



IDEAS Y OBRA DEL ARQUITECTO
RAMÓN VARGAS SALGUERO

Compilador José Víctor Arias Montes

Ideas y obra del arquitecto
Ramón Vargas Salguero

IDEAS Y OBRA DEL ARQUITECTO
RAMÓN VARGAS SALGUERO

Compilador José Víctor Arias Montes

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Arquitectura



Nombres: Arias Montes, Víctor, compilador.

Título: Ideas y obra del arquitecto Ramón Vargas Salgado.

Identificadores: ISBN: 978-607-30-3313-8.

Temas: Historia del Arte - fenomenología | Espacio arquitectónico | Arquitectura moderna | Crítica de Arte.

Disponible en <https://repositorio.fa.unam.mx>.

Primera edición: julio de 2020.

D.R. © Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Arquitectura, Circuito escolar s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510,

México, Ciudad de México.

Hecho en México.



Excepto donde se indique lo contrario, esta obra está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial- Compartir igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>

Correro electrónico: oficina.juridica@fa.unam.mx.

Con la licencia CC-BY-NC-SA usted es libre de:

- Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

- Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material.

Bajo los siguientes términos:

- Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

- No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.

- Compartir igual: Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

Erandi Casanueva Gachuz
Coordinadora Editorial

Daniel René Díaz Aguilar
Editor

Amaranta Aguilar Escalona
Responsable de diseño editorial

Marilia Castillejos Meléndrez
Diseño de portada & formación

Moisés Castañeda Cuevas
Corrección de estilo

Magalli Abril Hernández Vergara
Ana Luz Vázquez Nicolás
Apoyo editorial

ÍNDICE

Presentación | 11

Ensayo biográfico | 18

Formación académica | 68

- 69 La historia del arte y los exégetas en relación con el intérprete
- 72 El mensaje social en relación con la creación
- 75 Respecto a la crítica de arte
- 78 La estética y la teoría del arte
- 84 Sustancia y función.
- 89 Metafísica
- 93 Sobre la aculturación
- 101 Más allá del bien y del mal de Federico Nietzsche
- 110 Friedrich Kainz
- 112 Filosofía en México. Siglo XVIII y XIX
- 129 Dialéctica y axiología en la estética y teoría del arte.
- 238 Historia de la teoría de la arquitectura: la Ilustración
- 318 Historia de la teoría de la arquitectura: el Porfirismo
- 457 Los espacios habitables en el liberalismo triunfante

Teoría de la arquitectura | 636

- 637 Determinantes de la integración plástica
- 644 Literatos y teóricos de la arquitectura
- 652 La estética como instrumento arquitectónico
- 660 Las dimensiones humanas en la arquitectura
- 663 Algo más sobre Villagrán

PRESENTACIÓN

Señor Vargas:

Me ha interesado que lo inviten a dar alguna conferencia acerca del tema que ha ocupado buena parte de mis preocupaciones profesionales y de mis escarceos didácticos. Debe hacerlo, pues como dije a usted ayer, tengo mucha esperanza en sus estudios y en sus futuras investigaciones. [...] También le he dicho que si usted alcanza a ver en mis ideas algo que pueda tener mayor alcance que el que yo siempre le he concedido, será a usted a quien corresponda no solo mostrarlo, sino fundamentarlo y necesariamente cargar con el mérito de lo que usted y no yo haya conquistado...

Carta de José Villagrán García a Ramón Vargas Salguero,

12 de febrero de 1961

Con este ejemplar dedicado a las *Ideas y obra del arquitecto Ramón Vargas Salguero* que el proyecto *Raíces de la arquitectura mexicana* ha desarrollado colectivamente en el Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje (CIAUP) de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y cuyas finalidades se centran en la preservación de las ideas y las obras de los arquitectos mexicanos, continuamos con la labor iniciada en 1991,



cuando se conformó el Seminario de Teoría de la Arquitectura (STA)¹ que con el tiempo se transformó en lo que ahora se conoce como proyecto *Raíces*.

En aquel entonces, los que participaron en la organización y el desarrollo del STA² coincidieron en que era fundamental, para la preservación de la cultura arquitectónica de México, promover las actividades necesarias para lograr su consolidación. Entre estas destaca, por su importancia y originalidad editorial, la creación de *Raíces documentos*, *Raíces digital*, *Raíces hemerográfico*, *Raíces ensayos* y *Raíces ideas y obra*.³ Para cada una de estas líneas editoriales se fijaron objetivos precisos, por lo que en el caso de *Raíces ideas y obra* sus finalidades están enmarcadas en el rescate y la preservación de las ideas y las obras de los arquitectos mexicanos. De ahí, pues, el interés por trabajar en quienes con sus actividades profesionales han enriquecido el amplio campo de la cultura arquitectónica de nuestro país. Y ese es, precisamente, el caso del arquitecto Ramón Vargas Salguero.

Para desarrollar este trabajo se presentó al Programa de Apoyo para la Innovación y Mejoramiento de la Enseñanza (PAPIIME), de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM, la propuesta para realizar el segundo número de la colección *Ideas y obra* centrado en los trabajos desarrollados por el doctor Ramón Vargas Salguero desde finales de los años 50 hasta nuestros días.

La importancia de la obra de Ramón Vargas Salguero, enmarcada precisamente en la vasta cultura arquitectónica mexicana, radica principalmente en su continua y larga trayectoria en los ámbitos profesional, administrativo, académico y político

1. Participaron en aquella ocasión Alfonso Ramírez Ponce (FA-UNAM), Araceli Zaragoza Contreras (UAM-A), Carlos Ríos Garza (ESIA-T), Enrique Ayala Alonso † (UAM-X), Gerardo Sánchez Ruiz (UAM-A), Ramón Vargas Salguero (FA-UNAM), Rubén Cantú Chapa (ESIA-Z) y José Víctor Arias Montes (FA-UNAM).
2. Con temáticas específicas, se convocó a distintos seminarios nacionales, los cuales se desarrollaron en la Facultad de Arquitectura de la UNAM (1992, 1999, 2001 y 2005), la ESIA-Teacamachalco del IPN (1992 y 1998), la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco (1992), la Academia de San Carlos de la UNAM (1997), la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Tamaulipas (1998), la Facultad del Hábitat de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí (2002), el Colegio de la Frontera Norte en Hermosillo, Sonora (2006), y en la Universidad de Guadalajara (2007).
3. Para una explicación más amplia sobre el proyecto *Raíces*, ver José Víctor Arias Montes, "Las fuentes hemerográficas en el estudio de la historia de la arquitectura mexicana del siglo xx", en Iván San Martín y Mónica Cejudo Collera (comps.), *Teoría e historia de la arquitectura. Pensar, hacer y conservar la arquitectura*, México, FAUNAM, 2012, pp. 35-41.

de una profesión no libre de contradicciones de todo tipo. Durante ese periodo sus actividades transitaron exitosamente por medio de sus investigaciones, conferencias, cursos, escritos de difusión y crítica, actividad editorial y participación gremial y social; labores de organización académica y administrativa en distintas escuelas y dependencias públicas; formación de profesores e investigadores en diversas entidades universitarias, así como una larga trayectoria editorial, principalmente en revistas de arquitectura, y, desde luego, su particular visión política sobre los destinos del país que lo llevó por caminos difíciles marcados por la búsqueda incesante de situaciones sociales de mejoramiento colectivo. Por todo ello, no quedó duda alguna de que el trabajo realizado por Ramón Vargas Salguero reunía la calidad suficiente para promover su edición y que formara parte de esta colección del proyecto *Raíces*.

Todavía queda el grato recuerdo de cuando lo invitamos a participar en la planta académica del Taller Seis de la Escuela Nacional de Arquitectura-Autogobierno, a principios de 1973, pues había que reorganizar los nacientes talleres de proyectos en talleres integrales donde se contemplaran la totalidad de asignaturas del plan de estudios y los 10 semestres en los que se cursaba la carrera. El respaldo de quienes conocían a Ramón Vargas Salguero de tiempo atrás y la experiencia que a finales de 1972 tuvo como director de la Escuela de Diseño y Artesanías (EDA), cuando sostuvo una de las luchas más significativas por la democratización de la enseñanza que se había concretado en la elaboración colectiva de su plan de estudios, que luego presentó ante la dirección del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), lo colocaron en un nivel de confianza que obligó a la invitación. Su respuesta fue inmediata y afirmativa, y conjuntamente con otros destacados profesores se organizó el área teórica del taller, donde la labor principal fue guiar, con una amplia doctrina autogestiva, los trabajos que en distintas comunidades urbanas y rurales del país desarrollaba el Taller Seis.⁴ Desde luego, no faltó quien señalara que ese equipo de profesores no funcionaría, pues su ecléctica composición no daría para mucho, pero el tiempo dio la razón al Taller Seis y el área teórica trabajó con un excelente nivel y buenos resultados. De ahí en adelante, la participación de Ramón Vargas se man-

4. Algunos de esos profesores fueron el filósofo y crítico de arte Híjar Serrano, el arquitecto Rafael López Rangel, el arquitecto Carlos Véjar Pérez-Rubio, posterior coordinador del Taller Seis, el economista Bernardino Arana Aguilar, la historiadora del arte Martha Vilchis Peñaloza y la socióloga Isabel Huerta Parra.

tuvo constante y no cejó hasta que dicho taller cerró sus puertas en 1991, carcomido por las contradicciones internas del Autogobierno.

Además, su participación en la Facultad de Arquitectura se expandió al organizar, en esos años por primera vez, un curso de teoría de la arquitectura para un reducido grupo de profesores, donde las lecturas centrales descansaban en autores griegos para conocer, primero, y reflexionar después, sobre la utilidad, la comodidad y la belleza y, desde luego, aplicar lo aprendido a la arquitectura. Con el paso de los años, el curso se consolidó y complementó con autores arquitectos más cercanos al siglo xx, hasta dictarse por dos semestres continuos entre septiembre de 1995 y julio de 1996 a un amplio grupo de profesores en una facultad ya unificada en un solo plan de estudios. El aprecio ganado dentro del área de teoría le otorgó una presencia más relevante y sus opiniones fueron siempre bien valoradas.

Debo decir que en todo ese tiempo nos unió una franca amistad que se acrecentó cuando coordinó los trabajos de uno de los equipos de investigación a partir de 1994, el del proyecto de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo Mexicanos (HAYUM), que se desarrolló desde 1991 bajo la coordinación general del doctor Carlos Chanfón Olmos, en el Centro de Investigaciones de la facultad. El peculiar conocimiento de Ramón Vargas Salguero sobre los campos teórico e histórico de la arquitectura y el urbanismo le otorgó una amplia autoridad para la coordinación de dichos trabajos y, de manera sobresaliente, un papel determinante en la formación de los que nos iniciábamos en la investigación adentrándonos en los largos periodos del Porfirismo y la Revolución mexicana. La coordinación fue en todos sentidos exitosa y sobresaliente; produjo investigaciones originales y novedosas que se pueden consultar en las ediciones respectivas.⁵

Además, su marcado interés por los problemas universitarios lo llevó a asumir un activo papel en varios de ellos. Baste, por ejemplo, reconocer su participación en el grupo académico que se conformó en 1999 para analizar, discutir y sugerir opciones a la huelga iniciada por el Consejo General de Huelga en ese año, y cuyos doc-

5. Ramón Vargas Salguero (coord.), *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. Afirmación del nacionalismo y la modernidad*, México, FCE / UNAM, 1998, pp. 534, e *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. Arquitectura de la Revolución y revolución de la arquitectura*, México, FCE / UNAM, 2009, pp. 633.

umentos elaborados por el grupo plantearon distintas alternativas para una salida a dicho conflicto.⁶

Ese mismo interés lo demostró ampliamente en sus continuas participaciones en el ámbito gremial, ya fuera en el Colegio o la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, o en la Academia Nacional de Arquitectura.

Para entonces, las ideas de Ramón Vargas habían despertado un positivo interés por las maneras en que se mostraban al público en los distintos foros que para ello se organizaban. La solidez con la que se planteaban y la originalidad con que se abordaban las distintas temáticas le otorgaron a sus opiniones un amplio reconocimiento entre sus pares. La acumulación de todo ello creó uno de los acervos más significativos cuando menos en los campos de la teoría y la historia de la arquitectura mexicana, que se puede consultar en sus más sobresalientes publicaciones. Eso mismo sirvió para que en 2014, también por medio de un papime, editáramos *Los arquitectos en una encrucijada*,⁷ que dio cabida a una selección de 18 escritos realizados entre 1991 y 2007 sobre diferentes temas.

Aunque se dice rápido, la sola imagen de lo que representaba conjuntar su obra, clasificarla y ordenarla se antojaba para esos momentos una tarea, si no imposible, sí difícil por lo que significaba iniciarla y mantenerla hasta su conclusión, principalmente por el desconocimiento de las particularidades de todo lo que había escrito Ramón Vargas a lo largo de casi 60 años de actividad constante. Pero aceptamos el reto y, ya terminado en 2015 el primer número de esa colección, dedicado al arquitecto Reinaldo Pérez Rayón, platicamos largamente con Ramón Vargas para plantearle la propuesta. No tardamos mucho en convencerlo, aunque bajo la advertencia de que una buena parte de sus materiales no estaban capturados y algunos ni siquiera recordaba dónde encontrarlos. Para esas fechas, Ramón nos proporcionó todos los escritos encontrados y que había guardado celosamente: periódicos, revistas, hojas escritas a máquina y hasta con su puño y letra, y algunas cartas personales que conservó con mucho cariño por todo ese tiempo. Iniciamos entonces la tarea de la captura, en la que tardamos algunos meses. En tales traba-

6. Entre otros, el grupo estuvo conformado por Gemma Verduzco, Valeria Prieto, J. Víctor Arias Montes, Miguel Herrera Lasso, Ramón Vargas Salguero y Ricardo Sánchez.

7. Ramón Vargas Salguero, *Los arquitectos en una encrucijada*, México, FA-UNAM, 2014, pp. 227.

jos contamos con la colaboración de la señora María Isabel Eva Amador García, con quien enfrentamos esos pesados quehaceres.

Una vez aprobada la propuesta por el PAPIME, parte del equipo se dividió el trabajo para atender las distintas propuestas a desarrollar en ese proyecto. Un equipo se dedicaría a las ideas y obra de Ramón Vargas: María de Lourdes Díaz Hernández y María Lilia González Servín realizarían la biografía y un servidor se encargaría de la revisión y organización de los materiales escritos, apoyado por la señora Eva Amador. Las sesiones de trabajo dieron un primer resultado en septiembre de 2015, al establecer una primera estructura organizativa para formar el material que ya casi estaba capturado; por su parte, Lourdes y Lilia fijaron un día a la semana para platicar con Ramón y grabar todo lo que se le preguntaba sobre su vida e iniciar la redacción de un ensayo biográfico que diera cuenta quién era Ramón Vargas Salguero. Para septiembre del año siguiente, se entregó al Comité Editorial de la facultad la propuesta de *Ideas y obra del arquitecto Ramón Vargas Salguero* y, después de las observaciones emitidas, se trabajó en definitiva sobre una nueva estructura cronológica en siete capítulos: 1. Ensayo biográfico, que relata la vida de Ramón Vargas; 2. Formación académica, que recoge desde algunos apuntes de cuando cursó la carrera de filosofía hasta su tesis de doctorado en arquitectura; 3. Teoría de la arquitectura, que conjunta los escritos que se ocupan principalmente de la teoría de la arquitectura, sin dejar de lado las cuestiones estéticas y las referidas a la teoría del arte; 4. Historia de la arquitectura, que reúne ensayos sobre historia de la arquitectura, urbanismo e incluso de música —una de sus grandes pasiones—; 5. Crítica, donde se compilaron los ensayos que, desde una posición crítica y propositiva, se refieren a temas diversos para desentrañar sus determinaciones; 6. Traducciones, conjunto de material didáctico que incluye algunas traducciones sobre la arquitectura que sirvieron para distintos cursos, tanto para estudiantes como para profesores, impartidos por él a lo largo de su vida académica, y 7. Agenda epistolar, que reúne cartas inéditas especialmente entre él y su maestro José Villagrán García.

Dada la amplitud de la obra compilada, esta se presenta en edición digital, que en un futuro cercano podrá también consultarse en redes sociales.

No hay duda de que en la rica, variada y propositiva arquitectura mexicana se han creado distintas escuelas que han impulsado diferentes ideas para pensarla, construirla y explicarla según las circunstancias de cada época, y que también, en todos esos procesos de producción social, han surgido escuelas sobresalientes para

investigar, historiar y reflexionar sobre todo ello. Unas y otras, conjuntadas por el espíritu de la época en que se produjeron, han influenciado la formación profesional de quienes se propusieron prepararse para investigar, conceptualizar, construir y reflexionar sobre los espacios habitables necesarios en nuestra sociedad.

Y este es, precisamente, el caso de Ramón Vargas Salguero, arquitecto que ha creado una de las corrientes de pensamiento centradas en la teoría e historia de la arquitectura, la cual integra los ámbitos de la estética y la teoría del arte, pero además, de manera sobresaliente, el impulso de una ética en el ejercicio profesional y de otra en la formación académica que promueve que el estudiante obtenga no solo los conocimientos suficientes y sea capaz de desarrollar sus propias ideas sobre ellos, sino también expresar una actitud de cambio que la profesión requiere a cada momento.

Por todo esto, estamos seguros de que las *Ideas y obra del arquitecto Ramón Vargas Salguero* contienen méritos excepcionales y que con ellas ha conquistado un justo lugar en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, y por lo mismo deben preservarse para enriquecer nuestra cultura arquitectónica y continuar alentándonos a la construcción de un futuro sin igual, tal y como ha imaginado el ejemplar arquitecto.

José Víctor Arias Montes

Referencias

- ARIAS MONTES, José Víctor. (2012). "Las fuentes hemerográficas en el estudio de la historia de la arquitectura mexicana del siglo xx". En San Martín, Iván, y Cejudo Collera, Mónica (comps.). *Teoría e historia de la arquitectura. Pensar, hacer y conservar la arquitectura*. México: FA-UNAM.
- VARGAS SALGUERO, Ramón (coord.). (1998). *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. Afirmación del nacionalismo y la modernidad*. México: FCE / UNAM.
- . (Coord.). (2009). *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. Arquitectura de la Revolución y revolución de la arquitectura*. México: FCE / UNAM.
- . (2014). *Los arquitectos en una encrucijada*. México: FA-UNAM.

ENSAYO BIOGRÁFICO

— PRESENTACIÓN —

Para conocer la arquitectura no basta con describir sus formas externas y espacios interiores; es obligatorio preguntarse por qué se realizó de tal manera y no de otra. Para comprenderla se requiere saber los criterios de diseño aplicados por los arquitectos; otras veces, además, es necesario remitirse a las ideas proyectuales, que nos darán las pautas, y unas más, a la opinión de los usuarios o de quienes la han solicitado. Las circunstancias económicas, sociales y políticas son necesarias para contextualizar la manera de producirla, sin olvidar su significado para la sociedad. En suma, el mundo de lo arquitectónico es de reflexión, y sin él, sin las palabras que explican, critican, refieren, asocian e informan, los hechos quedan un tanto mudos, lo que conduce a falsas interpretaciones. Estas y otras reflexiones han sido transmitidas por el doctor Ramón Vargas Salguero en su larga carrera dedicada a la teoría, la crítica y la historia de la arquitectura mexicana. Ahora bien, si esta ya fue reconocida muchas veces en el ámbito profesional con la publicación de artículos y libros, con invitaciones a impartir cursos y conferencias, y con la distinción del Premio Universidad Nacional (2014), entre otros reconocimientos, ¿por qué dedicarse a ella nuevamente?

Nuestra participación en el proyecto *PAPIME Raíces. Documentos de apoyo a la enseñanza de la arquitectura mexicana*, que recoge los escritos del doctor Ramón Vargas, obedece, primero, a la invitación de nuestro amigo, profesor e investigador del Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje (CIAUP), José Víctor Arias Montes, quien por varios años ha dirigido diversos proyectos de apoyo a la docencia para difundir la actividad de los académicos de la facultad que trabajan en pro del conocimiento y la solución de los problemas del país. Segundo, porque

nos solicitó escribir la biografía de Ramón Vargas como punto de partida para responder a la pregunta arriba planteada. Se trata de una vida un poco desconocida para nosotras a pesar de haber convivido con el doctor Vargas por más de dos décadas gracias a cuestiones de trabajo y por haber sido el tutor de nuestras respectivas tesis de maestría y doctorado. Así pues, la propuesta nos pareció interesante no solo para entender el aporte de su trabajo, sino también porque la oportunidad nos permitiría acercarnos a nuestro profesor y colega para conocer su vida, de la cual sabíamos muy poco; solo algunas anécdotas, experiencias y hechos que, esporádicamente, había platicado para amenizar nuestras reuniones o porque el trabajo ameritaba detenerse en ellos. También sabíamos que su vida presenta pasajes difíciles de contar por estar ligados a cuestiones políticas que lo llevaron a vivir oculto por un tiempo e incluso a ser encarcelado, y otros que pensamos no se tocarían por las implicaciones en que se vio involucrado; además de su vínculo con personajes como José Villagrán García o sus posturas teóricas, a veces poco compatibles con las de la mayoría. De tal suerte, la curiosidad despertó en nosotras y el ejercicio de adentrarnos en la vida de Ramón Vargas se nos antojó como una experiencia enriquecedora, interesante y hasta divertida.

Convenimos entonces en dar un giro al sentido de la biografía. No se ocuparía de la pregunta inicial sobre su carrera, sino de conocer su vida en general, por lo que también coincidimos en que la mejor manera de realizarla sería a través de pláticas que sostendríamos con él, sin intención alguna, sin preguntas preestablecidas para conducir el diálogo hacia cierta dirección. De esas charlas desprenderíamos “lo importante” y con eso emprenderíamos la escritura del ensayo. Nos gustaba la idea de sostener pláticas espontáneas tal como hacen los amigos de confianza. Aprovechar su presencia, su voz, sus expresiones y su narración. Pláticas amenas donde surgen los recuerdos de las personas y situaciones que solemos evocar cuando se nos invita a repasar (o repensar) nuestras vidas. Supusimos que eso sería lo más conveniente, o lo más entretenido, y así se lo propusimos. Estuvo de acuerdo.

Al acudir a la primera sesión solo le dijimos “pláticanos tu vida”. Y comenzaron las dificultades. Lo que Ramón había entendido por conversaciones fue entrevistas. Él esperaba una serie de preguntas sobre su vida encaminadas a entender su trabajo y los textos recogidos en este proyecto. Algo así como una biografía intelectual, pero esa no era nuestra intención. Las entrevistas basadas en preguntas y respuestas nos parecían, y seguimos pensándolo, una forma de conducir la biografía para



demostrar algo, y lo que menos queríamos era demostrar. Nuestro interés y curiosidad se centraban en todo; todo lo que nos dijera e informara sería relevante para este ensayo, se tratara de su trabajo o no. No pretendíamos escribir una biografía cultural o profesional, como tampoco realizar una historia oral de la arquitectura del siglo xx, ni forjar una biografía histórica donde el sujeto es el resultado de su tiempo. Tampoco nos adentraríamos a una de tipo psicológico, ni pensarlo. Lo que nos interesaba era la narración; la plática de lo que emociona, entristece o alegra. Las ilusiones, las personas y lugares queridos, y las impresiones que se guardan de ellos. Sin embargo, una y otra vez nos preguntaba qué de su vida queríamos saber y las mismas veces le respondíamos “todo”. En fin, dado que en un principio fue difícil que comprendiera que no habría preguntas directrices, hicimos el trato de realizar solo aquellas que se esperan de una biografía convencional: dónde naciste, dónde creciste, quiénes fueron tus padres, etcétera, etcétera, ajustándonos lo más posible a la cronología de los hechos. Lo que supusimos sencillo para cualquier persona, no lo fue tanto en este caso. La predisposición de Ramón a platicar de su trabajo, a defenderlo y justificarlo, hizo que las conversaciones saltaran una y otra vez a él, en muchos casos recordándolo de manera diferente. Esto hizo que las pláticas tomaran más tiempo del programado.

La presente biografía se basó exclusivamente en las charlas sostenidas con Ramón Vargas entre enero de 2016 y febrero de 2017. El lector encontrará en ella ciertos aspectos de su vida familiar y personal, pero sobre todo los relativos a contextualizar su trabajo, que fue lo que él consideró importante. En los diálogos se mencionan nombres de amigos, familiares, profesionistas y personas con que convivió, los cuales hemos omitido debido a que la mayoría continúa con vida. Lo contrario implicaría solicitar de alguna forma su autorización para mencionarlos y conocer su versión de los hechos, conduciéndonos a una biografía con otras pretensiones. Solo anotamos los nombres de las personas conocidas en los ámbitos político, cultural y arquitectónico. Por ser un material recuperado de su voz, nos referiremos a él como sujeto activo, el que dice o recuerda. De esta manera, nuestro trabajo ha consistido primordialmente en hilvanar y dar cuerpo a los momentos relatados, para que quien lea sepa qué hizo Ramón Vargas. O al menos lo que él nos ha informado.

— **RECUERDOS DE INFANCIA Y ADOLESCENCIA** —

Ramón Vargas nació en una época donde las aspiraciones revolucionarias cobraban vida. El reparto agrario era tangible para muchos campesinos y se implantó la educación socialista por todo el país. La nacionalización del petróleo renovó la esperanza de administrar los bienes naturales para beneficio de la nación y su población. Lázaro Cárdenas representó a una joven generación de políticos resuelta a hacer cambios radicales al *statu quo* de las instituciones públicas, muchos anclados aún en el siglo anterior. Se dio apoyo al campo pero también al crecimiento de las principales ciudades del país, aplicando nuevos criterios de urbanismo y economía. Poco antes, la capital de la República había entrado en una nueva administración pública al crearse el Departamento del Distrito Federal, con varias delegaciones antes organizadas como municipios. Grandes obras institucionales fueron emprendidas con planeación y con aparente regulación del crecimiento urbano; así, aumentó el número de trabajadores dedicados a la construcción. México parecía ajeno a las adversidades que se fraguaban en el ámbito internacional; no mucho tiempo después se desataría la Segunda Guerra Mundial. Se vislumbraba cierto auge en la economía, la cultura y la sociedad en general.

En este ambiente emigraron a la Ciudad de México los padres de Ramón Vargas. Una joven pareja que había contraído matrimonio en Pachuca, Hidalgo, en 1929, lugar donde se habían conocido y pensaban residir, pero ante la falta de empleos y en búsqueda de mejores oportunidades, prefirieron emigrar a la capital. Como es costumbre entre las familias mexicanas, un pariente cercano les ofreció su casa para instalarse; allí, la familia Vargas Salguero emprendió su nueva vida. Nacieron sus dos primeros hijos: una niña, en 1932, y, dos años después, el 22 de febrero de 1934, Ramón Vargas Salguero. A los pocos años, la joven familia tuvo oportunidad de adquirir una casa propia en la colonia Industrial, al norte de la ciudad. Se trataba de un lugar donde el crecimiento de la urbe era palpable debido al asentamiento de fábricas y talleres que demandaban mano de obra. Una colonia destinada a trabajadores y promovida, entre otros, por el ingeniero Alberto J. Pani, ubicada en lo que entonces era la delegación Guadalupe Hidalgo. En la imagen urbana de muchas colonias de entonces, era común encontrarse con construcciones a medio terminar alternadas con predios baldíos y casas en venta a través de créditos promovidos por bancos e instituciones hipotecarias estimulados por las inmobiliarias. Así, la familia Vargas Salguero adqui-

rió una casa con un piso terminado y un segundo en obra negra. Fue una de las primeras familias en llegar a la colonia, por eso Ramón recuerda los terrenos baldíos que tardaron en ocuparse, así como que vio crecer y desarrollarse, poco a poco, esa colonia y las adyacentes. También recuerda que frecuentaba regularmente los dos parques cercanos a su hogar. De alguna manera, Ramón es testigo presencial del crecimiento urbano de la ciudad del siglo xx. Los efectos de la sustitución de importaciones se reflejaban en el crecimiento industrial, la formación y las conurbaciones de las poblaciones aledañas. Con el incremento del área urbana se trazaban vías de comunicación e instalaban algunos jardines o plazas, porque aunque el crecimiento era acelerado los nuevos asentamientos humanos demandaban servicios básicos y de infraestructura. La dotación de equipamiento y servicios se desarrollaba a través de la planificación que para entonces hacía el Departamento del Distrito Federal, siendo imprescindibles para la consolidación de barrios las obras de saneamiento e incremento de las redes de agua potable. Por aquellos años, aunque aumentaron los servicios públicos como escuelas y hospitales, que se multiplicaban en varios sitios, también la iniciativa privada hacía lo propio para incrementar sus inversiones, especialmente en la construcción de viviendas.

La niñez del biografiado transcurrió en una vivienda unifamiliar de una planta con dos recámaras, sala, comedor, porche, cocina, baño con bóiler de combustible (una novedad entonces) y tejado a dos aguas. En perspectiva, su casa cumplía con los requerimientos de cómoda, higiénica y agradable; el hogar conveniente para una familia de cuatro miembros con todos los servicios. Pasados los años, ya en su adolescencia, se terminó la planta alta. Un ingeniero conocido de su padre fue quien se ocupó de la ampliación; se podría decir que ese fue el primer contacto de la familia con un profesional de la construcción. Muchos años después, Ramón se enteró de que dicho ingeniero era amigo de los arquitectos Enrique del Moral y Pedro Ramírez Vázquez. Pero en el tiempo en que se amplió el lugar, solo vivió las vicisitudes de una casa en obra. Permaneció allí hasta 1968, año en que contrajo matrimonio.

Entre las memorias familiares, Ramón nos habló de su familia paterna, oriunda de Acámbaro, Guanajuato. Allí nació su padre en 1911. Hombre que desde muy joven advirtió en sí mismo facilidad para la música gracias a las lecciones de su padre, abuelo de Ramón, quien por muchos años fue músico y autor de melodías que los Vargas interpretaron después en sus prolongadas reuniones familiares. Ramón Vargas padre se integró a una banda musical y con ella recorrió varios poblados hasta

llegar a Pachuca, Hidalgo, donde conoció a la joven de 16 años que será su esposa. En el esplendor del cine mudo, las exhibiciones se acompañaban con música en vivo para acentuar las emociones de las tramas cinematográficas. Los pianistas generaban diversos sonidos para animar el espectáculo, oficio en el que el padre de Ramón laboró por un tiempo. Lo describe como una persona estricta, de principios y muy trabajador; además de trabajar en el cine, en las noches tocaba el trombón de varas en una orquesta, en los principales centros nocturnos de la época. La música en los cabarets desempeñó un papel muy importante para extender la vida nocturna en la ciudad, por lo que casi siempre contó con ese trabajo. Tuvo la oportunidad de dirigir la orquesta donde tocaba porque de alguna forma logró estudiar en el Conservatorio Nacional de Música. La infancia de Ramón transcurrió con un padre que solía trabajar de noche, dormía por las mañanas y acompañaba a la familia en sus comidas diarias. El hecho de crecer en un ambiente donde se hablaba y se practicaba la música marcó de alguna manera al joven Vargas. Además de aprender algunas lecciones musicales que practicaba en el piano de su casa, muchos años después sus alusiones a la arquitectura tendrán referencias musicales también.

La presencia de su madre está en otro orden: fue determinante para él. Recuerda que en su familia materna se mencionaba mucho al bisabuelo, un señor de Molango, Hidalgo, carismático y generoso que le regaló a su hija, abuela materna de Ramón, una vecindad en el corazón de Pachuca, donde en 1914 nació su hija, madre del biografiado. Desde muy joven comenzó a trabajar en aquella ciudad. Ganó un concurso de mecanografía que le permitió desempeñarse como secretaria del licenciado Javier Rojo Gómez. A los 22 años, ya casada y con dos hijos, en la Ciudad de México estudió la carrera de Trabajo Social (uno de sus empleos fue en la Clínica de la Conducta) e inglés, iniciativas poco usuales en una mujer de aquella época. Era una persona muy disciplinada, cumplida, determinada y decidida; era alguien fuera de lo común, nos dijo Ramón, bastaba con decir que haría algo cuando ya lo estaba haciendo. Siempre encontró en ella un afán de superación, valor que transmitió a sus hijos y los marcó para siempre.

La infancia de muchos niños de los años 30 y 40 transcurrió plena de juegos en la calle con los amigos de la cuadra, y el caso de Ramón no fue la excepción. Era uno de los más chicos y aun así se integraba al grupo de los cuates. Jugaban en las calles a las canicas y a los juegos de aquella época, sobre todo les gustaban practicar fútbol por los llanos del río Consulado; aunque en los periodos de lluvia se lo impedía el ya

escaso caudal del río. La ciudad entonces estaba bordeada por los ríos de Los Remedios, Churubusco, la Piedad y Tlalnepantla, entre otros de menos caudal con arroyos y manantiales. Es fácil imaginarlo corriendo y riendo con un montón de chiquillos en los terrenos que bordeaban las aguas pantanosas del río Consulado, la avenida que conectaba con el aeropuerto. En sus recorridos pasaban por el internado de la Fundación Mier y Pesado, en la calzada de Guadalupe, entonces una de las construcciones más grandes e importantes de la zona, en la que se marcaba la huella y el florecimiento del *art déco* y el resplandor de la modernidad de esos años. En aquel tiempo la ciudad era chaparra porque prevalecían las construcciones de un piso o dos. Con sus amigos, daba paseos en bicicleta por aquella zona poco poblada de la urbe, donde las calles resultaban tranquilas en cuanto a tránsito; se respetaba a los transeúntes y a los niños en bicicleta. Hacían largas travesías por la avenida Insurgentes Norte y por Río Consulado hacia el aeropuerto, recorridos a campo traviesa. También en grupo, se juntaban por las tardes en la casa de una vecina para escuchar a Cri-Cri en la radio o en los discos de acetato que se tocaban en una consola de madera chapada, colocada generalmente en las salas de los hogares porque era el espacio más amplio de las viviendas. Después de los programas de radio o en la sobremesa, la familia Vargas platicaba de diversos temas, entre ellos pasajes de la Revolución y de personajes considerados héroes de la lucha armada, como Francisco Villa o el general Felipe Ángeles, este último primo lejano de la madre. En las reuniones familiares, además de convivir, se reforzaban valores como el respeto y la honradez.

Debe destacarse que desde entonces Ramón se hizo aficionado a la lectura. Su madre le inculcó el gusto por ella, pues regularmente llevaba libros a la casa, lo que formó un ambiente que permitió a la familia adentrarse en distintos temas. Entre sus primeras lecturas está la serie de clásicos editada por José Vasconcelos de 1921 a 1922, en 17 tomos encuadernados en pastas duras de color verde, los cuales Ramón recuerda colocados en el librero de su casa. Fueron textos que hicieron historia por el alcance educativo que tuvieron dentro de un momento en que la población mexicana era casi analfabeta; Vasconcelos quiso difundirlos para que esas personas conocieran el pensamiento de los clásicos universales. Por tratarse de obras escogidas y por su enorme valor cultural, la colección de Vasconcelos ha sido editada de varias formas con el paso de los años; muchas veces como fascículos a la venta en puestos de periódicos semanalmente. Además de esos textos, Ramón leyó novelas, y así, sin proponérselo, poco a poco “se fue encontrando con la lectura”.

Realizó sus primeros años de escuela en planteles privados. Su madre, siempre preocupada por el aprendizaje y la disciplina de sus hijos, los inscribió en el Colegio Francés Hidalgo por el reconocimiento educativo con que contaba y por estar ubicado a cuatro cuadas de su casa, lo que facilitaba el traslado de los hermanos Vargas Salguero caminando. Los dos enorgullecieron a sus padres por las buenas notas obtenidas en los primeros años de primaria. Sin embargo, Ramón cursó el quinto año en otro plantel. Sus padres lo inscribieron en el prestigiado Colegio México, administrado por maristas, en la colonia Roma. Allí terminó su primaria y cursó sus dos primeros años de secundaria. El cambio de escuela fue por el prestigio y por la garantía de la buena educación con que egresaban los adolescentes. A esa escuela asistían hijos de políticos y personajes conocidos del medio cultural. Fueron pocas las amistades que allí cultivó y también fue poco su rendimiento escolar. Pero no terminó allí el tercero de secundaria. Para facilitar su ingreso a la Escuela Nacional Preparatoria, sus padres lo cambiaron de nuevo a una escuela pública, a la Secundaria 4 Moisés Sáenz, en la calle de San Cosme, cuando tenía 14 años. En esta otra escuela quedó impactado por su profesor de literatura, nada menos que Carlos Pellicer. El poeta era un maestro sumamente especial. Su estatura, su forma de vestir de traje, corbata de moño, chaleco y sombrero, su voz gruesa y su manera de hablar entre poética y literaria, pero también prosaica y llana para con los alumnos, hacían de él un personaje fuera de serie, tanto que Ramón recuerda sus frases y su comportamiento frente al grupo. Con el paso de los años, se enteraría del prestigio de su maestro de secundaria; coincidió con él en el homenaje a Silvestre Revueltas en el Teatro Degollado de Guadalajara y Ramón le recordó sus clases de literatura en la Secundaria 4, a lo que el maestro, rotundo, contestó: "¡Cuántas mentadas de madre le habrán tocado!" Y sí, fueron varias.

Para llegar a esa y a la otra escuela, el joven Vargas hizo largos recorridos en tranvía por la fluida Ciudad de México. Asistió a la YMCA (Asociación Cristiana de Jóvenes) en la calle de Balderas para practicar deportes, jugar basquetbol y nadar. Mientras tanto, en el ambiente cotidiano de la familia continuaban las pláticas de diferentes temas. Como adolescente, lo que más le atraía eran las discusiones con su madre sobre política y religión. Fue en esa época cuando, a raíz de un accidente en el coche de su padre, el cual manejaba sin permiso, este le regaló el libro *Ariel*, del famoso educador uruguayo José Enrique Rodó, diciéndole: "Lea usted esto, señor" (su padre le hablaba de usted cuando se trataba de algo serio). En el volumen en-

contró subrayada esta frase: "Antes que las modificaciones de profesión y de cultura está el cumplimiento del destino común de los seres racionales. Hay una profesión universal, que es la de ser 'hombre'". Este gesto hizo que Ramón reconociera todavía más la sensibilidad de su padre y aumentara su admiración por él.

Los paseos dominicales en familia no podían faltar a El Tepozteco, La Marquesa o Pachuca para visitar a la familia. Pero tampoco los viajes largos a Guanajuato, León y Celaya para convivir con la numerosa prole paterna y sostener tertulias entre cantos y música. Sus padres acostumbraban festejar su aniversario de bodas con un viaje acompañados de sus hijos, generalmente al puerto de Acapulco, al cual llegaban después de una travesía que duraba de 10 a 12 horas en auto. Allí les gustaba visitar La Quebrada y ver el espectáculo de los clavadistas. Entonces, para disfrutar del panorama, los turistas subían por una calle ancha bordeada por portales, donde las señoras del lugar descansaban meciéndose en hamacas y saludando a los transeúntes. En el lugar había juegos como la lotería, que era parte importante de las ferias itinerantes y que encantaba a los niños por participar intentando ganar juguetes.

En esta etapa de su vida gobernaron el país Lázaro Cárdenas y Ávila Camacho. Sus administraciones se caracterizaron por la planeación y la organización de la estructura, política y urbana que se concretó en la vida cotidiana; sin embargo, la Segunda Guerra Mundial opacó los años de bonanza, especialmente por el temor que ocasionaba la posibilidad de participar en ella. Sus efectos inmediatos se resintieron en la industria de la construcción porque mermó la producción de materiales. Escaseaban principalmente varillas y cemento. También hubo merma en la producción de algunos alimentos y en la seguridad en el trabajo, lo que se tradujo en desestabilidad y originó una crisis económica. Para 1942 el gobierno había desarrollado varias tácticas para aminorar el malestar social. Por ejemplo, entre las medidas, se congelaron las rentas de las casas. En 1945 se siguió hablando de la Revolución, de Lázaro Cárdenas y de la inicial campaña presidencial de Miguel Alemán.

— PREPARATORIA Y PRIMEROS AÑOS EN LA ESCUELA NACIONAL DE ARQUITECTURA —

Ramón ingresó a la preparatoria en 1949. Allí se desarrolló la etapa de su vida en que moldeó su carácter: se hizo una persona sociable y, a la vez, más independiente



Grupo D-II de la Escuela Nacional Preparatoria en 1950. Se distingue Ramón Vargas de pie en el costado izquierdo.

de sus padres, puesto que la preparatoria significaba para los jóvenes una mayor libertad fuera del hogar. La única preparatoria pública de entonces se ubicaba en el Colegio de San Ildefonso, en el corazón de la ciudad. El plantel cubría la demanda de la educación media superior, en la cual recaía la necesidad social de capacitar con mejores condiciones a los jóvenes. La escuela tenía instalaciones suficientes para que los estudiantes adolescentes permanecieran prácticamente todo el día en ella; un bachiller de 15 años en promedio se formaría allí para continuar sus estudios en la universidad. Con la convicción de llevar a cabo estudios de acuerdo con sus inclinaciones académicas, los alumnos seleccionaban el área que los conduciría a lograrlo. A diferencia de hoy, cuando se ingresaba a la preparatoria se debía elegir la carrera desde el primer año y, por tanto, seleccionar el área correspondiente. Era un momento determinante para la mayoría de los jóvenes, y quizá por sentirlo así fue que Ramón preguntó a su madre qué debía elegir. Ella solo le respondió “arquitecto”. Así de sencillo y contundente. Así de fácil. Aún ahora no está seguro de por qué su madre le dio esa respuesta. Tal vez el ingeniero que entonces ayudaba a la familia Vargas a ampliar la casa le causó buena impresión, y por eso sin dudarlo le

sugirió a su hijo ir en esa dirección. Quizá, además, tuvo en cuenta la buena reputación y prestigio de los arquitectos en ese momento, así como la relevancia de su trabajo. No lo sabe. El hecho es que Ramón eligió arquitectura como futura profesión e inició los tres años de preparatoria con ese objetivo, proceso del cual obtuvo conocimientos y habilidades que le serían muy útiles más adelante en su profesión.

La preparatoria implica un gran salto después de la secundaria. Es muy importante que en ella los estudiantes posean la responsabilidad necesaria para dedicarse al estudio de tiempo completo, en tanto que no hay supervisión escolar cotidiana por parte de los padres, como la que supuestamente existe en secundaria. Tampoco hay reuniones y juntas informativas; los estudiantes deben contar con cierta madurez para ser responsables de su rendimiento académico, lo que implica la libertad de organizar su tiempo y actividades fuera del plantel, en las que, además del estudio, deben estar contempladas las inclinaciones hacia el desarrollo de otras habilidades y la recreación. De lo que nos contó Ramón sobre esa época, deducimos que fue un joven que vivió su momento. Porque además de asistir a San Ildefonso, le gustaba divertirse y convivir con algunos compañeros. Aprovechaba la oportunidad para jugar billar y visitar cafés de chinos, que era donde se reunía con sus conocidos. Se apasionó por el billar y por el ajedrez, en el cual se considera un buen contendiente. Participó en varios torneos, y unos años después jugó en México, en simultáneas, con el campeón de España y en otra oportunidad con el del mundo, y considera que no lo hizo tan mal. En lo que sí le fue muy mal fue en su desempeño escolar, lo que, por obvias razones, tuvo repercusiones en su vida, sobre todo por el enojo de sus padres cuando supieron que estaba reprobando. Su castigo fue quedarse encerrado en casa a estudiar. Ello le dio la oportunidad de encontrarse de nuevo con la lectura, la cual abrió su apetito por aprender y conocer sobre temas complejos como la psiquiatría y la psicología. Estas disciplinas le llamaban tanto la atención que llegó a considerarlas como alternativas a la arquitectura para estudiarlas profesionalmente. También descubrió las ideas de Platón y otros pensadores.

En 1952 ingresó a la Escuela Nacional de Arquitectura (ENA), entonces ubicada en el edificio de la vieja Academia de San Carlos. En ese mismo año nació su hermana menor, 18 años más joven que él, y su hermana mayor se graduó de educadora de la Escuela Normal de Maestros. En la ENA tuvo como profesores a los arquitectos más destacados del momento, pero cálculo, geometría y física no le resultaban materias atractivas. Además fue difícil para un joven como Ramón, que esperaba



Integrantes del grupo D-II en 1950. Se distingue Ramón Vargas, de lentes, al fondo.

recibir las bondades de la disciplina a través de los mentores, entender el método que usualmente empleaban para diseñar. Lo cierto es que los profesores no poseían metodologías para el diseño, ya que generalmente se formaban en la práctica.

Entonces impartían clase de Matemáticas Ramón Torres, Ramón Marcos y el ingeniero Becerril; el Taller de Historia del Arte era atendido por Roberto Álvarez Espinosa junto con Ángel Domínguez, mientras que Ricardo de Robina daba Historia de la Arquitectura y Geometría descriptiva con Francisco Centeno. Había profesores más destacados que otros, como José Villagrán García, quien había alcanzado la reputación de ser un excelente teórico de la arquitectura. Impartía el primer año de Teoría de la Arquitectura en dos semestres.

Uno de los profesores que marcó su formación fue el arquitecto Ricardo de Robina, quien por ese tiempo publicó un excelente ensayo sobre la evolución de la arquitectura contemporánea. Robina, quien también contaba con formación de antropólogo, impartía la clase de Historia en el primer año. Con sus cuestionamientos constantes a los estudiantes sobre las culturas pasadas, de las que se hablaba y se realizaban lecturas en casa, incitaba a indagar más a fondo. Varias veces Ramón participó en sus clases con cierta notoriedad, hablando de pasajes históricos que había leído en los libros de su casa. Ello fue suficiente para que Robina se fijara en



Primeros acercamientos a la Escuela de Arquitectura, en San Carlos, y primeras pintarrajeadas.



Anuncio del tradicional desfile anual de la Escuela de Arquitectura, en el cual los estudiantes se exhibían en calidad de "perros", 1952.

él y lo invitara a platicar a su despacho en la colonia Roma, donde lo alentó a leer a los clásicos con sistematización, porque según el profesor Ramón había leído sin ton ni son: “Has leído mucho pero sin sentido, y prácticamente todo eso está superado”. Además le aconsejó estudiar un idioma, de preferencia inglés. Ramón se sorprendió cuando Robina le ofreció su biblioteca personal para que la consultara cuando él quisiera, hecho que lo motivó a continuar superándose. No obstante que el arquitecto pensaba que Ramón necesitaba orientación, no le aconsejó por dónde comenzar a leer, especialmente a los clásicos. Aun así, se vio motivado por su amabilidad y acudió varias veces a leer los libros que le había ofrecido. De esas lecturas se derivaron comentarios que ayudaron a Ramón a tener una comunicación más cercana con el arquitecto sobre distintos temas. Entre los libros que leyó de su biblioteca figura *El origen de la tragedia*, de Federico Nietzsche. En los diálogos, que cada vez fueron más fluidos, el arquitecto le insistió en que leyera con orden y disciplina, en que actualizara sus conocimientos e hiciera reflexiones, por lo cual lo alentó a inscribirse en algunos cursos de filosofía. Todo lo anterior creó una inquietud que de seguro quedó sembrada en la curiosidad del joven.

Como estudiante de arquitectura, continuaba sin saber dónde y cómo comprender mejor la disciplina, por lo que comenzó a tener dificultades con las clases de proyectos. No entendía lo que significaba “búscale, búscale”. ¿Qué era lo que había que buscar para hacer un proyecto y a qué se aspiraba con el mismo? Cómo y dónde buscar se volvieron obstáculos que lo llevaron al desaliento. Comenzó a reprobar las asignaturas, incluidas las de proyectos y teoría. Además, por ese tiempo, tuvo que buscar trabajo para solventar sus gastos. Un amigo le recomendó un despacho donde empezó a trabajar durante el primer año de la carrera. Así, el trabajo lo fue alejando de los estudios, además la escuela se trasladó a la recién inaugurada Ciudad Universitaria en 1954, al sur de la ciudad, y la distancia se volvió otro factor a vencer. Ramón se convirtió en un alumno irregular, casi ausente, cada vez más distanciado de sus compañeros. En el transcurso de los años quiso regularizar su situación regresando a la escuela para recursar las materias reprobadas. En esos intentos entabló contacto con los alumnos de la generación del 57, que muchos años después lo reconoció como uno de sus miembros honorarios. Por eso siempre ha dicho que es alumno de esa generación.

No obstante su situación irregular, casi un caso perdido, empezaron a germinar en su pensamiento las interrogantes que lo acercaron a comprender lo que el arquitecto José Villagrán pretendía en la asignatura de Teoría de la Arquitectura. Ideas que le alumbraron el camino. Al escucharlo disertar sobre los cuatro valores de la arquitectura y su jerarquía, comprendió que lo primero que hay que buscar en un proyecto es la utilidad del espacio; que funcione, según lo indica el programa arquitectónico. En sus reflexiones fue cayendo en cuenta de la importancia de la teoría, en que es esencial porque puede orientar la práctica. Señala que "gracias a la teoría, empecé a comprender la utilidad..." Y así, de repente y sin pensarlo, un día, estando sentado en el campus casi vacío de Ciudad Universitaria, se le ocurrió inscribirse en la carrera de filosofía. Solo tenía que cruzar el campus porque la Facultad de Filosofía y Letras estaba, y aún lo está, frente a la de Arquitectura en dirección norte. Nada se lo impedía. Probaría suerte en esa disciplina para entender los conceptos villagranianos, además de encauzar su cultura tal y como se lo había recomendado Robina. Y con mucho ánimo orientó el rumbo de la arquitectura hacia la filosofía y, sin saberlo, también cambió su vida. Sin abandonar la arquitectura e inscrito en otra carrera, cruzó el campus para adentrarse en lo que sería otra etapa de su vida.



En el Zócalo, con Alfonso Díaz Corona y Jorge González Camarena, 1952.

— **LA FILOSOFÍA** —

En 1959 Ramón Vargas era estudiante del primer semestre de Filosofía. Dudó que pudiera inscribirse en aquella facultad por estar inscrito en arquitectura, pero solo acudió a la ventanilla, realizó el trámite y listo. En filosofía le sorprendió cómo se preparan los estudiantes: aprenden a hablar con precisión, analizan los conceptos desde diferentes escuelas o corrientes, memorizan argumentos de los filósofos clásicos y contemporáneos, aprenden a confrontar, analizar y debatir; también le resultó asombroso todo lo que leían y así creció aún más su pasión. Corrió con la suerte de contar con filósofos reconocidos y con una gran trayectoria como maestros, aunque él no lo sabía. Samuel Ramos le impartió el Seminario de Estética, mientras que José Gaos, Antropología Filosófica, donde leyó a Heidegger.

En el seminario de Samuel Ramos coincidió con otra persona con quien pronto llevaría adelante nuevas y decisivas actividades, Alberto Híjar Serrano, quien con el paso del tiempo se convertiría en un prestigiado filósofo y crítico de arte. A ambos les interesaban los conceptos estéticos aplicados a los análisis y a las críticas de arte en general. Gracias a que vivían en el norte de la ciudad, compartían los largos trayectos en camión y fue allí donde realmente se conocieron. Los recorridos les permitían platicar sobre lo que pensaban acerca de la finalidad del arte y la relación de este con las personas. La convicción en sus ideas los hizo exponerlas en el Seminario de Estética y Samuel Ramos los apoyó para realizar en él sus ensayos y aplicarlos en lo artístico. En el fondo les interesaba demostrar de manera práctica la manifestación de los conceptos estéticos en música, pintura, escultura y arquitectura. Alberto propuso que en el seminario se realizaran estudios concretos sobre el arte contemporáneo, especialmente de la integración plástica recién aplicada al conjunto de Ciudad Universitaria. Fue un tema candente en aquel momento, y que nadie podía eludir, por su impacto en el ambiente artístico nacional e internacional. Híjar insistió en invitar a Siqueiros al seminario para que hablara de su propuesta plástica. Mientras tanto, Ramón sugirió escuchar a Mozart para apreciar en la música lo que son el ritmo, la armonía y el equilibrio. Quería demostrar la relación, o la no relación, entre las distintas artes. Inquietud justificada en gran medida por el aprendizaje musical adquirido en su niñez y por el bagaje arquitectónico reciente. Recuerda cómo sus participaciones y las de su amigo transformaron el formato

de las clases del seminario al establecer diálogos confrontadores. Fue entonces que se animaron a llevar esos diálogos a públicos más amplios.

El doctor Samuel Ramos falleció en junio de 1969. Adolfo Sánchez Vázquez y el filósofo Miguel Bueno se encargaron del seminario. El primero se presentó como marxista y el segundo como neokantiano. Alberto Híjar se asumió entonces marxista, Ramón neokantiano y un tercer compañero participó con una postura neutral. Así, el seminario se convirtió en un foro de debates y argumentaciones encontradas en torno al arte y, de manera secundaria, a la política social. Las disertaciones que continuamente se hacían en las aulas de Filosofía adentraron a Ramón en estudios más específicos y profundos de la estética.

Para entonces Ramón se dedicaba de lleno a estudiar filosofía, lo que creó enojo y desaprobación entre sus padres y hermana, quienes casi lo corren de la casa negándole cualquier tipo de apoyo económico. Aun sin trabajar y sin recibir un centavo, Ramón se dedicaba el día entero a la filosofía. La carrera lo atrapó tanto como hubiera querido que sucediera con arquitectura. Fue entonces cuando un compañero de otra asignatura, persona mayor que él, lo invitó a dar clases de dibujo constructivo y, después, de ética y estética en la preparatoria 6, instalada en Mascarones, una vieja casona de la época virreinal ubicada en la avenida de San Cosme. Inició así su actividad académica. De sus primeros cursos de filosofía quedó en él el pensamiento del español Ortega y Gasset, que señala lo siguiente: “La filosofía debe salir a ganarse el pan; no resuelve los problemas pero orienta la discusión”. Y Ramón estaba resuelto a ganarse la vida con la filosofía. De esta manera, el Seminario de Estética puede considerarse como el antecedente del Curso Vivo de Arte.

— CURSO VIVO DE ARTE —

Alberto Híjar conocía a Pedro Rojas, funcionario que trabajaba en Difusión Cultural de la UNAM, a quien propuso la organización de un ciclo de conferencias sobre la función del arte en la sociedad. Era 1959. Pedro Rojas no solo aceptó la propuesta, sino que además les ofreció como foro el Teatro Carlos Lazo, de la Escuela de Arquitectura (antes administrado por Difusión Cultural). Fue entonces que Ramón invitó a Salvador de la Fuente Pinoncelly a integrarse al grupo y formar parte de la directi-

va del seminario. Ramón conocía a Pinoncelly desde que la Escuela de Arquitectura se trasladó a Ciudad Universitaria. En los pasillos lo había escuchado conversar con los compañeros de clase, y sus ideas y formas de hablar le parecieron muy amenas. Salvador era entusiasta y aunque no conocía a los nuevos compañeros de Filosofía, se integró con ellos en el proyecto. Para entonces, Salvador trabajaba con Ruth Rivera en el INBA y colaboraba con Enrique Cervantes en la publicación de la sección “Urbe”, del diario *Excélsior*. Además de Salvador, el grupo también integró a la directiva a José de Jesús Fonseca, pintor paisajista de montaña, compañero de ellos en la facultad. Ante la inminente realización de mesas redondas, el grupo estructuró un programa atractivo en el cual participarían ponentes dispuestos a ensayar el debate con el público, un formato extraño e innovador para entonces. Invitaron a quienes tenían ideas renovadoras sobre el sentido del arte y la filosofía. Siempre se mostraron dispuestos a argumentar y debatir. Entre los primeros conferencistas figuró Manuel González Galván, especialista en estudios sobre la sección áurea de la catedral de Morelia. Fue así como las charlas sostenidas en el camino a casa se materializaron. Fueron como un torbellino que les transformó la vida.

Se trató de decenas de conferencias, cursos y mesas redondas organizados y encabezados por los miembros de la directiva: Alberto, Ramón, Salvador y José. Casi todos los eventos giraron alrededor de la arquitectura y la estética con la intención de abrir caminos al razonamiento y a las investigaciones del arte, así como a la arquitectura desde otras ópticas. A inicio de los 60, la guía intelectual del arte y la arquitectura en México era encabezada por los miembros del Instituto de Investigaciones Estéticas. En arquitectura, Francisco de la Maza y Manuel Toussaint daban la pauta, y en cuanto a arte mexicano contemporáneo, Justino Fernández. Pero los miembros del incipiente Curso Vivo no compartían sus puntos de vista, al grado de estar en franco desacuerdo con ellos. Su inconformidad se debía a que pensaban que aquellos no sabían sobre teoría de la arquitectura y por ello sus análisis carecían de un fondo consistente; nunca mencionaban el programa arquitectónico como tampoco aspectos constructivos, ni se adentraban en los análisis espaciales o secuenciales, solo analizaban la iconografía de los retablos y las fachadas de las edificaciones. Así, el grupo de noveles conferenciantes se propuso demostrar las diferencias entre los análisis estéticos y los teóricos. Los primeros se consideraban meramente formalistas, mientras que los segundos eran más objetivos por tener en cuenta la práctica del diseño. La postura de los miembros del Curso Vivo era con-

frontadora con la academia. De ahí que sintieran que las conferencias o mesas redondas darían qué pensar: “Considerábamos —según nos dice dice Ramón— que la visión del instituto era inaceptablemente limitada por no reparar en la teoría del arte. Por nuestra parte, aunque éramos gritones, también éramos estudiosos”.

El curso se presentó primero bajo el nombre Ciclo de conferencias. Esto porque en cada sesión, cada invitado, de alrededor de cinco, exponía su punto de vista sobre el tema y después se pasaba a un debate para finalmente escuchar al público. El primer ciclo se organizó bajo el tema de la integración plástica. Ramón participó con la disertación “Determinantes de la integración plástica” (diciembre de 1959), publicada en la sección “Urbe” del periódico *Excelsior*, uno de los primeros artículos que publicaría. Presidió la mesa Ruth Rivera y entre los que se convertirían en asistentes asiduos se encontraba el pintor José Chávez Morado, responsable de algunos de los murales de Ciudad Universitaria: *La conquista de la energía*, *La ciencia y el trabajo*, *El retorno de Quetzalcóatl*. A pesar del poco público asistente, se realizaba la discusión. El entrevistado recuerda con mucha gracia que en esa primera sesión, perdido entre las gradas del fondo del auditorio, aparecieron la voz y la figura del “Gringo” del Moral, quien emocionado dio vida al debate (ver imagen siguiente página).

De esta forma y motivados por los aplausos y las felicitaciones de las primeras experiencias, realizaron ciclos de conferencias en diversos auditorios. Cada vez con mayor brío, lo que implicaba, además de su perfecta organización, estructurarlos con mayor impacto para la audiencia. Dispuestos a cambiar las ideas prevalecientes en el mundo de las artes y de la arquitectura en México, cuestionaron al instituto porque se seguían ponderando unos cuantos géneros arquitectónicos sobre otros, especialmente el religioso y el de edificios gubernamentales, palacios y castillos. Desde su punto de vista, había que abrir el análisis a mercados, cárceles, terminales de autobuses y casas de personas comunes, pues también eran importantes. Ramón comentó lo que sigue al respecto: “Estudiamos y difundimos otros géneros arquitectónicos no considerados históricamente”, por ejemplo la cárcel de Lecumberri. Para explicar su diseño y el porqué de la colocación de muros de placas de acero rellenos de arena, entre otros elementos, había que entender las necesidades específicas del programa arquitectónico, reflejadas en su composición o funcionamiento. Los asistentes a los cursos aprendían a apreciar el arte y la arquitectura, pues no solo escuchaban conferencias sino que también visitaban los sitios donde se hallaban las pinturas y las esculturas, mientras que otras veces acudían a las sa-

las de conciertos a escuchar las piezas musicales que se analizaban. Así, los cursos se ofrecían en sábados y domingos. La Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM organizó alrededor de 40 cursos, con una comisión conformada por Ramón, Alberto y Salvador. Con el paso del tiempo, otros miembros se integrarían a dicha comisión, como los arquitectos Carlos González Pozo y Óscar Olea, entre otros. Tiempo después las conferencias recibieron el nombre Curso Vivo de Arte, como se conocen hasta hoy.

Más adelante, aunque poco a poco, Ramón se fue alejando de la organización del curso por diferentes compromisos de trabajo, entre ellos un curso de apreciación musical y otro de historia del arte, ambos transmitidos por Radio UNAM a principios de los 70. Lo mismo ocurrió con sus otros compañeros. Nuevos elementos se integraron al comité con el fin de tomar las riendas de la organización. Con todo, el Curso Vivo se fue transformando hasta que dejó de impartirse. Ramón no recuerda cuándo terminó, como tampoco cuál fue su última participación. Lo que aquí importa, en todo caso, es destacar la pertinencia de su aparición, que bien ameritaría un estudio riguroso de la difusión del arte y la arquitectura en México, así como lo determinante que fue para la vida del biografiado.



Cuatro de los fundadores del Curso Vivo de Arte: Óscar Olea, Alberto Híjar y Salvador Pinoncelly.

— **JOSÉ VILLAGRÁN-RAMÓN VARGAS** —

Buena parte de la carrera de Ramón Vargas gira alrededor del estudio y la difusión de la teoría de la arquitectura de José Villagrán García. Por mucho tiempo se interesó en aplicar los conceptos expuestos por el maestro Villagrán en el análisis y la crítica arquitectónicos en México, lo que motivó sus discursos, artículos y reflexiones. Por mucho tiempo, los fundamentos villagranianos orientaron su pensamiento sobre el “deber ser” de la arquitectura. De ahí que sus nombres sean asociados y muchos consideren a Ramón Vargas un continuador o sucesor. Tal apreciación se fortalece por el hecho de que en varias oportunidades ha impulsado la difusión de la teoría de José Villagrán desde 1960. Sin embargo, el inicio de lo anterior se da sin que el propio Villagrán se entere. Fueron el gusto, los intereses y la convicción de que la teoría es básica en la formación del arquitecto, lo que motivó a Ramón a orientar su carrera en ese sentido. Dicho de otro modo, aún siendo estudiante, y gracias a las clases de Villagrán, comprendió el impacto de la teoría en el diseño y decidió ahondar en los conceptos transmitidos por el maestro; conocer sus orígenes e implicaciones en el ámbito de las artes y, por extensión, en la arquitectura. Se trata de una decisión en la que probablemente nadie influyó más que su deseo por entender a Villagrán.

En la ENA, cuando aún se encontraba en la Academia de San Carlos, en el antiguo barrio universitario del centro, Vargas cursó las materias obligatorias del primer año. Una de ellas fue Teoría de la Arquitectura. La clase era impartida por el único maestro de la asignatura, el arquitecto José Villagrán García. Todas las generaciones de arquitectos desde 1927 habían cursado teoría con él, por lo que sus enseñanzas eran bien conocidas dentro del gremio. Ramón no lo sabía entonces, pero Villagrán había proyectado y ejecutado obras pioneras en el país. Asimismo, inició la arquitectura moderna racional (el movimiento moderno, o la modernidad arquitectónica) y con sus enseñanzas motivó a otros arquitectos, compañeros y alumnos a diseñar la arquitectura “en estricto apego al programa arquitectónico”. Los arquitectos acudían a sus conferencias y sus reflexiones se transmitían sin cuestionamiento alguno de generación en generación. Por toda la academia se le conocía como “el maestro Villagrán” o simplemente como “el maestro”. Era un hombre serio, de pocas palabras y aspecto adusto, introvertido a causa de su sordera, a quien se le preguntaba poco pero se le escuchaba mucho. Contaba con 51 años cuando lo conoció Ramón.

En la parte inicial del primer curso de teoría, Villagrán trataba las grandes concepciones del arte y revisaba el significado de la arquitectura a partir de nociones filosóficas. Pero para los alumnos recién egresados de la preparatoria, sin ninguna instrucción filosófica, como Ramón, el curso simplemente resultaba incomprensible, difícil y hasta confuso. La segunda parte era diferente. En esta Villagrán hablaba de los elementos de la arquitectura (puertas, ventanas, techumbres) y se adentraba en la axiología arquitectónica y sus cuatro valores: el útil, el lógico, el estético y el social, haciendo ver a los alumnos que la buena arquitectura estaba integrada por ellos y que el principal de todos era el primero. Fue entonces que Ramón se interesó por la materia. Por otra parte, su poca experiencia en la composición arquitectónica comenzó a jugarle malas pasadas en la materia correspondiente. No entendía cómo diseñar, ni sabía qué o dónde buscar. Cuando escuchó a Villagrán entendió todo: el alcance de cada valor y la utilidad del espacio, y que lo que hay que buscar y solucionar es aquello que la gente necesita para desarrollar sus actividades con la mayor comodidad posible. Y así entendió lo que los maestros de composición querían decir con "búscales", y resolvió que la teoría ayuda a proyectar, lo cual aplicó a sus trabajos



1963. Conversación con el Maestro José Villagrán acerca de la publicación de sus escritos. Lo visitan Salvador Pinoncelly y Ramón Vargas.

escolares y mejoró notablemente sus calificaciones, además de que frente a los profesores fue capaz de defender sus propuestas. De este modo asimiló el vínculo de la teoría con el proyecto, y el de la arquitectura con la sociedad, así como el sentido de las palabras de Villagrán en favor de una arquitectura nacional alejada de imitaciones extranjeras o de copias irreflexivas de las obras de Ludwig Mies van der Rohe o de Frank Lloyd Wright, los arquitectos más famosos del momento.

Para José Villagrán el nombre de Ramón Vargas hubiera pasado desapercibido si su exalumno no hubiera escrito un artículo en la revista de la ENA titulado “Literatos y teóricos de la arquitectura” (1960). Esta obra llamó la atención de un colaborador del despacho de Villagrán, quien lo guardó para mostrarlo al maestro una vez que regresara de un viaje al extranjero. Ya en México y poco antes de su ingreso a El Colegio Nacional, el maestro leyó el artículo y opinó que era lo mejor que se había escrito sobre su teoría. De inmediato quiso contactar al autor, pero nadie de su círculo lo conocía. Ramón se había alejado de la escuela y de los arquitectos por más de cuatro años, y sus pocos amigos de la carrera ya habían egresado, por lo que casi nadie sabía de él. Solo algunos habían acudido al Curso Vivo de Arte y fue por ellos que Villagrán se enteró de su actividad en favor de la cultura, su formación como filósofo y que vivía por el rumbo de La Villa. Fue así como sorpresivamente Vargas —así le llamaban en la escuela— recibió una carta en su domicilio. Era la invitación personal del arquitecto José Villagrán a su ceremonia de ingreso a El Colegio Nacional, en 1960, a la que Ramón acudió sin dudar. Fue en esa noche cuando por fin se presentaron y se produjo el encuentro entre Ramón Vargas Salguero y José Villagrán García, el cual perduraría hasta el fallecimiento del segundo, en 1982, casi 20 años después. Su relación se caracterizó por un profundo respeto, amistad, colaboraciones y, ante todo, interés por la arquitectura y su teoría.

Al poco tiempo de conocerse, Villagrán pone a disposición de Ramón su biblioteca personal, como antes lo había hecho De Robina, e intercede por él en la dirección de la escuela para que termine los créditos de la carrera, situación difícil dada la irregularidad del exalumno al que ya se había dado de baja. Semejante situación se resolvió después de muchos años y de varios exámenes extraordinarios, revalidar materias y cursar nuevas asignaturas por los cambios de planes de estudios. De ahí en adelante, Ramón acompañó a su maestro a cuantos cursos y conferencias impartió, ayudándole a escribir sus conferencias y a revisar y corregir sus textos. Los artículos de Ramón en *Cuadernos de Arquitectura* en los años 70 giran alrededor



1963. Conversación con el maestro José Villagrán acerca de la publicación de sus escritos. Lo visitan Salvador Pinoncelly y Ramón Vargas.

de la teoría de Villagrán principalmente, aparte de ser más analíticos. Ambos compartieron largas sesiones de revelado de fotografías, las cuales analizaban bajo la óptica de la teoría de la arquitectura. A Ramón le interesaba siempre escuchar las opiniones de su maestro y cada vez que sus respectivos compromisos lo permitían, se reunían. Villagrán expuso a su amigo los problemas de sus primeras obras, la Granja Sanitaria de Popotla, el Hospital de Tuberculosos de Huipulco, las escuelas del CAPFCE y los hospitales de especialidades. Años después, cuando Ramón se hallaba en la cárcel debido a su militancia política, Villagrán le enviaba cartas de apoyo que lo animaron a continuar con su amistad. Una vez en libertad, y como una especie de compromiso moral, Ramón se propuso, entre otros trabajos, editar y publicar la obra escrita de su maestro, sus reflexiones sobre arquitectura mexicana e internacional, y particularmente su teoría de la arquitectura, que entonces se hallaba (a finales de los 60) dispersa en artículos de revistas, conferencias transcritas y apuntes de clases. Esta tarea culminó con la edición del libro *Teoría de la arquitectura* (1988) y los dos volúmenes publicados por El Colegio Nacional (2007), uno dedicado a su doctrina y el otro a su teoría. Después de la cárcel recuperaron sus charlas, y

así, al escuchar a su maestro de nueva cuenta, Ramón comenzó a interpretar sus palabras desde otras perspectivas y a compararlas con los conceptos que él mismo elaboraba. Porque si bien Villagrán fue su maestro indiscutible, con el paso del tiempo la distancia generacional, los círculos intelectuales, sociales y culturales de Ramón influyeron para que los mismos conceptos fueran analizados con otras variables, estableciéndose diferencias interpretativas. Villagrán habló y expuso sobre la teoría desde la metafísica y la práctica arquitectónica, fue un arquitecto proyectista y constructor toda su vida, mientras que Ramón lo hacía desde el campo de la reflexión social. Sus rumbos se asemejaban pero no eran los mismos.

— CUADERNOS DE ARQUITECTURA Y CALLI —

En 1960 nuestro biografiado encontró los medios idóneos para expresar sus ideas. Por una parte, cursos, conferencias y clases; por otra, artículos y ensayos. Escribir un libro no era de su interés en ese momento, como tampoco terminar la carrera de arquitectura ni la de filosofía. En ese año, que fue el despunte de su carrera como teórico de la arquitectura dedicado a la reflexión, el estudio sistematizado, institucionalizado y los títulos profesionales le importaban poco. Para él, activo y ansioso por demostrar las propuestas que elaboraba y compartía con sus amigos del Curso Vivo, aquello que lo motivaba era la difusión de su análisis para entender la finalidad del arte y la arquitectura; mejor si era de manera oral que escrita. Desde entonces, su trabajo se convirtió en su vida. No obstante, la labor intelectual era poco redituable e insuficiente para mantenerse, por lo que debió complementarla con otros empleos. Así, en paralelo a la escritura de sus artículos y ensayos, a la impartición de conferencias en el Curso Vivo y a sus clases en la preparatoria, y antes de ingresar a la universidad de tiempo completo en 1978, se desempeñó en varios trabajos que le generaron ingresos fijos y semifijos: dibujante, profesor provisional de las preparatorias 6 y 7 (1960-1965), jefe de investigación de normas hospitalarias del IMSS (1969), director de la Escuela de Diseño y Artesanías del INBA (1972-1973), arquitecto en despachos particulares, coordinador general de investigación del Centro de Estudios Históricos del Movimiento Obrero de México (Cehsmo) (1973-1976) e inspector de escuelas incorporadas a la UNAM (1968-1978).

La vocación a la que Vargas dedicará toda su vida comenzó a registrarse en los artículos de "Urbe", del *Excélsior*, en los ensayos de los *Cuadernos de Arquitectura*, del INBA (1961-1967), y en los de la revista *Calli* (1960-1973). Viéndolo a la distancia, tal vez haya que considerar a Ramón Vargas, junto con otros miembros de su generación, como los primeros que forjaron una carrera en la reflexión y la crítica arquitectónica de tiempo completo. En este sentido, habría que contemplar el momento en que se produjo tal fenómeno, años en que el Movimiento Moderno encabezado por Villagrán empezó a ser cuestionado y otras corrientes, tendencias o modos de entender y proyectar la arquitectura fueron adentrándose en el ambiente de México.



Jugando simultáneamente, el campeón del mundo, Tigran Petrosian, derrotó a 30, entre los cuales se encontraban Ramón Vargas, Salvador y Enrique Palos y Jaime Rueda.

Al menos al inicio de esa década, la teoría y la crítica fueron un campo fértil como carrera y *modus vivendi*. Pocos lo habían contemplado de ese modo.

Salvador Pinoncelly, quien entonces colaboraba en la sección "Urbe" del *Excelsior* y trabajaba como editor en el Departamento de Arquitectura de Bellas Artes, una vez integrado al comité del Curso Vivo, invitó a sus compañeros a escribir en aquella sección. Por Pinoncelly, Ramón conoció también a la arquitecta Ruth Rivera Marín, jefa del Departamento de Arquitectura del INBA, y a quien invitaron a participar en la primera mesa redonda del curso. El alto nivel de debate dejó una buena impresión en Ruth, quien a su vez invitó a otros miembros del grupo a escribir en *Cuadernos de Arquitectura*. Este proyecto editorial fue promovido por la arquitecta Rivera para difundir la arquitectura contemporánea del país y el extranjero. La hija del pintor Diego Rivera y la escritora Guadalupe Marín iniciaron la publicación de dichos cuadernos como suplementos de los *Cuadernos de Bellas Artes*, a manera de cuadernillos anexos. Pero a partir de 1961, los *Cuadernos* se publicaron por separado, con Salvador Pinoncelly como responsable de su edición. Ramón Vargas colaboró con Salvador desde el tercer número, y su participación no se limitó a ser coeditor responsable; también fue el encargado de los contenidos de los números dedicados a José Villagrán y su teoría. Ramón trabajó en la coedición de los *Cuadernos* hasta 1964.

Calli (1960-1973), por otro lado, fue una revista que desde el principio se propuso ser analítica y crítica, conceptos que orientaron los artículos y colaboraciones de quienes ahí escribieron. Vio la luz en junio de 1960, y después de 68 números, se interrumpió, en 1973. En sus inicios estuvo a cargo de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, pero en 1963 pasó a manos de un grupo de arquitectos que habían trabajado en ella. Ramón se integró a ese grupo y, en 1965, él y sus compañeros compraron y dirigieron la revista, con él como jefe de redacción. A decir de Alejandro Gaytán, Ramón Vargas le dio un nuevo impulso a la revista al publicar artículos "sociales, económicos, políticos, educativos y gremiales antes no tocados con tanta profundidad en una revista de arquitectura. Su ingreso fue significativo pues encarnó una visión social de la arquitectura de mayor envergadura." Dirigió *Calli* hasta 1966, cuando fue encarcelado bajo la acusación de conspirar para implantar el socialismo en el país. Ya en libertad, a inicios del 68, regresó a la revista como coeditor. En esta etapa sus artículos denotan cierto alejamiento del tratamiento filosófico de la arquitectura; su enfoque y los temas se inclinan hacia lo sociológico: la vivienda popular, las demandas laborales de los trabajadores, la ciudad y la Escuela de Dise-

ño y Artesanías del INBA, entre otros aspectos. Tales temas surgieron de los otros trabajos que desempeñó, los cuales, hay que decirlo, asumió con el mismo entusiasmo y pasión que el estudio de la filosofía, o como hizo con la militancia política y la docencia. Los fundamentos villagranianos prevalecieron en sus discursos, pero interpretados cada vez más en relación con aspectos sociales. Aun así, siguió defendiendo a Villagrán cuando encontraba opositores, los cuales se volvieron más frecuentes con el paso de los años. La lectura del corpus de artículos de Ramón Vargas en *Calli* tratan de una teoría más suya que de Villagrán, no anclada al diseño, la construcción ni la decoración, mucho menos a la estética entendida como asunto de gustos, estilos, proporciones o formas. No. Estos artículos son llamados a los arquitectos a comprometerse con las necesidades de la mayoría: desprotegidos, campesinos, obreros, pobres, el pueblo, las masas. Por eso, muchos no están de acuerdo con sus postulados que, a la vez, coinciden con los de Villagrán.

Cuadernos de Arquitectura y Calli, *Revista Analítica de Arquitectura Contemporánea*, junto con *Arquitectura México* y *Espacios* son referentes de la cultura arquitectónica de los 60 y principios de los 70. Fue una época colmada de edificaciones inspiradas en el estilo internacional, insertas en conflictos políticos y sociales.

Gracias al proyecto *Raíces Digital* y al trabajo que aquí se presenta, se recogieron los artículos escritos por Vargas y su generación en dichas revistas. Son artículos que aguardan ser analizados e interpretados en el marco de las circunstancias políticas e ideológicas que les dieron vida. Solo como información adicional, hay que decir que los *Cuadernos de Arquitectura* tuvieron tres épocas. La primera, de 1961 a 1967, que es a la que nos estamos refiriendo. La segunda, en 1982, de contenido más histórico. Y la tercera, en el 2000, cuyo propósito fue la recuperación de fuentes históricas. Además, para terminar este apartado, señalaremos que en el 2008, con el grado de doctor en Arquitectura, Ramón Vargas Salguero ocupó la dirección de Arquitectura de Bellas Artes, como en su momento hizo Ruth Rivera. En ese cargo difunde la vida y la obra de los arquitectos con quienes interactuó en los años 60, Salvador Pinoncelly entre ellos.

— **EL IMPACTO DE CUBA** —

En 1963 Ramón viajó por primera vez al extranjero, a la revolucionaria isla de Cuba. El VII Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA) se realizó en dicho territorio entre septiembre y octubre de ese año, y el tema a debatir fue la arquitectura en los países subdesarrollados. México estaba invitado, pero el Colegio y la Sociedad de Arquitectos Mexicanos habían boicoteado su publicidad por no estar de acuerdo con el reciente cambio político de Cuba y, por tanto, casi no había arquitectos mexicanos inscritos. Para entonces Ramón trabajaba en el Departamento de Arquitectura de Bellas Artes, bajo la dirección de Ruth Rivera, editando los *Cuadernos de Arquitectura*, como ya se dijo, y se ocupaba del departamento de publicidad. Al enterarse de que el colegio sabotaba el congreso, escribió una nota en el *Novedades* denunciando la situación e invitando a los arquitectos a inscribirse. Por otro lado, supo que algunos de sus compañeros de Bellas Artes asistirían con viáticos pagados por la embajada. Ellos eran afines con la ideología del nuevo régimen de la isla y le compartieron con entusiasmo a Ramón algunas de las consignas. Fue así como se dieron cuenta, y al mismo tiempo se sorprendieron, de que él, conocedor de la filosofía, no había estudiado el materialismo histórico ni el comunismo, ni estaba enterado de la existencia de Carlos Marx y su obra filosófica; también se sorprendieron por su distanciamiento de los asuntos políticos. Esto no era casual, pues desde hacía años, en charlas familiares, había escuchado del charrismo sindical, la corrupción del sistema político mexicano, los presidentes que habían desvirtuado los ideales revolucionarios y del PRI, todo lo cual motivó que a principios de los 60 en México se respirara desconfianza hacia la clase política. De ahí que a Ramón le importara poco el tema y se hallara absorto en la teoría de la arquitectura de Villagrán, así como en escribir al respecto y demostrar su valía. Con todo, sus compañeros de trabajo insistieron para que tanto él como Pinoncelly asistieran al congreso. Una vez convencidos, ellos mismos gestionaron que la embajada de Cuba en México pagara sus viáticos. Ramón aceptó el apoyo de la embajada siempre y cuando se le permitiera opinar libremente de lo que viera en la isla. No asistiría si se le condicionaba para que hablara bien de los cubanos, mucho menos de sus líderes políticos; como editor de una revista, solicitó absoluta libertad de expresión y escribir de igual forma sobre el congreso. La petición fue aceptada. En el avión coincidió con sus compañeros del INBA, que asistieron en calidad de alumnos, mientras que él lo

hizo como profesionalista. Reconoció entre los pasajeros al arquitecto Enrique Yáñez de la Fuente, a quien había tratado poco en Bellas Artes. Para ese momento aún no existían entre ellos la coincidencia de pensamiento, la confianza ni la amistad que se desarrollarían más adelante.

La Cuba revolucionaria lo impactó más de lo imaginado. Los isleños sonreían y solo tenían palabras elogiosas para la Revolución y las mejoras sociales derivadas de ella, como el papel de la educación en la nueva organización. Como editor de los *Cuadernos y Calli* se dio cuenta de cómo la gente participaba en la materialización de la Revolución; de cómo el socialismo era llevado a cada una de las comunidades y del rol destacado de las brigadas integradas mayoritariamente por jóvenes; en pocas palabras, de la participación colectiva. Entre ellos reconocían su trabajo y se premiaban; les daba satisfacción y orgullo sentirse reconocidos. También observó cómo las personas cuidaban los bienes comunitarios, y se preocupaban y ocupaban de los demás. Ramón visitó la isla cuando comenzaron a palpase los primeros logros revolucionarios, por lo que el ambiente festivo, alegre y confiado de la gente lo impregnaba todo. Otra de las cosas que lo sorprendió fue la confianza de las personas hacia sus líderes revolucionarios y las nuevas instituciones gubernamentales que los motivaban a integrarse, a participar. En el congreso, además de conferencias y ponencias, se organizaron recorridos para que los asistentes conocieran la nueva arquitectura socialista: las escuelas en el campo, las viviendas colectivas rurales y citadinas y los centros culturales. Dado que la mayoría de las obras se encontraba en el campo, se emprendieron salidas fuera de La Habana. Con mirada crítica observó si cumplían con el programa arquitectónico y sus valores, es decir lo útil, lógico, estético y social; si la orientación de los salones era la recomendada para su ubicación y clima; si los espacios funcionaban en conveniencia con las actividades y los sistemas constructivos de avanzada, como los cascarones de concreto, y cumplían con la lógica arquitectónica. Anotó, escribió y reflexionó lo que publicaría en *Calli* una vez estuviera de vuelta en México. Más allá de lo arquitectónico, en las escuelas cubanas lo sorprendió el ambiente de convivencia entre profesores y alumnos. Cuando terminaban las clases, trabajaban el campo, platicaban y convivían como amigos sin que hubiera distinciones: bailaban, cantaban, sostenían charlas informales; reinaba un ambiente solidario. Cuando Ramón habla de Cuba y de lo que percibió allí, se detiene en la alegría de la gente, una alegría que se contagiaba y en-

tusiasmaba, al mismo tiempo que lo convencía de la necesidad de cambios sociales en otras partes del mundo, principalmente en México.

Por si lo anterior fuera poco, su vida dio un vuelco cuando escuchó a Fidel Castro. Después de haber llegado a La Habana, de participar en el Congreso de la UJA y de conocer las obras socialistas, a algunos visitantes, entre ellos Ramón, se les invitó a la ceremonia de reconocimiento al trabajo de los Comités de Defensa Revolucionaria. En ella, frente a un público masivo, Fidel Castro pronunció un discurso. El día de la ceremonia, en la gran plaza, había un ambiente de marcada expectación porque todos clamaban la presencia del líder de la Revolución. A los invitados extranjeros se les ubicó en lugares especiales, asientos detrás del foro a tan solo unos metros de los oradores. Llegó Fidel. Ramón comenzó a escucharlo y a seguir su discurso sobre la importancia de los comités, de la Revolución en Cuba, el socialismo, el comunismo y el fin del imperialismo y la burguesía. Durante el discurso, Ramón no solo se convenció, sino que se convirtió al socialismo. Desde entonces supo que su vida, y por tanto su carrera, estaría consagrada a la lucha política, a estudiar el comunismo y el socialismo con la finalidad de impulsar el cambio político y social en México, tal como se realizaba en Cuba. Además, en ese momento, cobró conciencia de que a su visión de la arquitectura le hacía falta el componente político social materialista, carencia también presente en la teoría de la arquitectura de Villagrán, por lo cual, en adelante, se convirtió en un factor ineludible en sus escritos. Otro impacto tuvo lugar cuando escuchó al "Che" Guevara, líder de carisma muy distinto al de Fidel pero igual de convincente, sobre todo cuando alabó al "hombre nuevo" emanado de la Revolución. Ramón estuvo en Cuba 15 días, suficientes para cambiar el rumbo de su vida tras despertarle nuevos compromisos y pasiones: la militancia y la lucha política en favor del socialismo.

— EN LA CÁRCEL —

Los muros de Lecumberri han generado innumerables historias y leyendas acerca de los personajes allí encarcelados, así como de sucesos difíciles de imaginar por quienes no conocemos estar en prisión. Gobernantes, artistas, activistas sociales, ladrones, delincuentes, policías, personal administrativo y visitantes se entremezclan y son los actores principales de esas historias, y, "si las paredes hablaran", habría

mucho más que contar de lo que se ha dicho. Una de esas historias es la de Ramón Vargas en el Palacio Negro, acontecida entre 1966 y 1967. Fueron días contados uno a uno por nuestro entrevistado, en los que cada minuto de la cotidianidad fue toda una experiencia ante la expectativa de lo que pudiera ocurrir dentro de la cárcel. Se trata de un suceso difícil de asimilar para cualquier persona y de algo sumamente impactante en todos los niveles. En ese lugar experimentó miedo y confianza. Miedo de los otros reclusos, a los que poco a poco fue conociendo tras enterarse de por qué fueron aprehendidos: asesinatos, violaciones, estafas, robos. Los corredores y las celdas acentuaban la terrible sensación. Lugares sucios, cerrados, celdas con sólidas puertas y pasillos y crujías limitados por barrotes, rejas y sanitarios colectivos. La oscuridad en las noches era absoluta y las paredes plagadas de chinches no dejaban dormir a nuestro entrevistado, además de saberse acompañado por dos presos de quienes se podía esperar cualquier cosa. Sin embargo, no permaneció así por mucho tiempo. En este punto entra la confianza, que se presentó en cuanto empezó a conversar con otro preso y le contó las razones de su aprehensión. Le platicó que al poco tiempo de regresar de Cuba, en las oficinas de *Calli*, por el rumbo de la glorieta de Las Cibeles, conoció a un vendedor de productos farmacéuticos que llevaba publicidad para la revista. Este le habló de la existencia en México de un grupo político apegado al trotskismo, postura política más fiel al comunismo según el entender del vendedor y de Ramón. En adelante compartieron literatura sobre Trotsky y el comunismo en general, y al poco tiempo dicho sujeto lo invitó a integrarse al partido. Una vez aceptado, Ramón Vargas se integró al grupo. Cada semana asistía a las reuniones y leía a profundidad los manifiestos del líder mundial. También participó en discusiones sobre Marx y actuó como se le indicaba. De este modo, se convirtió en militante. Por su capacidad y convicción de terminar con los gobiernos corruptos de Latinoamérica, se le involucró en un plan que consistió en actuar clandestinamente en la ciudad de Guatemala y regresar con un encargo a México. Una vez realizada la misión, alguien del grupo, supone, delató la operación y a los participantes. En consecuencia, la Dirección Federal de Seguridad en México persiguió a los involucrados. Aunque Ramón no vivía ya con sus padres en la colonia Industrial, un día, comiendo con ellos, alguien tocó a la puerta buscándolo. Confiado, abrió la reja de la calle (un pequeño jardín separaba el límite del predio y la entrada a la casa) y de inmediato fue aprehendido. La situación resultó caótica e impactante. Más aun de lo esperado porque junto con él apresaron a su hermana mayor por

tratar de impedir su arresto; jaloneó a los policías y terminó involucrada. Esto ocurrió en abril de 1966. Tras contar esta historia a su nuevo conocido se identificaron de inmediato, pues este también era preso político. Por otro lado, el encargado de la seguridad de su crujía también era prisionero político y le ayudó a cambiar de celda. Un nuevo lugar con tres grandes ventajas: no había chinches, estaba cerca de la vigilancia y era una celda solo para él. Sin duda se trató de un enorme privilegio.



Recluido en la crujía "C", del penal de Lecumberri, acusado de pretender implantar el socialismo, 1966- 1967.

Las constantes visitas de los amigos también le ayudaron a no perder la confianza en que pronto estaría libre. Más todavía las visitas de la familia y de su novia, una joven hija de refugiados españoles a quien Ramón conoció en el grupo trotskista y que, como él, era afín con la ideología de izquierda y la militancia política. En esa situación se encontraba cuando le ofrecieron trabajo. Gracias al Curso Vivo de Arte, los programas de música en la radio y su labor en *Calli*, un amigo cercano lo recomendó para escribir una serie de fichas temáticas para publicarse en la Enciclopedia de México que el italiano Gutierre Tibón preparaba en ese momento. Era una obra de gran aliento que se pretendía editar para la Olimpiada Cultural en 1968. Tibón lo visitó en la cárcel y entre los dos convinieron la redacción de las fichas, así como el pago correspondiente. Este dinero le ayudó a solventar los gastos en la prisión y, en menor medida, los realizados por su familia. Ramón se ocupó de su nuevo empleo y recibió los libros especializados en los temas, que leyó cuidadosamente para extraer la información y redactar las fichas en una máquina de escribir Olivetti. Las fichas eran recogidas por su novia, quien las entregaba a Gutierre Tibón, recibía el pago y lo hacía llegar a la familia. Cuando tenía tiempo, Ramón se dedicaba a traducir del francés y el inglés a los teóricos de la arquitectura que había leído en la biblioteca de Villagrán. También respondía las cartas de sus amigos, entre ellas las de su respetado maestro. Su correspondencia, por suerte, no sufrió censura por parte de las autoridades de Lecumberri. A mediados de los 60, los pocos libros que entraban a la cárcel se revisaban y las cartas se leían una por una para su censura o para prohibirlas. Los libros marxistas nunca llegaban a manos de los reos políticos, por supuesto. Pero Ramón contaba con buena fortuna dada su participación en el proyecto editorial; ningún libro le fue incautado, pues eran enviados a través de mensajería de la Presidencia de la República.

Luego de largos e interminables trámites, pagos a licenciados corruptos y visitas a jueces para que no cerraran el caso y dilataran la sentencia; después de domingos de visitas de amigos y el apoyo incondicional de la familia, principalmente de su madre, Ramón Vargas y su hermana fueron liberados en diciembre de 1967.

— **ESCUELA DE DISEÑO Y ARTESANÍAS** —

Para muchos salir de la cárcel significa un reto. El de reintegrarse a la sociedad, ser aceptado por la familia, los amigos y los compañeros de trabajo como persona responsable y confiable. Pero para Ramón Vargas no fue así. Todos lo recibieron e integraron sin problemas. Todos, o casi todos, le ofrecieron apoyo. En los días posteriores a la cárcel recuperó su trabajo en *Calli*, esta vez como colaborador del jefe de redacción pues esta responsabilidad, por obvias razones, había recaído en otro arquitecto compañero suyo. Ruth Rivera le dio trabajo en el INBA nombrándolo responsable de la comisión organizadora de los jóvenes arquitectos mexicanos que participarían en el Encuentro Internacional de Jóvenes de la UIA, a realizarse en la Olimpiada Cultural durante octubre del 68. El propósito de dicho encuentro era reflexionar y exponer en una ponencia conjunta el papel de los jóvenes ante la profesión, la sociedad, las producciones arquitectónicas y las relaciones internacionales con conclusiones y acciones a emprender para el mejoramiento del país. Por primera vez en la historia se realizaría una olimpiada cultural y en ella participaría Ramón. Al final los hechos del 2 de octubre lo indignaron tanto que ante el pleno de los jóvenes arquitectos renunció a presentarse en el encuentro.

Tres meses después de salir de prisión se casó con la novia que conoció en el partido trotskista y lo apoyó durante sus días en la cárcel. Sus padres huyeron del régimen franquista y después de una travesía por Inglaterra, Venezuela —donde ella nació— y Cuba se instalaron en Cuernavaca, donde residían algunos amigos suyos. Permanecieron allí por un tiempo y, gracias a los vínculos de la comunidad española, el jefe de familia obtuvo un empleo en la Ciudad de México, en el departamento de contabilidad y auditoría de las tiendas Gigante, en el que se desempeñaría el resto de su vida. La fiesta del matrimonio tuvo lugar en el Casino Español y el arquitecto Enrique Yáñez fungió como padrino de bodas. A finales del 68 nació su hija, luego de un embarazo complicado y entre zozobras de posibles redadas a comunistas y frecuentes cambios de domicilios para despistar a la policía; dos años después nació su segundo y último hijo (ver imagen siguiente página).

Por otro lado, el arquitecto Yáñez también le dio empleo en el IMSS como jefe del Departamento de Normas Técnicas. Ramón recuerda que para realizar el número 37 de *Calli*, en enero del 69, elaboró un cuestionario sobre hospitales para que el arquitecto lo respondiera. “Un cuestionario —dijo Yáñez al verlo— con preguntas



Ramón Vargas con sus hijos: Claudia y Ramón.

propias de quienes saben de teoría pero nada de hospitales". En esa oficina, y gracias a la asesoría cotidiana de Yáñez, Ramón se empapó de la normatividad hospitalaria; Yáñez era especialista en diseño de hospitales, particularmente de los proyectos para el IMSS. En charlas diarias que ambos sostuvieron de 6 a 8 de la noche, aprendió otra manera de entender y explicar los hospitales y la arquitectura, complementaria a la teoría de Villagrán, que ambos habían asimilado y que aplicaron para llevar a cabo el proyecto de una clínica en Irapuato que Yáñez le encomendó. Por este aprendizaje, Ramón solicitó a quienes diseñan los hospitales en el IMSS la justificación funcional del proyecto con base en la normatividad y en el programa arquitectónico, lo cual atrajo la atención de los demás arquitectos por las discusiones surgidas, ya que la mayoría no sabía de teoría y solo aplicaba la normatividad como se pedía. Así, Ramón transformó la visión de proyectar.

Con todo, Yáñez salió del seguro social en 1970 y junto con él Ramón. No obstante, al igual que sucedió con Villagrán, su amistad perduró hasta el fallecimiento del primero, en cuyo entierro pronunció, por petición expresa del propio Yáñez, unas palabras de despedida (ver imagen siguiente página).

La influencia de Enrique Yáñez en la formación y la vida del biografiado fue enorme. Por él conoció a los arquitectos que fundaron la Unión de Arquitectos Socialistas en México, pues fue uno de los principales protagonistas; le habló de



1968. Festejo a don Enrique Yáñez.

ellos y le proporcionó los pocos documentos que existían al respecto. Por él también aprendió la manera en que el arquitecto piensa y diseña sus obras, lo cual considera un gran privilegio.

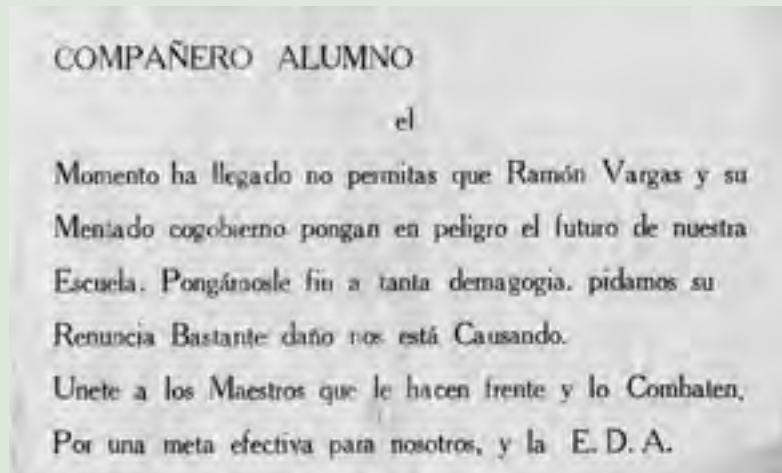
La buena fortuna siguió con él. Además de estos trabajos, uno de los ingenieros que había conocido en su época de estudiante, cuando trabajó por primera vez, lo llamó para que lo apoyara en los proyectos de las tiendas Aurrerá y los restaurantes Vips. Se trataba de desempeñarse como subcontratista para proyectar los supermercados que comenzaban a instalarse en México alrededor de 1970. Aceptó el trabajo y junto con sus amigos alquiló un departamento que adaptaron como despacho de arquitectos cerca de su casa, en Barranca del Muerto. Allí diseñaron la tienda que aún existe en Echegaray y Plateros. Otra compañía para la que trabajaba el ingeniero que lo subcontrató era MIDCO, la cual concretó el diseño y la construcción de centros comerciales como Plaza Universidad teniendo como socio al arquitecto Juan Sordo Madaleno. En esa época se convocó al proyecto de Plaza Satélite, por lo que los ingenieros decidieron participar. Al grupo proyectista de Ramón se le convocó a criticar el proyecto del arquitecto Sordo. Así, salieron a relucir, desde su criterio arquitectónico, los puntos donde había mal funcionamiento de la planta, los cuales marcaron con puntos rojos, al igual que algunas cuestiones de presupuesto. El proyecto que presentó el prestigiado arquitecto era mucho más costoso que el presentado por el ingeniero, por lo que se dedicaron a proyectar una propuesta al-

terna y la presentaron al pleno de la compañía poco después. Aun con la economía que representaba su proyecto, fueron descalificados. Al parecer, el asunto de la crítica no agradó a los empresarios y decidieron cortar relación con el ingeniero y, por tanto, con el grupo de arquitectos subcontratistas. Con ello terminó parcialmente la carrera de Ramón en el mundo práctico de los arquitectos. Su última incursión en este campo fue cuando proyectó y construyó su propia casa, al sur poniente de la capital. Una casa unifamiliar que llevó a cabo con los recursos del finiquito del seguro, con su liquidación del Cehsmo, algunos ahorros y apoyo de su familia política. De estilo heterogónal, según opinión del arquitecto Yáñez, fue publicada en el libro *Del funcionalismo al post-racionalismo* (1990).

En el año de 1969, en paralelo a sus otras actividades, su amigo Alberto Híjar lo invitó a sustituirlo en sus clases de historia de la cultura en la Escuela de Diseño y Artesanías (EDA) del INBA. Él ya no podía impartir los cursos debido a otros compromisos de trabajo, por lo que pensó en Ramón como la persona más recomendable. El promotor de la escuela era el pintor José Chávez Morado, a quien Ramón conocía muy bien gracias al Curso Vivo de Arte, por lo que no hubo problemas para incorporarlo a la planta docente. Pero la EDA se encontraba en un momento crítico. De tiempo atrás se venía proponiendo su transformación de escuela de artesanías en escuela profesional de diseño, equiparable a la recién creada en la UNAM. Ramón se integró a las discusiones de los profesores y decidió apoyar la transformación. Tal cambio convenía a los egresados y al personal docente porque así serían reconocidos como profesionistas y no solo como artesanos técnicos capacitados. Para llevar a la práctica el proyecto, se propuso un plan de estudios que, en principio, exigía a los alumnos la preparatoria terminada y la inclusión de materias teóricas para fundamentar la práctica. Al poco tiempo de su ingreso, Ramón tuvo oportunidad de dirigir las asambleas encaminadas a la transformación. Su ética de trabajo, por otro lado, le exigió denunciar a los profesores y trabajadores que no acudían con regularidad a sus labores, lo que provocó el disgusto de muchos.

En aquel entonces su esposa era profesora de la EDA, por lo que ambos se encontraron en el meollo del asunto. En 1972 la asamblea de profesores y trabajadores lo nombró secretario general de la sección sindical y ese mismo año cambió el plan de estudios, con lo que la escuela se volvió profesional. De igual modo instaló el co-

gobierno como forma de trabajo. Sin embargo, no todos estaban convencidos de la modificación. Algunos pensaban que la escuela debía conservar su carácter técnico en vez de complicar la capacitación de los artesanos. Los inconformes bloquearon la impartición de clases, mientras que quienes apoyaban el nuevo plan impedían la entrada de los bloqueadores; se armaron trifulcas y las autoridades del INBA pensaron que se debían al director. Ramón tenía fama de comunista, lo cual fue acentuado en los periodicosos que aparecieron en la sección cultural del *Excélsior*. Desde luego, se trató de una propaganda dirigida a destituirlo. Lo que las autoridades del INBA menos querían era a un supuesto comunista dirigiendo uno de sus planteles, por lo que el director platicó con él y le solicitó su renuncia. Respondió que fue electo mediante asamblea y solo ella podía destituirlo, pero para no continuar con los problemas, que también afectaban su dinámica familiar, renunciaría siempre y cuando se conservara el nuevo plan de estudios. Se aceptó la propuesta y, ante la asamblea de la EDA, renunció a la dirección en 1973. Como profesor continuó con sus clases de Teoría de la historia 1 y 2 y del seminario para profesores sobre arte y diseño hasta 1977.



Uno de los tantos panfletos que circularon durante la gestión de Ramón Vargas como director de la Escuela de Diseño y Artesanías, 1972.

— **SU GRUPO MILITANTE** —

Los años en la cárcel no atemorizaron a Ramón. Al contrario, aquella experiencia hizo que reparara en los hechos ocurridos: cuáles fueron sus errores, posibles distracciones, y por qué lo aprehendieron. También se puso a pensar en qué podría hacer para reemprender la lucha por el socialismo en México. ¿Debía unirse a un grupo político? Las preguntas y los sucesos daban vueltas en su mente y las posibles respuestas le señalaban diferentes caminos por andar. Había que empezar de nuevo, pero nunca alejarse u olvidarse de aquello en que se cree. Claudicar no era opción. Debía pensar bien las estrategias. Una de ellas, quizá la primera lección de todo lo aprendido, fue cómo confiar en las personas. La secuencia detallada de los hechos le reveló que la traición es el acto más frecuente entre los miembros desconocidos de un grupo. Por eso había caído en la cárcel. Y para evitarla de nuevo y no relacionarse con asociaciones cuyos miembros u organizadores eran perfectos desconocidos, decidió crear su propio grupo militante. Antes que coincidir intelectualmente, tener fines políticos semejantes o cualquier otra razón, la lealtad y la confianza serían las primeras cualidades de quienes se le unirían. El capital humano adquirió mucha importancia para él, máxime si las miras a corto, mediano y largo plazo implicarían ciertos riesgos para su seguridad y la de los otros; serían a prueba de todo.

Con la confianza de no volver a errar, invitó a quienes lo acompañarían en esta nueva fase de su vida: dos amigos muy cercanos, su esposa y su hermana menor, que en el 68 contaba con 16 años. Así, cinco personas unieron sus destinos y establecieron casi una hermandad para militar por el cambio social en México. Sus miras eran políticas, sí, pero no al estilo de los partidos afiliados al sistema; su finalidad no radicaba en ocupar cargos dentro de la administración pública, obtener diputaciones o puestos de elección. Pensaba en lo que había visto en Cuba y lo que hasta entonces sabía (o se sabía) de la Unión Soviética, del trotskismo y del socialismo en el mundo. Contemplaba una realidad sin la explotación del hombre por el hombre, donde las personas pudieran desarrollar sus capacidades plenamente, sin las opresiones de la sociedad de consumo. Su mente se hallaba repleta de ideales, empresas de gran aliento que exigían a él y sus compañeros el más absoluto compromiso y desinterés material. En el fondo así lo asumieron en su vida diaria; aun fuera del grupo, se impusieron reglas, normas y acciones para emprender en conjunto. Entre ellas, no apartarse ni jamás dejarse solos. Se hicieron llamar Volante obrero y se

reconocieron como coordinadores del grupo. Ramón fue su líder moral e intelectual, y desde entonces habló en nombre de todos; la afinidad intelectual y afectiva fue tanta que se acostumbró a hablar en plural y decidir en función del acuerdo. Se propusieron entender las bases del capitalismo económico y del materialismo histórico. Comenzaron la lectura y un análisis profundo, párrafo por párrafo, renglón por renglón, palabra por palabra, de *El capital*, de Carlos Marx.

En la reiterada reflexión de los sucesos que lo llevaron a la cárcel, se dio cuenta de lo relativamente fácil que resulta engañar a quienes no saben o no están preparados con expectativas que en el fondo son falsas promesas. Tal vez él mismo había sido víctima de palabrerías y engaños; ingenuo por no conocer los principios marxistas; presa colocada por otros en situaciones comprometedoras. Por extensión, pensó que los obreros pueden ser presas de engaños por desconocimiento. Las situaciones inherentes al sistema capitalista son difíciles de erradicar sin cambios a la superestructura política, económica y social, mientras que otras pueden mejorarse sabiendo cómo funciona la totalidad. Por eso su segunda estrategia fue convencer a sus camaradas de analizar las obras pioneras. Nadie los engañaría con falsas interpretaciones del comunismo o el socialismo. Y él, como filósofo, estaba en posibilidades de desentrañar los textos; las interpretaciones serían suyas y de nadie más, y las debatiría con los miembros del grupo.

Cada semana realizaban sus reuniones, primero en el pequeño departamento que él y su esposa compartían en Barranca del Muerto, por lo que también los otros miembros fueron testigos del crecimiento de la familia Vargas. Después irían alternando los lugares de reunión en las casas de los otros compañeros, una manera de evitar sospechas de los vecinos y posibles denuncias. De esta forma, el grupo se encaminó hacia sus metas en paralelo a los otros trabajos de Ramón en *Calli*, el seguro social, los proyectos de las tiendas de autoservicio, la dirección de la Escuela de Diseño y Artesanías y como inspector de las preparatorias incorporadas a la UNAM al mismo tiempo que acompañaba a Villagrán a sus conferencias y le ayudaba a preparar sus textos. En esta época Ramón comenzó a diferenciarse intelectualmente de su maestro; sin embargo, no se lo hizo saber de manera abrupta por consideración a su vínculo. Por si esas actividades fueran poco, con el grupo redactaba, imprimía y repartía volantes entre los obreros cuando iniciaban sus jornadas de trabajo en las madrugadas.

Por obvias razones, el grupo se desenvolvía en la clandestinidad. Nadie más que sus integrantes sabía de su existencia; cuidaban mucho permanecer en el anonimato. Eran los años del gobierno de Luis Echeverría Álvarez y quien estuviera en contra del gobierno no podía sentirse seguro de actuar o pensar libremente, menos un expresidente político como Ramón Vargas, quien no podía arriesgar a las personas que lo rodeaban. Así pues, el anonimato fue su mayor estrategia. Por ello realizó sus acciones revolucionarias utilizando seudónimos o bajo el nombre del grupo, al que llamaron de diferentes maneras a lo largo de los años. Siempre cuidaron no develar su verdadera identidad, por lo cual no solo los artículos de Ramón aparecieron bajo seudónimo. De ahí la importancia de la confianza y lealtad entre ellos y con quienes se relacionaban.

A mediano plazo se propusieron expandir el grupo en células de cinco miembros cada una para hacer conciencia social en la clase media, a la que pertenecían, y no solo en la obrera. Se integraron al grupo otros militantes y llegaron a ser de 25 a 30 personas. A largo plazo, su objetivo era la conformación de un partido político de izquierda para derribar al grupo en el poder en México. Se trataba de una meta difícil de alcanzar pero no imposible. Con los años, el azar ubicó en diversas actividades a los miembros originarios del grupo, y aprovechando diversas tribunas difundieron las ideas socialistas de manera más amplia. La agrupación subsistió por ocho años, de 1968 a 1976, convencida de sus ideales y la necesidad de participar activamente por el cambio social. Dicho objetivo la llevó a unirse con grupos afines y a transitar por experiencias memorables.

Entre 1971 y 1976 se integraron al movimiento obrero y al movimiento de Autogobierno que inició en la ENA, de la UNAM, así como al Ceshmo, en el cual Ramón participó coordinando el área de investigación. En estos lugares se dieron a conocer bajo el nombre de Taller Popular para diferenciarse de otras células militantes. Se acercaron a Rafael Galván, dirigente histórico del Sindicato de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana (STERM), por considerarlo uno de los sindicatos más democráticos del país. Como Taller Popular contribuyeron con el órgano de difusión del STERM para visibilizar que el artículo 123 constitucional consideraba que para 1972 el gobierno y el sector privado debían proporcionar obligatoriamente vivienda digna, económica e higiénica a los trabajadores. El plazo estaba por terminar y había que hacer presión para su cumplimiento. A su parecer, poco o casi nada se había hecho en los más de 50 años transcurridos desde la aparición de la

Constitución, por lo que era el momento de llevar a cabo acciones efectivas y estudiar el problema bajo distintas ópticas con el fin de forjar argumentos decisivos. Los análisis realizados por el grupo encabezado por Ramón, basados en teorías económicas y sociales, así como en estadísticas confiables bajo la filosofía del socialismo político, hicieron ver a los sindicalizados, y por extensión a los obreros, las raíces del problema y sus posibles soluciones. Sus análisis y propuestas se publicaron en la revista *Solidaridad*, órgano del STERM, como una manera de explicar la problemática y hacer ver que esos derechos eran irrenunciables; también se hizo un llamado a estar prevenidos ante los engaños, en caso que algún gobernante o funcionario propusiera alternativas poco confiables. La creación del Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores (Infonavit), respuesta gubernamental para cumplir con el mandato constitucional, fue considerada insuficiente por parte del Taller Popular, según el propio Ramón Vargas.

Por otro lado, el taller vio en los estudiantes universitarios una semilla entusiasta y dispuesta a reformar el *statu quo* de la sociedad. Eran los años en los que el movimiento estudiantil estaba en pleno auge, reivindicando los cambios que desde 1968 y 1971 se enarbolaron a pesar de las sangrientas represiones orquestadas por el régimen. Por ello, ante la creación del Autogobierno en la ENA, con su peculiar forma de organizar la academia y la administración con base en la autogestión, miembros del grupo de Ramón se sumaron a su planta docente y, al mismo tiempo, también reflexionaron continuamente sobre esta experiencia académica en la revista *Solidaridad*. Todo lo anterior ocurrió en la misma época que Ramón Vargas fue director de la Escuela de Diseño y Artesanías.

Con el paso del tiempo, los motivos perseguidos para mejorar la situación del país se radicalizaron a tal punto que, a partir de las actividades y los vínculos del grupo, hubo un acercamiento a Lucio Cabañas Barrientos, personaje que en 1974 luchaba contra el gobierno para, entre otras cosas, lograr la restitución de tierras a los campesinos en la sierra de Guerrero. Quisieron conocerlo personalmente, platicar con él y, de algún modo, unir sus causas; pero la tarea no era fácil pues el ejército también buscaba afanosamente a Cabañas. Un amigo mediador, de improviso, les comentó que podía concertar una entrevista con él, pero que la oportunidad era única dado que no había un contacto fluido por razones obvias. Tuvo que insistir, dado que el grupo era pequeño y apenas empezaba a organizarse, razón por la cual no estaba en capacidad de ir a la sierra ni de establecer vínculo sólido alguno. Pese a

ello, se aceptó emprender la marcha. El día que los convocados iniciaron el camino para verse con Lucio ni sus esposas lo sabían. La premura y la falta de experiencia los condujeron a una preparación inadecuada, de tal modo que sin más indicaciones o recomendaciones, incluso sin exigencias ni pruebas de ninguna índole, se citaron para un día y una hora determinados, pensando que estaban en condiciones de realizar una caminata más o menos prolongada. Grave error: no tardaron mucho en darse cuenta de que la dureza de los huaraches comprados media hora antes terminaría por despellejarles los talones.

Las vicisitudes de la marcha fueron suficientes para hacerles ver que no es nada fácil emprender un ascenso a la Sierra Madre por personas que no cuentan con una preparación previa para resistirlo, ni tampoco diferenciar en la oscuridad si lo que se tiene enfrente es una piedra, un hoyo o un matorral, mucho menos soportar el frío que se siente en las alturas contando con ropa inadecuada y sin tener certeza del apoyo de la población campesina. Aprendieron, en palabras de Ramón en esa visita que duró un escaso día, “que desempeñarse como guerrillero cuenta con numerosos bemoles”. Con todo, en el diálogo, Lucio les explicó brevemente su historia y las condiciones que lo obligaron a tomar las armas. También les habló de su paso por la Normal de Ayotzinapa, la lucha de Genaro Vázquez, la tradición socialista de su región y, por supuesto, la necesidad de implantar un régimen socialista. Allí, en un lugar solo y desconocido, estaba el campamento del famoso y perseguido guerrillero. Por no contar con mayor tiempo para la conversación, dado que uno de sus compañeros los estaría esperando abajo, en la carretera, a las 12 del día, solo alcanzaron a compartir la convicción de que era necesario trastocar las condiciones materiales prevalecientes, por lo cual procurarían estar en contacto. Por desgracia, esto último no fue posible por la muerte de Lucio en un enfrentamiento con el ejército.

— EL ENCUENTRO CON LA HISTORIA —

En 1978 Ramón Vargas fue invitado a dar una conferencia sobre desarrollo urbano. La casualidad hizo su aparición porque dentro de la audiencia se hallaba el coordinador del Programa de Investigación de la ENEP Acatlán de la UNAM, que, al finalizar el evento, entender el punto de vista del ponente y observar el fundamentado análisis del problema, lo invitó a integrarse como responsable del Área de Problemas

Nacionales. Por supuesto, Ramón aceptó la oferta. De esta forma obtuvo su nombramiento académico como ayudante de profesor; aún no tenía el título de ninguna de las dos carreras emprendidas. Este suceso inesperado y por demás azaroso lo reintegró al mundo de la academia, los estudios disciplinares, la teoría de la arquitectura (que no había abandonado, solo se había alejado un poco) y la investigación histórica.

En el Programa de Investigación de la ENEP, ya como coordinador del Área de Problemas Nacionales, Ramón asumió la responsabilidad de las investigaciones sobre conurbación de la Ciudad de México, contaminación ambiental y tratamiento de basura, entre otras. Sin embargo, debido a un cambio en la legislación de la universidad, no se le recontractaría si no presentaba su título profesional. Hacía más de una década que había abandonado la escuela por dedicarse a sus trabajos y actividades militantes de tiempo completo, por lo que el mundo escolar y los trámites para sus titulaciones (arquitectura y filosofía) habían quedado en el olvido. Era algo que no le había interesado y que no había necesitado por ocupar su tiempo en actividades que consideraba más importantes. El coordinador del programa habló seriamente con él y le exigió presentar su tesis la semana siguiente, de lo contrario quedaría fuera. Ante la presión, no le quedó más remedio que ponerse a trabajar en un ensayo. Día y noche, en un fin de semana, según relata, escribió su tesis de filosofía sobre un tema que desde su época de estudiante y el Curso Vivo de Arte fue cavilando: diferenciar la estética de la teoría. Demostrar que la teoría (de la arquitectura) ofrece un mejor conocimiento de los objetos arquitectónicos. A grandes rasgos, en el contenido de la tesis, expuso que los estudios estéticos basados en descripciones, análisis iconográficos y estilos artísticos se alejan de lo que significa diseñar, edificar y vivir la arquitectura. Remontándose a los griegos clásicos, etapa en que ya se diferenciaban estas ramas del conocimiento, extrajo el pensamiento de los filósofos para indagar en estas dos maneras de entender el mundo. Era el tema que tanto había debatido en el Curso Vivo y en sus artículos en contra de los académicos del Instituto de Investigaciones Estéticas; era la postura, en suma, que tanto había defendido en su juventud. Fue así como, en 1981, presentó el documento terminado, realizó el trámite en la Facultad de Filosofía y Letras y defendió su postura ante un exigente jurado que, al final, lo felicitó y le propuso publicar su tesis como libro, algo que aún no sucede.

Ese mismo año fue nombrado coordinador general del Programa de Investigación de la ENEP, cargo que ocupó hasta 1984. En esa etapa promovió lo más posible

las investigaciones multidisciplinarias y terminó el libro *Teoría de la arquitectura de José Villagrán*, trabajo que ya no alcanzó a ver el maestro debido a su inesperado deceso en 1982. Es seguro que a Ramón le habría encantado conocer su opinión; que viera el resultado de las largas jornadas de trabajo mutuo y reconociera sus escritos antes dispersos en varias publicaciones organizados de tal modo que le dieran sentido a su teoría de la arquitectura. De alguna manera, el libro terminó siendo un homenaje póstumo a su respetado maestro y, para nosotros, el texto de la teoría de Villagrán con que los arquitectos mexicanos aprendieron a diseñar arquitectura la mayor parte del siglo xx.

Desempeñarse solo como profesor de tiempo completo en la ENEP no era suficiente para Ramón Vargas. Él necesitaba del mundo del debate, la discusión y la confrontación; del de la experiencia, aquel de los arquitectos que marcan las pautas a seguir; el mundo de quienes construyen obras con relevancia cultural y social. Consideraba el universo de jóvenes académicos, arquitectos, historiadores, sociólogos, economistas y demás, de la también joven ENEP, un campo fértil para la formación de recursos humanos, mas no para las investigaciones y trabajos de punta del conocimiento. Ocurrió que el entonces director de la Facultad de Arquitectura le solicitó ponerse a su servicio para hacerse cargo de los planes de estudio de posgrado, por lo que pidió su cambio de adscripción a aquella dependencia en Ciudad Universitaria. De este modo volvió a su lugar de formación, el de los profesores entrañables, el de las personas conocidas, donde podía continuar las enseñanzas de su maestro, pues dar clases de teoría no era para él un trabajo más, sino un compromiso moral, una convicción intelectual, y no había mejor lugar que la Facultad de Arquitectura. Así, en 1986, recibió el nombramiento de profesor de carrera. Sin embargo, ante la gran comunidad de arquitectos, le preocupaba no haberse recibido como tal y emprendió una vez más el trámite de titulación. Solo que esta vez lo gestionó a través del Autogobierno, acercándose a las personas que había conocido en la época del Taller Popular. Además de revalidar asignaturas y adecuarlas al plan escolarizado del Autogobierno, adaptó como tesis la primera parte de su investigación sobre la historia de la teoría de la arquitectura en México, que atiende en específico las repercusiones del pensamiento ilustrado, y obtuvo su título en 1987.

Una vez inserto en el ambiente de la facultad, con todo en orden, decidió continuar con la maestría al mismo tiempo que escribía e impartía conferencias y cursos. Fue en esos años que se topó con el doctor Carlos Chanfón Olmos. La casualidad

los acercó; sus cubículos estaban muy cerca y sus horarios coincidían. Gracias a eso conversaban con fruición y pronto se dieron cuenta de su afinidad de ideas y la compatibilidad de su carácter. También reconocieron mutuamente sus trayectorias profesionales. Aunque el campo de conocimiento del doctor Chanfón era la restauración de monumentos, en particular del Virreinato, a ambos les interesaba el análisis de los edificios, su historia y la teoría de la arquitectura. Chanfón también conocía muy bien la teoría de Villagrán y la aplicaba en sus ensayos y estudios específicos. Dadas estas afinidades, Ramón se interesó en el seminario permanente del doctor y asistió de manera informal. Allí interactuó con los investigadores, colaboradores y alumnos más cercanos al doctor y se enteró de sus respectivos trabajos. De manera recíproca, ellos se adentraron en la tesis que Ramón preparaba para su maestría: la teoría de la arquitectura en el Porfirismo, segunda parte de su proyecto sobre la historia de la teoría en México, por la que obtuvo el grado en 1988. Con el paso del tiempo y el crecimiento de la amistad, fue que el doctor lo invitó a participar en el proyecto HAYUM.

Dicho proyecto consistía en realizar una investigación original con conocimientos actuales de la historia de la arquitectura y del urbanismo en México. Se trataba de una revisión necesaria en 1994, pues hacía tiempo que no se interpretaba el pasado integrando información novedosa. El proyecto general estaría coordinado por el doctor Carlos Chanfón Olmos y dividido en cuatro etapas conforme a la historia de México: la prehispánica, la virreinal, la independiente y la contemporánea. Los resultados se publicarían en libros editados conjuntamente por el Fondo de Cultura Económica, la UNAM y la Facultad de Arquitectura. Cada etapa estaría coordinada por un investigador responsable; a Ramón se le solicitó hacerse cargo de la época contemporánea o siglo xx. La responsabilidad era mucha, pero al mismo tiempo estaba ante una oportunidad única.

Toda su carrera se había dedicado a estudiar, analizar y criticar la arquitectura del siglo xx con bases villagranianas y a consolidar un cuerpo intelectual basado en el materialismo histórico. Sus días de militancia política habían pasado, pero le dejaron la satisfacción de entender a profundidad los problemas sociales de México desde el pasado remoto hasta la actualidad, así como la arquitectura creada para resolverlos. Organizó la historia de la arquitectura en México tomando como hilo conductor la habitabilidad social y entendió a la perfección las condiciones de los espacios habitables para el pueblo. De ahí la responsabilidad de proponer algo ori-

ginal y fundamentado en la nueva investigación que se le propuso. Para entonces su vida había cambiado en no pocos aspectos. De 1978 en adelante se dedicó casi con exclusividad a la docencia, a terminar sus dos carreras y a emprender sus estudios de posgrado. También participó activamente en la Sociedad de Arquitectos Mexicanos y en órganos colegiados, y revisó los planes de estudios del posgrado de la facultad, además de escribir libros, artículos y colaboraciones para varias publicaciones que, como tribunas, le permitieron difundir sus ideas para cambiar la perspectiva de la arquitectura. No volvió a Cuba ni salió de nuevo al extranjero por precaución. Se divorció y sus hijos se fueron a vivir con su exesposa. Vendió su casa (la heterogona) y se volvió a casar. Seguía al tanto de sus padres, su hermana mayor trabajaba como educadora y la menor se casó, tuvo dos hijos, terminó la carrera de pianista en el Conservatorio Nacional de Música y la carrera de Economía y trabajaba en la administración de la UNAM. La mayoría de sus amigos del Curso Vivo y de la militancia política se ubicaron en instituciones académicas, por lo cual le fue fácil seguir en contacto, platicar y emprender proyectos académicos con ellos. Podría decirse que el HAYUM se le presentó en las mejores condiciones de su vida, a los 60 años.

Otra de las metas del HAYUM que Ramón debió llevar adelante fue la formación de investigadores. El compromiso exigía trabajo en equipo con el objetivo de que los responsables formaran a sus miembros para la investigación mediante la adquisición de mayores grados académicos. Cada responsable contaría con estudiantes de licenciatura, profesionistas, profesores y posgraduados, con quienes trabajaría en dos frentes: terminar el trabajo correspondiente y prepararlos como investigadores. En este sentido, Ramón inició su equipo con tres miembros para después expandirlo a ocho, entre ellos nosotras. Era muchísimo trabajo porque desde el inicio surgieron dudas y preguntas que habrían de guiar la investigación; una de las más relevantes se dio en torno a la división historiográfica del siglo xx. Los estudios sobre la época porfiriana, entre ellos los realizados por Ramón, mostraron que los periodos históricos no terminan al finalizar o iniciar los siglos, por lo que dicha etapa debía contemplarse de una manera distinta a la del resto del siglo xx según el doctor Chanfón. De ahí que se volviera necesario un estudio particular y una reivindicación de la arquitectura referida a partir de criterios sociales y culturales muy específicos. De tal suerte, aquello que en un principio se concibió como una investigación o libro pronto se convirtió en dos.

Esta etapa, que duró poco más de 10 años, significó la consolidación de la carrera de Ramón como teórico de la arquitectura e investigador en el área humanística. Sobra decir que combinó de manera notable la teoría de la arquitectura, la crítica social, la filosofía marxista y la historia. Se trató de una carrera forjada por él y para él, incluida la formación de recursos humanos. Y es que sin proponérselo emprendió una militancia de tipo académico. Fue convincente respecto de sus posturas intelectuales y dirigió un discurso que entendió la arquitectura a partir de la historia de las ideas de los arquitectos y la función social de la propia disciplina. Para la segunda etapa del proyecto, se quiso dar una visión de la arquitectura y el urbanismo de todo el país, por lo que se invitó a profesores e investigadores de diferentes universidades de la República a participar con el fin de ensayar la visión histórica propuesta por Ramón. Esto se llevó a cabo a través de reuniones continuas en diferentes sitios. Como testimonio del trabajo quedan los prólogos de los libros y sus contenidos; el primero se publicó en 1998; el segundo, en 2009.

— REFLEXIONES FINALES —

Las maneras de acercarse a un personaje pueden ser numerosas, y aunque se elijan varias solo serán un asomo a su vida. Aun con todas las horas dedicadas a escuchar a Ramón Vargas para relatar algunos de sus momentos cruciales, tuvimos no pocas conjeturas cuando comenzamos a escribir. Esas largas sesiones no dirigidas a cuestiones puntuales, como suele suceder en las entrevistas, ayudaron a que Ramón se expusiera y a que eligiéramos lo que consideramos que debíamos destacar. Escribir una biografía implica una postura. La selección de los hechos, la forma de presentarlos y las narrativas elegidas pretenden acercar a los potenciales lectores al biografiado para propiciar la difusión de los textos recopilados en este proyecto. Esa fue nuestra principal intención. Elegimos presentar una biografía corta, más informativa que interpretativa, poco detallada pero atenta a los momentos clave de su vida, evitando exageraciones hacia su persona. Con todo, reconocemos que no pudimos evitar la centralidad del personaje debido a las conversaciones sostenidas, fuente exclusiva de este ensayo.

Los momentos históricos nos ubican en el tiempo y el espacio y sirven para delimitar ciertos anhelos colectivos. Las posturas de Ramón Vargas no nos fueron

ajenas en la medida que también formamos parte del periodo narrado. Algunas reinventaron en nuestros imaginarios el ambiente de determinada época o revivieron referentes e inquietudes. Se hizo evidente cómo en una vida pueden confluir numerosas circunstancias en las que es posible nadar de diferentes modos, lo cual sin duda desarrolla motivos y prácticas que le brindan sentido a la vida. Si se juntaran distintas apreciaciones sobre los estudios de las vidas y las obras de las personas tendríamos, quizá, otras valoraciones.

Conocemos las implicaciones de no haber mostrado a detalle el contexto social y cultural más próximo del biografiado y del siglo xx mexicano, lo cual hubiera ayudado a comprender mejor sus acciones y su manera de pensar como sujeto producto de sus circunstancias; también hicieron falta las versiones de los hechos de otras personas involucradas. Tal riesgo fue asumido desde el principio, pues pensamos que es válido dejar que el lector haga su propia interpretación de los momentos que marcaron la vida de Ramón Vargas Salguero. Aun así, esperamos que este ensayo biográfico arroje algo de luz sobre las posibles respuestas a las preguntas que nos hicimos antes de iniciar la biografía. Después de todo, su carrera fue también la de una generación preocupada por darle presencia social a la arquitectura y a los arquitectos.

Ma. de Lourdes Díaz Hernández y Ma. Lilia Gonzales Servín

FORMACIÓN ACADÉMICA

La historia del arte y los exégetas en relación con el intérprete

Escrito presentado al titular de la clase de Estética, a cargo del Dr. Samuel Ramos. Licenciatura en Filosofía, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1959.

Debido a que hay una gran cantidad de obras artísticas que sólo le pueden llegar al público por medio de los intérpretes —principalmente musicales—, éstos y su interpretación son motivo de fuertes controversias al procurar definir cómo y cuáles deben ser los límites de la interpretación fiel de la música. Hay en general dos posiciones básicas: la “interpretación fiel” y la “interpretación recreadora”.

La primera que es la que parece más correcta, lleva aparejadas las ideas de absoluta fidelidad, de la posición secundaria del intérprete ante la obra, etcétera; pero a fin de cuentas, no se puede llevar a cabo con ese absolutismo que piden sus partidarios, dado que las señales de que dispone un compositor para definir los matices que desea, no son más que una débil muestra; en efecto, no hay modo de señalar hasta qué punto se debe tocar un fuerte, y éstos varían según se trate de un clarinete o de un corno, etcétera, viéndose los compositores obligados a usar términos como “coqueteando” o “refunfuñando” esperando transcribir de una forma más apegada, los efectos que espera; estos efectos, se pueden encontrar tanto en la música de Richard Strauss como en la de Telemann.

La recreadora, lleva aunadas mayores dificultades, pues dejando en completa libertad de expresión al intérprete, permite el virtuosismo, técnica en que el texto de la obra original es usado y transformado de tal manera que permite el lucimiento de la técnica del artista; esta teoría, se basaba en los supuestos de que cada época tiene el derecho de transformar el pasado, de actualizarlo.

Estudiando ahora el problema desde el punto de vista del compositor, nos damos cuenta de que a pesar de las dificultades que entraña la creación misma, el proceso tiene un cierto desarrollo normal, en el que partiendo de una idea más o menos



clara de lo que se desea producir, —dado que por los pulimentos de que es objeto la obra de arte, en realidad solo puede tener una idea completa de ella hasta que esté terminada—, va buscando la forma la va haciendo cada vez más pura, pero siempre teniendo presente una idea, un fin, el carácter general de la obra, apegándose a su lógica, a la lógica del artista, que a semejanza de cualquier otra lógica, es natural e implacable.

Pero desde el punto de vista del interprete, el cual tiene un gran parecido con el del simple gustador —con la diferencia de que si en otras manifestaciones artísticas el gustado puede llegar a aprehender el contenido de la obra, en la música precisa forzosamente del intérprete, a menos que lo sea él mismo— el proceso es invertido; partiendo de la obra ya hecha cuyo contenido desconoce por completo, y partiendo exclusivamente de la forma, precisa por medio de estudios minuciosos y ayudándose con los detalles de la obra, ir descubriendo ese carácter, que es el que le da sentido a todos ellos, el que los ordena y valoriza; sólo partiendo de este concepto “a priori”, de que toda obra tiene una idea detrás y misma que es la que hay que procurar expresar, sin la cual todos los detalles no son más que una sucesión de sonidos, es como es posible el encontrarla.

- a. Por lo tanto, el proceso se invierte; mientras que la idea es conocida por el creador, y lo que él hace es irle dando forma, el intérprete tiene que ir siempre hacia atrás, tratando de encontrarla a través de la concatenación rigurosa de toda obra musical.
- b. Para ayudarse en esta difícil tarea, es donde creo que puede ser útil el conocimiento de la historia del arte, la biografía del autor, la exégesis de su obra; pues todos estos estudios le ayudarán a ubicar al compositor en determinada época y espacio, con lo cual le será conocido de un modo más fiel el carácter de sus composiciones; de todas las composiciones de un músico, y en general, de todas las obras de una persona, se puede desprender una tónica general, dentro de la cual quedarán dispuestas con mayor apego cada una en particular.

Como vemos, esta exigencia en cuanto a apegarse de la manera más fiel al texto original, no obstaculiza de modo alguno a la personalidad propia del artista, misma

que debe patentizarse en cada una de sus interpretaciones, dado que una interpretación que se realizara todo lo más fielmente que se quiera, pero en la cual el intérprete no imprima su peculiar matiz, tendrá que salir necesariamente fría; pues no es posible el querer manifestar un sentimiento, y no sentirlo; la variedad tan grande de intérpretes que igual tocan obras de compositores fundamentalmente diferentes, se debe a eso, a que el carácter de cada uno les es desconocido, a que de ninguna forma han procurado conocer el carácter particular de cada obra, conocimiento que les ayudaría a cumplir con la norma musical que dice: "Toca solamente lo que está escrito, y tócalo lo mejor posible".

El mensaje social en relación con la creación

Escrito presentado al titular de la clase de Estética, a cargo del Dr. Samuel Ramos. Licenciatura en Filosofía, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1959.

A últimas fechas, ha adquirido mucha importancia para juzgar acerca del valor artístico de una obra, el establecer si tiene o no “un mensaje social”. Esta idea del mensaje social, proviene de la conciencia que tenemos de que en toda obra artística existe una idea, un sentimiento, un contenido que podemos tomar como muestra del enfoque o manera de ver que en relación de las cosas tienen los artistas; contenido que podemos relacionar fundadamente a su época y a él mismo.

Toda creación artística tiene sus limitaciones, que no sólo se las ocasiona la técnica con que trabaja, sino también, y muy importante, las limitaciones que le impone el público consumidor. Este aspecto lo podemos ver muy claro en las manifestaciones de arte pretéritas, en las cuales dado que el mercado lo constituían fundamentalmente la Iglesia y la nobleza, como clases poseedoras de la riqueza, les imponían no sólo los temas a tratar a los artistas, sino también el modo de tratarlos, estableciendo qué formas eran apropiadas para determinado tema, y cuáles no; surgiendo severas admoniciones cuando se suponía que un artista se había salido de los cánones establecidos.

Fue gracias a la relativa emancipación e individualización del arte que principia en el Renacimiento y culmina en la implantación de la burguesía, que el artista fue teniendo una mayor libertad de creación, pues ahora ya no solamente era la Iglesia y la nobleza los mercados de sus obras, sino la clase burguesa también, dando por resultado una mayor demanda de obras de arte y un mucho mayor campo temático.

Ya en este terreno el artista tuvo oportunidad de adoptar dos posiciones fundamentales: individualista y nacionalista.

En la primera podía expresar a su gusto problemas, emociones, ideas, etc. que lo afectaran más personalmente, como en la quinta y sexta sinfonías de Beethoven, y en la nacionalista abordar temas con raigambre más social, popular y nacional, como en los murales de Diego Rivera o las composiciones de Moncayo, Aniceto Ortega, Revueltas, etc.

Es en esta última tendencia donde lógicamente se encuentra más fácilmente ese mensaje social. Pero si tenemos en cuenta que el arte no pretende de ninguna manera el hacer propaganda de ideas políticas, sociales, económicas, etc. —lo que Croce llama las teorías conceptualistas del arte— y que aparte lo manifestado por un artista siempre hay que tomarlo como su muy personal idea de las cosas —y así vemos los diferentes tratamientos— que le han dado al tema de la conquista artístas —como Orozco y Rivera— nos damos cuenta que en toda obra hay un mensaje social, pero que de ninguna manera tenemos que identificarlo necesariamente con problemas sociales.

Y tan es así que el arte Griego, para juzgarlo nunca se han planteado la cuestión del mensaje social; y es que en cualquier artista siempre estará presente su tiempo; ninguna persona creo yo puede ser considerada como anacrónica, dado que siempre podremos descubrir las causas de su aparente anacronismo en el medio en que se desarrolla.

Ahora bien, esta tendencia nacionalista la podemos relacionar aquí en México con ciertas épocas y doctrinas; por un lado, tenemos el enaltecimiento que gracias al triunfo de la revolución tuvieron el mestizo y el trabajador, los veníamos a reconocer como un factor social de capital importancia en el desarrollo de la cultura nacional; además estaba ese espíritu que pretendía encontrar algo, hacer algo y decir algo que fuera verdaderamente nuestro y original, algo que no tuviera que ver con culturas ya desarrolladas como la Europea; y así descubrimos nuestro glorioso pasado colonial y nuestra real cepa indígena, y era lógico pues el manifestar esas nuestras raíces en todas nuestras manifestaciones artísticas. Y así se plasmaron escenas de la vida campesina, indígena, pasajes de las luchas por la independencia, por la reforma, por la revolución, y en general, toda nuestra historia y sus personajes fueron el tema preponderante de las manifestaciones artísticas de la época. Eran temas de la más viva importancia; surgía por todas partes el deseo de afirmar nuestros valores, y el particular modo de enfocarlos.



Pero el hecho de que en una determinada época estos temas hayan adquirido capital importancia, no nos autoriza de ninguna forma a identificar al mensaje social determinados temas de la vida personal y con pasajes de la vida nacional.

Se está a la fecha tomando como sinónimo del mensaje social un determinado lineamiento de los acaeceres de la vida, y obteniendo consiguientemente una reducción del campo creativo del artista; y debemos tener en cuenta que el artista puede tomar como tema de sus obras lo que él desee; y que las obras no serán artísticas por la elección de sus temas, sino por el especial tratamiento que a las mismas se les dé. Se está cayendo en tener con respecto al arte una teoría conceptualista, no tomando en cuenta que el fin de la obra de arte está en si misma y no en los temas que pueda escoger; en este plan, la mejor obra de arte lo sería un anuncio de propaganda.

Los artistas, so pena de ser considerados como anacrónicos deberán tratar puros temas relacionados con nuestro incierto porvenir, con las lacras sociales, con la decadencia de la burguesía, con el imperialismo capitalista, etc., y esto, bajo cualquier punto de vista es restringir el campo de la creación artística, es imponer cánones absurdos, es pretender por medio de la obra de arte fines extraestéticos, es hacer del artista un altoparlante de ideas que no son artísticas.

Respecto a la crítica del arte

Escrito elaborado para la clase de Estética, a cargo del Dr. Samuel Ramos. Licenciatura en Filosofía, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1959.

Queremos aclarar que la idea que ha privado en los presentes trabajos ha sido la de aplicar en lo posible los conceptos dados en clase con experiencias prácticas.

“Como crítico y pintor no podía estar con un arte deshumanizado y servil, al que le falta la llama viva del alma humana... ese arte que no reconoce la formidable influencia que la vida ejerce sobre todas las disciplinas creadoras, más que un error es una injuria a la dignidad humana”.

Antonio Rodríguez Luna / Jurado en la Bienal

“El abstraccionismo es sordomudo”

David Alfaro Siqueiros / Jurado de la Bienal

“En la Bienal se ven muchas pruebas del arte titulado abstracto, que a pesar de su fácil aceptación, y quizá por esa misma facilidad, no cumple ni llena finalidad alguna, porque en estas horas no es más que un comodín o pretexto para justificar ineptias e incapacidades de sentimiento y ejecución”.

Ceferino Palencia

Hemos querido en el presente trabajo partir de algunas opiniones que ilustran de un modo bastante claro, una de las principales tendencias o doctrinas que privan en la actualidad en la crítica de arte respecto a un tipo de manifestación artística, y en el arte en general.



Me parece que la opinión que hay en relación con el arte no figurativo, o no realista, y que se sostienen que es un arte que no dice nada por ser deshumanizado, se basa en gran parte en creer que el hombre puede crear algo que no lo manifieste a él en modo alguno, es decir, que hay objetos que después de creados adquieren una individualidad tan especial que no patentizan sus raíces, sus herencias, las características de su creador.

Sin embargo, nosotros creemos que en todo lo creado por el hombre, sin exclusión alguna, está presente ese hombre, que no hay acción suya que no lo delate, que es absurdo pensar que no podemos encontrarle sus orígenes.

Es claro que lo que se manifieste en las creaciones humanas debe poseer determinadas características para poder ser considerado como obra de arte, que sus temas y el modo de expresarlo deben poseer un determinado refinamiento, y que puesto que es hechura personal, también debe tener rasgos peculiares; pero nada de eso invalida la inclinación del arte no realista.

Crítica que se erige en juez usando de patrones inmutables, comete el error de determinar definitivamente que con esos lineamientos no se podrán obtener creaciones que se puedan considerar artísticas.

Aduciendo que esa tendencia ya se explotó, no toman en cuenta que no hay expresión que se pueda tomar como absolutamente original; que el problema no estriba tanto en encontrar algo nuevo que decir, sino en decirlo de otra manera; que el tema de la Quinta Sinfonía de Beethoven lo tomó de una fuga de Bach, que el motivo melódico del Orfeo de Gluck después se transforma en el himno inglés "Dios salve al Rey", que los argumentos de las tragedias de Shakespeare no son de él, que de una canción procesional de Praga surge el himno nacional Austriaco de Haydn, que el tema más general de la pintura y escultura ha sido el hombre, y que no por eso, porque ya han sido usados, deben los artistas dejarlos de lado.

Más bien, deberían juzgar a las obras de tipo abstraccionista desde el mismo punto de vista que catalogan a las realistas, es decir, examinándolas, valorándolas, ubicándolas y definiendo al fin, si lo que expresan y la forma de expresarlo puede o no ser artística; que sólo así, y no determinando desde un principio que tales manifestaciones no son ni podrán ser artísticas, es como debe pararse un crítico ante las obras de arte.

Que no pueden ser artísticas porque el hombre no está en ellas. El papel del crítico deberá consistir pues en adentrarse con todos sus sentidos en el efecto vital

de la obra, buscar las relaciones que puedan tener con otras tendencias, clasificar sus aportaciones, ubicarla en su tiempo y espacio, compararla con otras artes, estudiar su técnica, y por fin transmitirle al público sus conclusiones, pues para éste, esos análisis son más difíciles de llevar a cabo. Y sobre todo, no olvidar que la crítica es posterior a la creación artística, y que referente a lo que con determinada técnica se puede hacer, sólo las obras de los artistas mismos pueden hablar.

Por esto es que al crítico se le exige para que realmente pueda efectuar su trabajo, el tener una amplísima cultura, conocimiento de las técnicas con que trabaja el arte que está analizando, una objetividad incorruptible, sensibilidad artística, conocimiento de la evolución, etc. Pues sólo así podrá asumir su papel de abogado del arte, que defienda a la obra tanto de la incomprensión, y del equívoco, como contra la rivalidad de los mediocres.

La estética y la teoría del arte

Seminario de Axiología, 1961.

El primer testimonio que tenemos acerca del arte, como es ya bien sabido, pertenece a Platón, quien en algunos diálogos, y en su célebre capítulo x de la República, emiten su tesis respecto a aquél.

Este primer estudio acerca del arte, ha sido calificado como “metafísico” y negado en la misma proporción en que desde hace ya algún tiempo, metafísico es concepto sinónimo de incomprensibilidad, de acientificidad, o en suma de improbabilidad. Y es que en efecto, este enfoque supuso en este autor, y en los que como él persistieron en tal dirección un constreñimiento de la realidad que investigaban en pro del sostenimiento obligado de la tesis metafísica creada previamente y dentro de la cual había que encontrar acomodo a las particulares estéticas.

Este despego de la realidad y consecuentemente la imposibilidad de comprobar las tesis sostenidas, puesto que habían sido creadas independientemente de aquella, hicieron que se abandonara dicha perspectiva para tratar de encontrar ya fuera en el creador de la obra, ya en el gustador, o en las coordenadas cronotópicas en que había surgido, la explicación de la belleza, tal vez el único supuesto creado por la posición metafísica, que perduraba en la evolución de la estética, nombre que definitivamente se aceptó para la disciplina que procuraba la explicación del valor de la obra de arte.

Así tuvo lugar lo que podemos considerar el primer paso evolutivo dentro de esta ciencia, que como ya dijimos, corrió parejas con un nuevo supuesto base: el que la explicación de la obra de arte debía anclarse de una forma o de otra, en la realidad misma.

El psicologismo y el sociologismo se abocaron a la tarea de encontrar la explicación de la belleza, valor que se entendió distintivo del arte. Sus caminos, aunque diferentes tenían una dimensión común.

El sociologismo, que podemos ejemplificar en Hipólito Taine buscó esa explicación partiendo de un supuesto lógicamente válido, cuál era el que si la obra surgía dentro o a partir de un punto perfectamente determinado en el tiempo y en el espacio, era en la clarificación de estas imágenes donde hallaría su propia determinación. Así la obra se explicaba por las costumbres, estado económico, posición social, etcétera; a una situación específica, correspondía un arte específico.

El psicologismo por su parte, encontrando que el tipo de enfoque que proponía el sociologismo no distinguía suficientemente a la belleza en la medida en que aducía a factores que siendo influyentes, cual era el medio, no podían considerarse bajo ningún modo, determinantes, procuró ir más al fondo del problema, haciendo hincapié en el sujeto creador, así como en el gustador. Del antecedente de esta perspectiva, "la proyección sentimental", surgieron nuevas concepciones, dentro de las cuales podemos destacar la famosa tesis de la voluntad de forma, pero que aunque clarificaron, al igual que el sociologismo, algunos puntos que definitivamente han quedado integrados a la estética actual, cuales son, la de la autotelia de la obra de arte y el desinterés del mismo, no pudieron poner las bases definitivas de la estética, porque pese a sus deseos, se alejaron definitivamente de la obra que iban a explicar, dando —como son sus tesis— explicaciones heterónomas.

Pero para el efecto que a nosotros nos interesa por el momento, debemos hacer notar cómo todas las explicaciones trataban de explicar la belleza, valor que como dijimos, se creyó el objeto de la estética y lo distintivo del arte.

Es decir, se había identificado arte con lo bello y los dos con estético. O sea, el fin de la obra de arte era la belleza, y en consecuencia, la estética era el estudio de la belleza, o aún más, la palabra estética se había identificado con lo estético y con arte. Esta identificación es la que provenía de las tesis metafísicas acerca de las cuales ya nos hemos referido.

Sin embargo, el descubrimiento que se llevó a cabo a partir del siglo pasado de las diversas manifestaciones artísticas de los pueblos primitivos no occidentales, puso en crisis esta igualdad, porque no era posible tomar a aquellas esculturas negras, aztecas o polinesias como bellas. La crisis fue momentánea, aunque no por ello menos radical. Se hizo patente que aquellas manifestaciones eran arte, pero que sin embargo no cuadraban dentro del marco legendariamente establecido de que el arte tiene como fin la belleza. No era posible además, como no fuera por extensión del lenguaje que sólo conduciría a equívocos, llamarlos bellos. Si bello se le llama al



Apolo o al Hermes de Praxíteles, definitivamente no se le puede llamar bello a un Tláloc o a la Coatlicue. Había en consecuencia que abandonar el concepto de belleza como único explicativo del arte o democráticamente aceptar que la belleza no era más que uno entre tantos de los valores del arte.

Esto fue lo que se hizo. El mismo término ya acuñado de Estética, facilitaba el proceso: arte seguía siendo igual a estético pero lo estético ya no era solamente lo bello, sino que se había convertido mediante el contacto con las artes mundiales, en un conjunto de valores. Ahora se reconocía lo trágico, lo sublime, lo expresivo, lo cómico, etc., como valores estéticos; más aún, se dijo que aún lo feo podía ser estético si era expresivo.

Aparecía sobre el tapete la tesis de la expresión como explicativa del arte, tratando de mostrar que en la medida que expresara, prácticamente cualquier contenido podía ser transformado en estético.

No es objeto por el momento hacer una incursión detallada sobre esta tesis personificada en Croce, lo importante es señalar como había identificado la estética con el arte, a los dos con la intuición y a todo en conjunto con la expresión, lo que lo llevaba a hacer de la estética una especie de lingüística general. O sea que se había gestado una nueva identificación: queriendo superar la ya citada entre arte, belleza y estética, que se había manifestado insuficiente, se había llegado a ampliar el terreno de lo estético a los varios valores antes citados, pero nuevamente perduraba la identificación base, aquella que identifica al arte con la estética.

Esta nueva identificación que priva aún dentro de la estética contemporánea vuelve a ser como su antecesora motivo de confusiones sin límite. Confusiones evidentes cuando se aprecia que la problemática del arte se ha pretendido centrar en el esclarecimiento de los dos factores supuestamente fundamentales del arte, a saber: la forma y el contenido. En efecto, cuando se considera al arte básicamente como expresión, habrá de esclarecerse que es aquello que se expresa y el cómo se expresa.

Ahora bien, señalar al arte como expresión, obliga a identificaciones “que no son ciertas”, pues aunque toda expresión sea intuición, no toda intuición se expresa, y por más que todo arte sea expresión, no toda expresión es arte” —Urríes y Azara, *Teoría general del Arte*—. Es decir, el señalar al arte como expresión, a fin de cuentas es indicar algo secundario, en la medida en que prácticamente todo acto humano expresa. Además, y esto es igualmente importante, al tratar de dilucidar lo contenido en aquella expresión ha sido motivo de encerrar la problemática dentro de los

contenidos religiosos, políticos, sentimentales, etc., que el arte es susceptible de expresar. Y paralelamente han presentado nuevos problemas insolubles desde esta perspectiva, a saber: que para aclarar estos contenidos es preciso echar mano de perspectivas psicológicas –para aclararlos por medio de la personalidad del autor- o a sociológicas, para hacerlo por medio de la infraestructura económica, etc., lo que vuelve a plantear el arte en la situación ya superada.

Estos problemas son muy claros en las críticas de arte, en las cuales además de hacer intervenir una serie de valores improcedentes en la obra de arte, se acude a una relación que no se explica, cual es aquella de la perfecta adecuación de la forma y el contenido, punto clave y piedra de toque de esta tesis. Sin embargo, para aclarar esta relación se vuelve a aceptar otros valores, ellos sí constitutivos del arte, pero sólo de modo implícito, puesto que si fueran explícitamente, las bases para un análisis certero del arte se habrían puesto.

De estos valores, nos vamos a referir solamente a uno por el momento; a un valor que es exclusivo de una de las artes, al valor utilitario.

Si aceptamos que la estética es la ciencia explicativa del arte como arte, o sea, que dentro de todos los marcos de referencia que se le pueden aplicar, sólo hay uno que explica al arte como tal arte; caemos en confusión, o en falacias para usar este término. Lo aclararemos acudiendo a la arquitectura, puesto que si la tesis estética que se enuncie deba ser válida, es necesario que sea aplicable a cualquier manifestación artística.

En la arquitectura encontramos un valor que es constitutivo de ella, y sin el cual no es posible entenderla como obra de arte. Este valor, como ya dijimos, es el utilitario. En efecto, a la luz del conocimiento que tenemos de ella, se hace claro que no puede considerarse como obra de arte a aquella obra que no posea o resuelva cumplidamente este valor. No se trata de algo superfluo, externo o accidental, puesto que su no satisfacción dentro de una obra construida, edificada, convertiría a esta en una obra de escenografía, o de escultura, pero no podríamos considerarla de arquitectura. Este punto es claro si nos planteamos la pregunta de qué sería la catedral de Chartres si no hubiera resuelto su necesidad utilitaria, qué diríamos de ella si las personas por alguna razón tuvieran que entrar arrastrándose al interior, o si definitivamente no pudieran permanecer en ella por carecer de techo, o si fuera de un material tal que permitiera el paso de las variaciones climáticas, etc. Como se pue-

de ver, la valoración artística de esta obra está íntimamente ligada al valor utilitario, tanto que sin este valor no la consideraríamos arquitectura. Esto es indiscutible.

Si consideramos al valor utilitario indispensable para considerar a una obra arquitectónica, se nos hará claro que este valor no puede ser confundido con el estético. Puesto que el más simple ejemplo de una escultura o de una pintura nos manifestará claramente que ellas no son utilitarias en el sentido estricto del término, que no lo son en el sentido en que lo es la arquitectura. Confundir un valor con otro sería caer en una falacia. Igualmente habremos de concluir que un valor no puede ser explicado por el otro. Hay pues una distinción tajante entre ellos.

No hemos agotado el análisis de la arquitectura evidentemente, pero el aspecto que hemos mostrado nos lleva a aceptar al arte arquitectónico no como un valor únicamente, sino como una conjunción de valores, conjunción de la cual no puede faltar ninguno, porque la obra se desintegraría, porque evidentemente, que lo que hemos anotado acerca de la necesidad de valor utilitario en una obra edificada para que sea considerada como obra de arte, es igualmente cierto o necesario para el valor estético, o sea, que una obra que tuviera este valor, sería de ingeniería, pero no sería arte.

Si retrocedemos al supuesto que habíamos planteado, el de que la disciplina que pretenda hacer del arte como tal arte su objeto, deberá dar razón de todas las artes, y teniendo en cuenta que cuando menos en una de ellas, en la arquitectura, se nos manifiesta más de un valor, podremos concluir que la pretendida identificación arte estético, es inválida y falsa.

Dentro del arte, y esto lo podríamos mostrar en todas las demás, se da una conjunción de valores, de los cuales uno de ellos es el estético.

No se trata solamente de cuestión de nombre, puesto que nada resolvería el aducir que el término estético abarca a todos los valores que se presentan en la obra de arte, puesto que entonces nos faltaría un concepto para definir al propio valor estético.

La conclusión es clara: la estética no es la ciencia explicativa del arte, sino solamente de uno de los valores del arte, sin el cual, claro es que ninguna obra podrá ser considerada artística, pero que también es claro, no es el único valor o el determinante del arte. El arte no se agota en el valor estético.

Como se puede colegir, todo el problema provenía de la identificación del arte con la estética. Identificación que debe ser destruida. *El arte es más amplio que lo*

estético; lo estético sólo es uno de los valores del arte. Y entiéndase muy claro, no se trata de valoraciones que se puedan hacer con el arte, o de valores que le sean extrínsecos, como podría ser el valor económico, que ve a la obra como objeto de cambio que se permuta según un patrón aceptado, y que aunque se encuentra en toda obra, le es extrínseco a ella como arte. El valor económico, como otros valores que puede poseer, como el ser medio pedagógico, o de propaganda, etc., son extrínsecos al arte. Pero el mencionado es intrínseco a ella, es parte de su estructura.

Ahora bien, si ya tenemos una ciencia, la estética, equivocado sería pretender que abarcara a todo el arte, por las razones antes aducidas, porque se encontraría en conflicto al tratar del valor propiamente estético. Máxime cuando ya desde hace tiempo poseemos una ciencia que analiza al arte íntegramente, o sea, aclarando todos sus valores. Esta ciencia es la Teoría del arte.

Entendamos pues por teoría del arte a la ciencia que determina las leyes que rigen a la obra y dentro de la cual lo estético es una de sus capítulos, y por estética a la que se dedica el valor estético de la citada obra.

Considero una obligación aclarar que esta tesis, a la cual me apego, y que en mi opinión da las bases para una auténtica comprensión del arte, pertenece al Arq. José Villagrán García, lo que lo convierte sin duda, en el mejor teórico de la arquitectura, y a su teoría, que no podemos exponer en su compleja totalidad, en el mejor instrumento de comprensión.

Sustancia y función

Escrito presentado en la clase de Teoría del Conocimiento, a cargo del Dr. Eli de Gortari. Licenciatura en Filosofía, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1961.

Sustancia y función. He aquí la disyuntiva cuya solución constituye el problema capital de la teoría del conocimiento, y acerca del cual queremos exponer brevemente algunas observaciones que en modo alguno pretenden dar una réplica a las exposiciones que al respecto se han dado en clase.

La primera posición a la que hemos titulado sustancializadora, establece y busca la sustancia, la esencia de los entes a partir de la seguridad de que los entes tienen una esencia, es decir: en el planteamiento de su teoría del conocimiento, parten de la imposición de esas esencias, para acto continuo investigar cómo le es posible al entendimiento captar las esencias que previamente han establecido.

A pesar de que aparece que el fijar primero un concepto para después buscar las razones que lo puedan garantizar nos obliga a efectuar reducciones violentas, al dejar sentado lo que precisamente sería el punto a discusión, o la conclusión de la investigación, no cabe duda, que una razón sobre todas es la que los sostiene y fundamenta, a saber: que la experiencia cotidiana les muestra que no obstante los cambios y transformaciones que sufren los cuerpos, algo subsiste en ellos que les permite continuar reconociéndolos como aquellos que ya conocían. Ese algo que subsiste sería la esencia. No tienen pues más que buscarla.

Y si nosotros le preguntamos a alguna persona por ejemplo, que ¿qué es el hombre? Nos responderá que es un animal racional. Y todo el sentido común —la cualidad humana más bien repartida, puesto que todos creen tenerlo— estará de su lado, siendo así que no se conoce ente alguno aparte del hombre al cual se le pueda adjudicar la posibilidad de razonar, y que tampoco podemos concebir o titular de hombre al que carezca de ella. Y aun cuando nosotros le digamos que con esa respuesta no queda definido el hombre, ya que tendríamos que pasar a establecer qué entendemos por razón, y que ésta para realizarse necesita de múltiples factores que al tratar de penetrarlos nos darían cada vez más preguntas que respuestas y

que por lo tanto, mientras más tratamos de definir a la razón, más nos alejamos de ella, él hará caso omiso de estos argumentos y dirá que el investigar qué es la razón es otro problema que no impide que el hombre sea un animal con razón.

De aquí surgen a mi entender las principales objeciones que la posición funcionalizadora le opone a la teoría del “sentido común” —de la que nos volveremos a ocupar— que serían: que respuestas tales son subjetivas por desconocer la compleja e infinita problemática —objetiva— de todo preguntar, y segundo, que al desconocerlo convierte al conocimiento en estático, ignorando los pasos de progreso de la investigación.

Ahora bien, ¿cómo actúa la posición funcionalizadora? En principio, en el planteamiento del problema da vuelta en redondo, gira 180 grados, y prefiere antes que asegurar nada, antes que establecer si existen o no las esencias, investigar al conocimiento mismo. Se estudia pues a la ciencia, a los conocimientos que ha logrado, y a través de ellos, dar con el procedimiento del conocimiento mismo. El punto de partida, lo forman el caudal de hipótesis y postulados de la ciencia; a ellos va a investigar la filosofía, y lograr por fin los principios internos en el pensar que lo hacen posible. Solo después de su hipótesis: las esencias no existen, todo preguntar se deshace en respuestas sin fin. El conocimiento es un responder a partir de un punto de vista histórico científico, y con arreglo a leyes del entendimiento, a principios a priori.

El establecer lo anterior fue sin duda una genialidad que hay que reconocer pese a que en la actualidad sea más sencillo de ver por el avance mismo de las ciencias. En efecto, el surgimiento de las ciencias y su desarrollo, nos permite percatarnos de que probablemente no haya cuestión en que no puedan intervenir todas las ramas del conocimiento, lo que como veíamos antes, transforma a una pregunta en un millar de respuestas, y si además, el punto de vista histórico también varía, el proceso se hace infinito. La esencia se ha diluido. A cada paso que damos nos tropezamos con definiciones esenciales precarias. ¿Qué Beethoven es solamente un romántico, Pellicer un poeta solar, Tamayo un colorista, López Velarde un provinciano, la cultura griega apolínea? Que solo son eso. Seguramente que no. A una definición escueta se prefieren los contrastes: A es A, pero también es B y puede ser Z.

Los principios o categorías en realidad lo que hacen, es aclarar el caos fenoménico —me refiero a la multiplicidad de características de los entes— y permitir su esclarecimiento y organización en el conocimiento. Sin la noción de la pluralidad no



podemos entender lo singular. Quien no entienda esto, está fuera del punto de vista histórico. Los propugnadores del “sentido común” sólo repiten, son anacrónicos.

Pero ¿es así realmente? ¿Qué no las dos posiciones parecen unirse? ¿Qué no los sustancializadores hacen funcionalización, y los funcionalizadores sustancia?

Se me hace claro que este preguntar puede ser absurdo, pero no tengo más remedio que hacerlo si quiero explicarme a mí mismo lo que se me ha dicho.

Tengamos en cuenta por ejemplo algunas de las definiciones que se han dado acerca de la obra de arte. Se ha dicho que era reproducción, belleza, proyección sentimental, voluntad de forma, emoción, expresión, irrealidad, forma, etcétera. Y cada una de estas pretendía englobar dentro de sí, la esencia del arte habido y por haber, pero la aparición de nuevas obras que no cabían dentro de esos marcos fijados, les hacía notar la insuficiencia de su definición. Pero es de notar que cada nueva definición que se encontraba, era más amplia que la anterior, a la que venía a superar, y a la que dejaba como caso particular de la nueva hipótesis más general. Así, la reproducción de la naturaleza, era un caso particular de la belleza; ésta a su vez lo era de la proyección sentimental, misma que quedaba encerrada dentro de la voluntad de forma; todas ellas, casos particulares de la expresión, y en último término, de la teoría del arte como forma, en la cual se encuentran incluidas todas.

Como vemos, la estética a pesar de buscar siempre la esencia del arte, lo ha deshecho en preguntas y respuestas cada vez más exhaustivas, que muestran una línea de progreso por haber sido acordes con el punto de vista histórico en que se manifestaron, y porque superaban a las que les habían antecedido.

Y ¿no es éste el camino de la ciencia? Ella también en su constante progreso supera las concepciones anteriores. La teoría galileana es un caso particular de la newtoniana, y ésta a su vez lo es de la einsteiniana. Ella también busca las fórmulas que puedan representar a los fenómenos más complejos, y en la cual queden incluidas todas las anteriores.

¿Qué no por lo tanto los filósofos del “sentido común” no obstante partir de la base a priori de que hay esencias están siguiendo el método científico y dando pasos de progreso? Porque progreso es amplitud en las hipótesis englobando a las anteriores, presuponiéndolas, incorporándolas.

La estética no ha sido estática. El estatismo o anacronismo no es posible, creemos, por dos razones: porque el hombre aunque no lo quiera, dentro de ciertos límites, tiene que ser el reflejo del medio histórico en que vive, y porque sus hipótesis

superan a las que le sirvieron de base. Nadie podría aunque quisiera, ser un señor feudal o un romántico tal y como lo fueron estos tipos en su época. El hombre muestra en sí mismo la comunión de una personalidad peculiar y un medio social. Si algo hay que nos justifique a reproducir tiempos pasados mediante sus manifestaciones, es la convicción que tenemos de que todo hombre está mancillado por su tiempo, del cual se convierte en representante.

¿Y los funcionalizadores qué hacen? Es cierto que el partir del análisis del conocimiento para encontrar las leyes que lo rigen, es un método más seguro y tal vez más digno de fiar. Pero tengamos a mano lo que serían a mi ver las dos hipótesis primordiales: las esencias no existen, y el conocimiento se realiza mediante principios *a priori*.

¿Qué está pasando aquí? Por un lado las esencias no existen, pero por el otro, el conocimiento sólo es posible "mediante principios". ¿Qué no el establecer que el conocimiento sólo es posible mediante principios es dar una afirmación radical que niega la hipótesis anterior de que las esencias no existen?

Porque me parece que la característica *sine qua non* de las esencias, es su radicalidad, su intemporalidad, su subsistencia a pesar de todo. Ninguna esencia existe, nada hay acerca de lo cual se pueda decir nada definitivo y eterno, pero el conocimiento sólo es posible mediante principios. ¿Qué no estamos cayendo en aseveraciones tales como el "sé que no se nada"? Aquí no importa ya si las categorías dadas por Kant son susceptibles de superación, o si es posible encontrar una categoría más primaria —la del origen— sino que se establece un "único modo" de conocer. Aumentaremos nuestros conocimientos, daremos marcha atrás, nos obstinaremos en no conocer... no obstante, subsistirá el "único modo" de conocer.

No se trata de refutar —no lo podríamos hacer aunque quisiéramos— la hipótesis Kantiana, sino que tal parece que el principio de eterno desarrollo aquí se detiene. Que toda hipótesis parte de unos postulados bases, a partir de los cuales se erige la teoría, que debemos aceptar —aunque sólo sea el conocimiento— como un proceso invariable, porque en el momento en que pensemos que también el modo de conocer puede cambiar, caemos en un relativismo imposible. Sin las categorías no podemos conocer, pero si no las hacemos inmutables ningún conocimiento podrá ser válido. El criticismo se tiene que detener en algo.

¿No parece pues que los dosificadores, a pesar de ellos siguen las leyes de los funcionalizadores para realizar su investigación, y que éstos a su vez, lo han

deshecho todo menos el conocimiento mismo, obteniendo un resultado —esencial— que quisieran para sí los dosificadores? ¿No se semejan y unen dosificadores y funcionalizadores?

Metafísica

Escrito elaborado para la clase de Metafísica, a cargo del Dr. Oswaldo Robles. Licenciatura en Filosofía, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1961.

Si intentáramos encontrar la constitución específica del hombre, no cabe duda que podríamos echar mano de multitud de puntos de partida, tales como el hombre como animal racional, animal político, homo sapiens, homo hilaris, homo economicus, etc., definiciones todas ellas que procuran denotar cualidades peculiares al hombre, y tomándolas como escalera, descender a los principios que dan lugar a aquellas tipologías, y en las que se encuentran inferidos.

Pero también podríamos atender a las actividades mismas del hombre, a cuya unión denominamos como "vida humana", y tomando el camino inverso, erguirnos por encima de ella y abocarnos con los rasgos fundamentales al hombre.

Este último camino es el que tomaremos ahora, y no casualmente, sino porque dejando aparte el que lo podamos considerar el más apropiado, creemos que es el que usa el padre Degratry en "El conocimiento del alma". En efecto, parte de una breve, casi esquemática, descripción de la vida humana, y ascendiendo lentamente aprehende la esencia del hombre, que anticipándola, sería: deseos o sentidos, inteligencia y voluntad unidos a un cuerpo.

¿Qué sería la vida humana o existencia para él?: "Pero yo seré lo que no soy todavía, y entonces seré todavía un abismo de esperanzas"... "La búsqueda, el deseo, la inquietud, la esperanza, son aquí abajo el fondo de nuestra vida. El hombre muere desde que cesa de esperar, de desear y de buscar".

Es claro que podría parecer equivocado partir de esta caracterización para captar la esencia del hombre, y que el problema desde su planteamiento debe ser correcto, pero nosotros pretendemos mostrar la consecuencia que hay entre este planteamiento y la solución a que se llega, y como a partir de la solución, daríamos con esa caracterización.



Búsqueda, inquietud, deseo, esperanza....son vocablos que tienen una característica común, tal vez sea nada menos que la constitución radical de la vida humana, a saber denotan inestabilidad, movilidad, tendencia hacia algo, un fin o meta a perseguir, un desnivel onto-axiológico.

Porque en efecto, solo puede padecerlos, o se le pueden aplicar, a un ente tal que no tenga nada asegurado. Manifiestan preocupación, anhelo de obtener, de acceder o de mantener algo que no le es dado.

Y decimos onto-axiológico, porque se refiere tanto a un ser, a una existencia finita, a un ser que puede dejar de ser en cualquier momento, como a metas axiológicas hacia las cuales se tiende y cuyo logro se pretende por considerarlas convenientes. Es decir, probablemente hubiera un principio ético, en cuanto a que se buscan porque se consideran buenas para el hombre.

Un ente tal que tuviera asegurada la existencia, que no pudiera dejar en un momento de ser lo que es, no podría tener deseos, aspirar a algo, ya que ese algo a lo que tendería, sería superior a él, y por lo tanto, estaría en contradicción con la base dada de que no puede dejar de ser lo que es.

Además, un ser que está constantemente acuciado por el deseo, es un ser tal al que se le deben dar diversas metas a lograr, y que deben estar limitadas por extremos opuestos. Es decir, tendiendo a bien, que siempre debe de ser ideal, es decir, cuyo logro es inalcanzable, pero que está limitado por opuestos. Y a su vez, este desear constante, manifiesta un estado de descontento, pues en cuanto estuviera en equilibrio su desear, dejaría de ser el ser de que estamos hablando, es decir, el ser de existencia ontoaxiológica no asegurada. Pero además hay que notar que para que el descontento sea posible, es necesario que se le presenten al ente, entes ideales antológicamente, es decir, de existencia dada, y objetos reales no realizados todavía, y que sean pensados como merecedores de realización, es decir, que tenga ideales, que al ser comparados con su actual existencia, le hagan sentir el descontento y lo impulsen a obtenerlos.

"Pero yo seré lo que no soy todavía, y entonces, seré todavía un abismo de esperanzas" ¿Qué quiere decir esto? Pues que un ser preocupado por mantener su ser, a pesar de tener ideales, de los que nazca su descontento, y su oscilación entre límites, debe tener otra característica más, y sin la cual ninguna de las anteriores se podría dar: la del poder. Porque en efecto, para mantener su ser y aspirar a ideales,

debe poseer la posibilidad de realizarlos. Que a cada instante pueda ser y dejar de ser lo que ya era, dado que si no fuera así sería inmutable e imperecedero.

Por lo tanto, un ser cuya existencia esté caracterizada por la búsqueda, el deseo, la inquietud y la esperanza, debe necesariamente de ser un ser sin existencia asegurada, descontento, con ilusiones y con posibilidades. Y estas características, no son más que las cualidades esenciales que resume el padre Degratry al principio como deseos o sentidos, inteligencia y voluntad.

Nos restaría pues mostrar que las características esenciales que ha dado, se le pueden aplicar al hombre para que pueda ser válida la investigación y la conclusión, ya que ella en si podrá ser consecuente y lógica, pero si no se le pudiera aplicar al hombre, no sería válida.

Y esto, me parece sencillo, porque es cierto que hay multitud de seres finitos, o hablando con más propiedad, todos los seres que conocemos son finitos, pero ¿qué ser hay que aparte de ser finito, reconozca ideales ontológicos como Dios, llámenle según las religiones como quieran, axiológicos como lo Bueno, lo Moral, lo Justo que esté descontento de su ser, y que por lo mismo se encuentre oscilante entre extremos como la soberbia y la abyección, la apatía y el entusiasmo, la afirmación y la negación, y que además, se encuentre en si con posibilidades constantes de dejar de ser lo que es para ser otra cosa? La respuesta no es más que una: el hombre. El hombre es un ser con deseos, inteligencia y voluntad, pero... ¿todos los hombres son así?

Porque entiendo que la esencia debe ser lo universal; aquella característica última que califique a un objeto y en la cual "todos" los objetos queden inscritos.

¿Y, todos los hombres son deseos inteligencia y voluntad? ¿No parece ésta una definición demasiado optimista, una definición aristocrática? Optimista porque supondría en el hombre cualidades realmente deseables, y aristocrática porque parece referirse a solo una parte de los hombres: los preclaros, los prototipos, los sobresalientes.

Y yo quiero una definición que abarque también a los salvajes de Australia y a nuestros indios del Mezquital, y a los de la Patagonia, y a mí, que no tengo la posibilidad de realizar mis deseos, y en fin, a aquellos que no tienen deseos ni ideales, o a los que no pueden lograrlos por incapaces, y a todo el mundo.

En razón a qué, caracterizan al hombre con unas cualidades que solo se dan en los pocos y no en los muchos. ¿Qué no estos singulares son en realidad anormales

por constituir la minoría? ¿Qué no Einstein, Revueltas, etcétera, más que definir a su época, se salen de ella?

¿Quién puede decirme que todos los hombres tienen ideales, o posibilidades? ¿Utópicamente hablando, todos son libres de lograr lo que quieran, pero en realidad tienen en ellos la posibilidad de hacerlo? Y no me refiero a la posibilidad física, sino a la interna, a la espiritual. ¿Qué todos aquellos a los que nos denominan “la masa” tienen ideales? Y si los tienen, ¿por qué continúan siendo masa?

¿Qué la esencia humana, a diferencia de la estética por ejemplo, no debe englobar a todos los hombres? O vamos a hacer una escala que diga: de aquí para acá son hombres, los demás, pues no sé qué serían

Sobre la aculturación

Escrito elaborado para cursar la clase de Filosofía de la Ciencia, a cargo del Dr. Eli de Gortari.

Licenciatura en Filosofía, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1961.

Cuando dos culturas diferentes entran en contacto, se producen cambios dentro de cada una de ellas, por la influencia recíproca que representa la cercanía de modos diversos de entender la vida y acomodarse al medio.

La base misma del problema, es decir, el vocablo que se propone para diferenciar al fenómeno en relación con las características del fenómeno mismo, entran dentro de la problemática, puesto que opiniones divergentes respecto a él, ponen en duda la identificación de los términos: vocablo y fenómeno.

La corrección del uso del vocablo aculturación, se manifiesta en dos esferas, por un lado, en tanto formada por una partícula formativa, la preposición latina *ad*, y la forma nominal *culturatio*, que por proceso de asimilación y reducción darán como resultado la palabra aculturación, correcta gramaticalmente. Y además, por su adecuación al fenómeno que define, que como se anticipó antes, trata del “contacto de culturas”. Se hace pues innecesario el uso de la palabra transculturación para definir a este fenómeno, pues no se ocupa aquí del tránsito de una cultura a otra, sino simplemente el contacto de cultura.

Así pues, y a fin de tener una definición, toma la de Redfield, Linton y Herskovits, que aunque más tarde, ya en el desarrollo del proceso de aculturación se va a mostrar como un marco demasiado estrecho para la totalidad del proceso, es útil para los primeros fines de operación. Según estos antropólogos: “Aculturación comprende aquellos fenómenos que resultan cuando grupos de individuos de culturas diferentes entran en contacto, continuo y de primera mano, con cambios subsecuentes en los patrones originales de uno o ambos grupos”.

Teniendo en cuenta esta definición, se hace fácil comprender que los estudios de contacto, nacieron y se han incrementado casi exclusivamente por la necesidad práctica de atender a los cambios que se originan por el contacto entre culturas altamente industrializadas, con otras tecnológicamente más sencillas. Y ya más



terminantemente para examinar el impacto que la cultura occidental sumamente evolucionada, producía en el mundo indígena.

En nuestro país, y esto va a determinar en cierta medida al método que posteriormente va a proponer el autor en la investigación del proceso de aculturación, -radicando aquí la importancia de tenerlo en cuenta- el que la antropología social haya nacido de la "necesidad de construir una organización social más justa y un nuevo sistema axiológico que diera cohesión a una cultura en proceso de cambio, imprimió a la disciplina naciente una orientación eminentemente práctica e integrativa" —Pág. 146—. Y continúa Aguirre Beltrán diciendo: "De este modo, la antropología social en México, bajo la compulsión de un fenómeno social impetuoso, se convirtió en una fuerza activa y vital que suministró los fundamentos teóricos y los instrumentos prácticos para la elaboración e implementación de una política social y económica de integración nacional que recibe la designación de indigenismo".

Circunscrito el campo al contacto entre culturas, occidental y aborígen- hay que empezar por precisar "el punto cero", es decir, el momento en que el contacto se realizó. La línea base de donde el contacto parte, solo puede establecerse acudiendo a la reconstrucción histórica, y ésta para ser formulada objetivamente requiere el método etnohistórico, es decir, del contraste entre el pasado y el presente. Este método significa la acción conjunta del método etnográfico y del histórico, no basta la precisa búsqueda del dato histórico, como tampoco es suficiente la investigación del dato etnográfico. Es indispensable la concurrencia de ambos, esto es, la profundidad que suministra el dato histórico y la evidencia del dato etnográfico.

Aunque aparentemente este dato lo proporciona el testimonio histórico, había que llevar a cabo primero la reconstrucción histórica que se encuentra plagada de dificultades sin cuento, puesto que los códices, las relaciones de cronistas etc. están teñidas por los valores propios de la cultura en aquella época. Además, este punto es sumamente importante, ya que es a partir de él, que el contacto con sus consecuentes cambios va a tener lugar.

Estas dificultades, no insuperables, mostraron la posibilidad de un nuevo enfoque, que comparaba el cambio cultural en lugares sujetos a distintos grados de influencia. Método que pese a su olvido por el dato histórico, mostró "los diversos niveles de aculturación", e hizo posible por medio de ellos, emitir generalizaciones sobre el cambio cultural.

La preocupación por la determinación exacta del punto cero, hizo nacer una nueva perspectiva, la del reestudio, que venía a subsanar la inexactitud de los primeros datos.

Como se ve, ya sea la necesidad teórica de definir exactamente al pasado como elemento en juego, ya sean las urgencias prácticas de una política encaminada a integrar en la sociedad nacional a los grupos étnicos atrasados en la evolución general del país –meta de la antropología mexicana- encaminaba a la comprensión del pasado a través del estudio del contacto presente. Pasado y presente se convirtieron así en los cimientos de la investigación, que se puede concretizar en tres puntos: naturaleza histórica de la cultura indígena, elementos de la cultura occidental y niveles de integración.

Siguiendo por este camino, se encontró con un primer tipo de contacto, contradictorio en sus términos como todos los procesos sociales: el contacto compulsivo y el voluntario, determinados en primer lugar por el grado evolutivo de las comunidades en conflicto, y además, por la puesta en acción de diversos intereses políticos, económicos y sociales, que dirige a la aculturación por ciertos caminos más o menos conocidos. El cambio dentro de un grupo será compulsivo, cuando sea impuesto mediante la fuerza y en atención a los intereses antes mencionados. Un ejemplo claro de este tipo de cambio, es el que se llevó a cabo por los españoles en las sociedades agrícolas y hortícolas comprendidas en las altas culturas mesoamericanas, que fueron obligadas a observar ciertas reglas que favorecían al grupo dominante. Y el cambio es voluntario, cuando como su nombre lo indica, es efectuado libremente por uno de los grupos en cuestión: el caballo y las armas de fuego que tomaron para sí los grupos que habitan las regiones semidesérticas del norte del país, son un ejemplo.

Aquí se hace notar una primera restricción de la definición dada en un principio, y que comprendía “aquellos fenómenos....cuando grupos...” haciéndose notar que la aculturación también se realiza cuando un individuo solo se rehúsa a ser asimilado por la cultura contraria y llevando a cabo una propaganda de su propia cultura, acción en la que se encuentra sostenido por su grupo cultural. Este caso, que es el de todos los misioneros, se cumple con suma frecuencia en los individuos fronterizos, que en razón de su cercanía, están más sujetos a influencias asimiladoras, dándose el caso de que precisamente por esta proximidad, surge en él un mecanismo de defensa

que lo hace supervalorar su cultura, efectuando por lo tanto un proceso de aculturación. La aculturación pues, también puede ser de un individuo contra un grupo.

A continuación se presenta otro caso de aculturación, que cae fuera también de la definición inicial, pues si ésta decía que “grupos de individuos...entran en contacto...continuo y de primera mano...” en el caso presente se trata de un contacto que de ninguna manera es continuo; es el que se produce cuando individuos o grupos de ellos, abandonan su medio compelidos o voluntariamente para ir a relacionarse y acomodarse a patrones de vida diferentes, ya en su patria ya en el extranjero, pero quienes después de un cierto periodo, regresan a su lugar de partida, donde pierden lo poco o mucho de costumbres que hubieran podido adquirir, para reacomodarse a sus antiguos patrones de vida, llevando a cabo por lo tanto, una adaptación alternativa a dos formas distintas.

Cuando la aculturación se lleva a cabo atendiendo a planes, o cuando por el contrario se deja a los individuos en una libertad teórica de incorporarse, es decir cuando la aculturación es por medio de propagandas dirigidas, ya sea por caravanas, misioneros, escuelas rurales etc., a diferencia de la que deja al azar, dándoles a los individuos una supuesta oportunidad de integrarse a nuevos cánones, basados únicamente en que “físicamente nada se los impide”, nos hallamos ante dos tipos de contacto: el inducido y el espontáneo.

De estos esquemas de los más importantes tipos de contacto, se desprende el proceso social es una pugna entre opuestos: el pasado y el presente, la compulsión y la volición, individuo y grupo, continuidad y alternancia, inducción y espontaneidad. Opuestos que se van a sintetizar en la interacción manifiesta en los diversos niveles de aculturación. Teniendo en cuenta el carácter dinámico del proceso, Aguirre Beltrán ensaya otra definición: “Aculturación, es el proceso o cambio que emerge del contacto de grupos que participan de culturas distintas. Se caracteriza por el desarrollo continuado de un conflicto de fuerzas entre formas de vida de sentido opuesto que tienden a su total identificación y se manifiesta objetivamente en su existencia, a niveles variados de contradicción”.

Por lo tanto, los niveles de aculturación serán el producto de la interacción de las diversas culturas y se resolverán en un proceso de “adaptación”, que según sea –cuantitativamente- la expresión de los elementos de una u otra cultura, podrá ser en tres estratos: adaptación comensal, selectiva y sincrética. La adaptación en su fase comensal, calificará a la coexistencia de culturas sin alteraciones básicas en ellas

y pasando por una fase intermedia, la selectiva, se llegará a la adaptación sincrética en que las partes integrantes se han conjugado dando lugar a otra nueva cultura.

Pero no hay que pasar por alto, que hasta aquí, se ha enfocado la aculturación como un cambio desde un punto de vista unilateral, el cultural, que si bien es útil para fines de estudio, tiene el defecto cuando es tomado aisladamente, de no prestar atención al cambio social, considerando a la cultura en cierta medida desligada de la sociedad que la crea. Es pues indispensable tener en cuenta que los contactos de culturas repercutirán en cambios sociales, que a semejanza de su opuesto —lo cultural— se resolverá “en la conversión” como síntesis de la concentración y la dispersión, tesis y antítesis respectivamente, y que también se manifestará en tres niveles de “integración social”: La conversión paralela, la alternativa y la polar, semejantes dentro de lo social a las categorías culturales.

El método que se propone debe estudiar conjuntamente estos dos aspectos del cambio, lo cultural y lo social, tal como lo propone Aguirre Beltrán, debe considerarse en “dos perspectivas distintas” que funcionan como dos coordenadas cartesianas, marcan en un sentido, cantidades de complejidad que se refieren, creemos nosotros, a la complejidad como se presenta el fenómeno de la aculturación que principiando por los “hechos escuetos”, pasa por los recursos, problemas y procesos, para rematar en los principios, o en leyes generales que del fenómeno dará la ciencia, y que responden a la dialéctica de la naturaleza: los hechos constituyen la tesis, los recursos problemas y procesos, la antítesis, y los principios la síntesis. La otra perspectiva o coordenada, se integra por “componentes de adecuación” que relacionan: 1) a las realidades culturales con 2) a los conceptos operacionales con 3) operaciones reflexivas con 4) actitudes doctrinarias con 5) métodos específicos con 6) finalidades últimas con 7) rama científica.

Ahora bien, ya que el presente trabajo tiene como meta realizar una crítica del método de investigación que propone Aguirre Beltrán, nosotros queremos llevarlo a cabo, mediante la confrontación con el esquema de investigación que propone corrigiendo al primero el Dr. Eli de Gortari, por creer que cada uno de ellos responde a dos diversas maneras de entender la investigación. Divergencia de conceptos que se patentiza ante una misma realidad —el fenómeno aculturativo—, en el uso de diversos vocablos y en la supresión de otros, y que no significan solo maneras de definir un fenómeno, sino que como lo decíamos en un principio y esto es lo importante, a dos modos de atender la investigación científica.

Nos vamos a referir, a dos pares de conceptos: principios vs. Fundamentos, significado vs. Categorías, por creer que en ellos se haya expresado con más claridad la divergencia de los autores antes citados.

Las realidades culturales, como coinciden en llamarlas los dos autores, van aumentando su grado de complejidad, a partir de los hechos, para terminar en Aguirre Beltrán, en los principios, ¿qué significan para él los principios? En la página 152 leemos: "El tercer nivel de aculturación, resulta de la síntesis e interpretación de los dos niveles de abstracción, que proceden y tiene como materia de investigación, lo que debe ser; esto es, los principios y valores interculturales que dan significación o sentido normativo a una ideología o política indigenista". Y hojas después, —pág. 155—: "La polaridad o complementariedad de lo real y lo ideal que puede realizarse nos hace colocar en el tercer nivel de abstracción a las normas o principios que emergen del ordenamiento de las uniformidades descubiertas en la situación intercultural, y que actúan como máximas orientadoras de la conducta". Es decir, de la observación de la realidad al través de su creciente complejidad establece leyes, pero leyes de tipo axiológico, leyes primeras de una ciencia normativa. Y es significativo que el otro vocablo que usa para definir a los principios, sea precisamente el de "normas". Concepto que está relacionado con la ética es decir, con una teoría de los valores, con la axiología. Correspondiente a estos vocablos, es el esquema conceptual que los encierra, a saber, el significado, entendiéndolo, como la "cualidad objetiva que inhiere a los hechos y a sus relaciones y por la cual, además de existir, son valiosos". El concepto de significado consiente la investigación a los deseos, aspiraciones e ideales, lo que merece aprobación o censura". Es decir, si la observación de las realidades lo llevaba a establecer las normas o principios de esos hechos, el concepto que los debe encerrar será un juicio de valor que los califique según un canon establecido.

En actitud opuesta a la de él, de Gortari hace terminar a la observación de las realidades culturales en "fundamentos" que entiende en su Lógica —pág. 33— como: "los fundamentos" o postulados comprobados, son sencillamente las teorías que tienen vigencia en todo el dominio de una rama científica, de una ciencia, de un grupo de ciencia, o de la ciencia en general". Y los esquemas conceptuales, por medio de los cuales se expresan, son las categorías —Lógica, pág. 101— que define como: "Conceptos fundamentales que son implicados necesariamente en todo juicio establecido científicamente y que dentro de los límites del dominio que definen,

éstos conceptos tienen un carácter universal ya que son implicados siempre por otros conceptos”.

De lo anterior se siguen como habíamos manifestado en un principio, los dos modos de entender la ciencia. Aguirre Beltrán se encamina a una ciencia, pero a una ciencia con una finalidad clara y determinada desde un principio, la de “Construir una organización social más justa y un nuevo sistema axiológico”, para la “elaboración de una política social y económica de integración nacional...el indigenismo”, basándose en que si la antropología ha de ser la Ciencia del Hombre, debe de ser ecuménica, o según la cita 145 —pág. 246— de Cohen, quien dice: “Las ciencias sociales no se ocupan solamente de lo que acontece sino, también, de los deseos y aspiraciones humanas lo mismo que de los juicios humanos acerca de si los distintos acontecimientos son buenos o malos, útiles o perjudiciales, merecedores de aprobación o de reprobación....” Y en la pág. 172, reafirma diciendo: “En antropología, acción sin investigación es acto impremeditado y sin contenido de propósito socialmente productivo. Investigación sin acción, ciencia pura y consecuentemente ciencia estéril”.

A fin de cuentas, ciencia, si, pero ciencia humanista, y así los principios, el significado, la interpretación, la lógica y el ordenamiento, desembocan consecuentemente a su desarrollo en la ciencia “etnonormática” que llevará a cabo aquella finalidad de ciencia determinada por el fenómeno social que la hizo nacer.

Para de Gortari, el concepto de ciencia será —pág. 243, cita 135— “...la investigación que se sigue para descubrir las formas de existencia de los procesos del universo, para desentrañar sus conexiones internas y externas, para generalizar y profundizar los conocimientos adquiridos de este modo para llegar a demostrarlos con rigor racional y para conseguir su comprobación en el experimento y en la técnica de su aplicación”.

Es decir, la teoría científica no permite el juicio valorativo. La ciencia anota un “hecho” simplemente, una realidad y no cae dentro de sus terrenos el decir si aquello que ha demostrado es bueno o malo... para la ciencia los hechos simplemente son. Y sería cuestión de otra ciencia —si ésta es posible— el determinar el valor de los primeros. Así, la estructura que propone para la investigación intercultural, se apeg a al carácter mismo de toda ciencia, y las correcciones que le propone al cuadro, van encaminadas a corregir el aspecto científico de Aguirre Beltrán, quien en la elaboración propiamente dicha de la ciencia, es decir, en el momento en que el

científico debe recabar sus experiencias para manifestarlas en fundamentos, categorías, etc., pasa a valorarlos. Aun poniéndose dentro del lineamiento de la ciencia de Aguirre Beltrán creemos que la valoración de los hechos que ha observado debe ser posterior a los enunciados científicos, debiendo colocar su línea de "Actitudes Doctrinarias" que de Gortari excluye, después de la de "Métodos científicos" no antes de ella. Pero también en de Gortari, cuya estructuración es mucho más rigurosa, cabría llamarla más científica, se hace notar a nuestro parecer una desunión de la parte puramente científica con la aplicación práctica de la misma, que acepta, al incluir también las finalidades sociales y las ramas disciplinarias. Puesto que no se sabe cómo se puede pasar de la Síntesis lógica a la "intervención" sin un juicio de valor, que marque los lineamientos de esa intervención y por ende a la etnopolítica, ciencia que deberá aplicar los conocimientos científicos.

Juicio valorativo, que en Aguirre Beltrán a pesar de que se menciona constantemente, no se sabe cuál sea, a menos de que constituya un dato el que menciona en la pág. 54. ..."que la polarización de clases sociales habrá de resolverse, inevitablemente, en la síntesis de una sociedad sin clases".

Más allá del bien y el mal *de Federico Nietzsche*

Escrito elaborado para acreditar la clase de Ética, a cargo de la maestra Paula Gómez Alonso.

Licenciatura en Filosofía, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1960.

El orden establecido para este tipo de trabajos, y en general para cualquier exposición, señala la conveniencia de partir de la descripción lo más escueta y fiel que sea posible de los pensamientos del autor, para que la crítica que se pueda hacer el final, ya sea positiva o negativa, esté asentada en el texto.

Sin embargo, en el caso especial de Federico Nietzsche, se hace necesario invertir un tanto los términos, y empezar bosquejando brevemente el sentido y forma que caracteriza sus ideas, ya que sin esto, la comprensión se dificulta.

La razón estriba en que Nietzsche no conserva, al menos en este libro, un desarrollo sistemático de algún problema en particular. Entre la multiplicidad de temas que aborda, todos ellos expresados en forma fragmentaria y aforística, existe un común denominador, pero que de ninguna manera ha sido analizado sistemática y metódicamente. Lo mismo habla de los errores de concepción de algunos filósofos, como se refiere a la música de Beethoven y Wagner, o increpa a la mujer de ser despreciable y trina contra la religión católica cristiana.

En general, podemos asentar que a través de este mosaico de críticas, se desprende el deseo de acabar con un modo de vida, que ahora denominamos "burgués". Lo burgués, como un estado de avenencia entre extremos, es lo que necesariamente debe perecer, para dar lugar a individuos de cualidades superiores. El burgués, individuo preocupado por su yo, por la conservación de su yo, escoge siempre entre varias formas o posibilidades extremas de vida, el sabio Término medio, a costa de las satisfacciones que proporciona una existencia enfocada hacia lo incondicional, y esto para Nietzsche, es la decadencia del hombre, en tanto que implica debilidad, cobardía, mediocridad. El hombre tiene la posibilidad de dedicarse por entero intensivamente, a alguna forma de vida en particular, pero esta posibilidad, trae aparejada



la necesidad de renunciar a otras cosas o beneficios. Pues bien, el burgués prefiere, la mediana satisfacción, nunca la plenitud peligrosa, bienestar en vez de placer; comodidad a cambio de libertad; masa, pueblo en vez de individuo.

Contra esta criatura, débil, apocada, que ha sustituido el poder por la democracia, la fuerza por la ley, la responsabilidad por el sistema de votación, y que ha creado una moral de esclavos, que pregonan la igualdad de todos los hombres, que alaban el sacrificio y el amor al prójimo, contra ellos va enderezada la diatriba de Federico Nietzsche.

Quede pues esta breve caracterización de la obra “Más allá del bien y del mal”, como el hilo conductor que nos permitirá entender un poco más la exposición, pues como ya dijimos, no tiene un desarrollo metódico. Aclaración que se hace necesario, puesto que aunque he procurado entresacar del libro aquellos pasajes que estuvieran más o menos ligados, puede ser que aún así, aparezcan deshilvanados, como de hecho lo están. Lo único que nos puede ayudar, es tener siempre en cuenta, que ya sea cuando critica a los filósofos, o cuando habla del romanticismo, del amor o de Dios, lo hace conservando siempre esa opinión despectiva acerca de ellos.

En mi peregrinación a través de los sistemas de moral más refinados o más groseros, he observado dice Nietzsche, la repetición y la conexión de ciertos rasgos característicos, y he llegado a descubrir los tipos fundamentales... Hay la moral de los amos, y la moral de los esclavos.

Las distinciones morales de los valores, tuvieron su origen o bien en una clase dominadora consciente de su superioridad, o bien en una clase dominada de esclavos y sojuzgados.

En el primer caso, es decir, cuando son los dominadores los que imponen el sentido moral, aparece en estas concepciones un desprecio por el cobarde —pág. 165— el miedoso, el pedante, por el que se humilla. Y todo esto tiene su explicación, si recordamos que el principio de toda aristocracia, está en grupos que fueron bárbaros en todo el sentido de la palabra. Grupos de hombres avezados en la guerra, que dominan a grupos de hombres más débiles, cabe decir más civilizados, ocupados en el pastoreo y en el comercio.

Hombres dominadores, que no le conceden de ninguna forma la igualdad a los que han sometido, conciben a la sociedad como peldaño o base ineludible para que existan precisamente grupos aristócratas y privilegiados. Ellos son la justificación

de la sociedad, y acogen con tranquilidad el sacrificio de innumerables personas, que en razón de su inferioridad, deben reducirse a la condición de esclavos.

La sociedad para la aristocracia, no existe para la sociedad misma, sino como el fundamento de hombres de cualidades superiores, puedan realizar los valores superiores, también, a los que se dan en el grupo mayoritario cuantitativamente, pero inferior cualitativamente.

Esta diferenciación primera entre los hombres, la desigualdad humana, ha sido siempre impulsada por un grupo minoritario, aristócrata, que respetando la ley de la naturaleza de la desigualdad, y los valores individuales, hace surgir al individuo sobre la masa amorfa, sobre los esclavos.

Y es precisamente, la distinción de clases, la costumbre de mandar, lo que impele al hombre a buscar y a superarse espiritualmente. No sintiendo la necesidad de que su actitud sea aprobada por la masa, por la sociedad, ya que ellos se saben los determinadores de los valores: la fe en sí mismos, el orgullo y conciencia de su valer, así como un desprecio por todo sentimentalismo, son las características de la aristocracia, del individuo, del hombre superior.

Conocedores de su valor, y de su superior condición humana, no pregunta ni se sujeta y mucho menos se guía, por la opinión de los demás, ya que la vanidad, entendiéndola como el deseo de hacer nacer en los demás una opinión que la misma persona no tiene de si misma, y que por consiguiente no merece, no tiene sentido para el aristócrata del espíritu. Conceptúa al vanidoso, como un esclavo de los sentimientos y de los demás: ya gozando de las alabanzas aún cuando no le sirvan para nada, ya sufriendo con los vituperios aunque no lo perjudiquen. Este residuo de servilismo, que aparece en la actitud del vanidoso, es característico de la mujer, que primero trata de convencer a los demás de que es digna de estimación, para posteriormente creer esa opinión.

Consecuentemente, el egoísmo es parte esencial del espíritu aristocrático. Es egoísta, porque sabe que por su superioridad humana deben de sacrificársele y servirle todos los que no estén a su altura.

Si se encuentra con otros hombres de su calidad, les concede los mismos derechos que él tiene —pág. 173— y se comporta con los de su clase, del mismo modo como se comporta con él mismo. Así nace la conciencia de sus deberes, que son a todos puntos intransferibles. Es cualidad del aristócrata, no renunciar nunca a la propia responsabilidad, no echar a otros la culpa de sus actos.

Estos pensamientos, que pueden espantar a más de un oído demócrata y cristiano, no es más que la ley de la naturaleza.

“Deberían reflexionar los filósofos mucho antes de admitir el instinto de la propia conservación como instinto cardinal de los seres orgánicos. El viviente apetece por encima de todo., manifestar su propia fuerza, la vida misma es la voluntad de dominar. Si hemos reconocido a la voluntad como eficiente, es decir, como causa dinámica, hay que aceptar al menos como hipótesis, que la voluntad actúa sobre otras voluntades, preferentemente a la hipótesis anterior que determinaba que la voluntad actuaba sobre la materia. Dondequiera que haya efectos, aún en los hechos mecánicos, hay que admitir que se trata de una voluntad actuando sobre otra. De esta forma, en tanto que cualquiera fuerza por ser activa, puede considerarse como voluntad, el mundo todo, en su carácter inteligible, sería justamente la voluntad de dominio, y nada más que esto” dice Federico Nietzsche.

Esta voluntad de dominio es la que hace progresar al hombre, siempre que éste se encuentra en un medio hostil —pág. 126— En cuanto el hombre tenga que estar en lucha continua, en cuanto se encuentre en un medio que no le es propicio, en tanto que tenga que perfeccionarse para salir adelante, el alma humana gana en astucia, en disimulo, en talento, en grandeza.

Es en condiciones desfavorables, donde el hombre adquiere vigor y fuerza. Por el contrario, la raza que goza de abundante alimentación y de excesivos cuidados, propende a la alteración del tipo y en ella son frecuentes los vicios monstruosos.

¿Cuál es pues el significado de aristocrático? No son las acciones las que lo revelan, en tanto que están sujetas a múltiples interpretaciones. No son las obras. Sino la fe la que determina la jerarquía. El alma aristocrática tiene veneración de sí misma.

Ahora tengamos en cuenta a los esclavos. Supongamos que los oprimidos, los mediocres, los injuriados, los desgraciados, —pág. 167— que la masa toda se pone a moralizar: ¿cuáles serán sus apreciaciones morales?

Negaré lógicamente toda la jerarquía de valores que han puesto en vigencia los aristócratas, y pretenderán consolarse pensando que la felicidad de éstos no verdadera. Pondrán en un primer plano, todas aquellas cualidades que hacen llevadera la vida a los desgraciados. Así, se alaba la paciencia, la generosidad, la gentileza, la caridad, el respeto a los demás, y paralelamente, se establecen los postulados más caros y apreciados por los esclavos: el amor al prójimo y la igualdad humana. Su moral es radicalmente utilitaria.

Aquí surgen las religiones como la católica, realizando esta inversión de valores. Y confunden en un mismo significado, los términos de rico, con los de impío, violento, sensual. Y del mismo modo, pobre es sinónimo de santo, bueno y amigo.

Como a estas alturas la sociedad está a salvo de los peligros externos e internos, como merced a la corrupción y a la bonanza empiezan a cobrar fuerza los rebaños, aquellas cualidades aristocráticas, como el espíritu de empresa, la temeridad, la venganza, la astucia, la ambición y todas las que consolidaron a esa sociedad, y que antes eran impulsos loables —pág. 94— irán siendo poco a poco teñidos con el sello de la inmoralidad y se les entrega a la calumnia.

El instinto del rebaño, del esclavo, poco a poco se va imponiendo. Lo bueno y lo malo, valoración que aparece con ellos y que no tenía sentido para el aristócrata, se calificará según el bienestar que produzcan a la comunidad, a la masa.

De aquí; que en último análisis, “el amor al prójimo”, es superfluo para la moral a los esclavos, es un añadido. Esta moral, está en el fondo determinada no por el amor al prójimo, sino por el miedo al prójimo. He aquí como el miedo viene a ser padre de la moral. En toda espiritualidad autónoma, se verá un peligro, todo aquello que pretenda salirse de los límites de igualdad establecidos, en esta moral será llamado malo. ¿Qué cualidades obtendrán los honores? —pág. 95— Todas las que garanticen que no habrá posibilidad de que un hombre por sus superiores cualidades, pueda destacar de la masa informe: la equidad, la templanza, la modestia, la igualdad, el orden etc. Llega a tal punto el relajamiento, que hasta el castigar al que consideran delincuente, les mete miedo. ¿Para qué castigar? ¿No bastaría con impedirles seguir haciendo el mal?

Hay efectivamente dentro de esta moral un imperativo, pero no es categórico. Es el imperativo del miedo. El sustrato de esta valoración, podría enunciarse diciendo: “Queremos que algún día no haya nada que temer”. Este temor no existía para el aristócrata. Este temor solo es posible en quienes carecen de los medios, de las cualidades necesarias para superarlo.

Y ¿qué es lo que hacen las religiones ante este exceso de enfermos, de degenerados, de débiles, de dolientes? —pág. 64— ¿qué más hacen aparte de conservar lo que debería de ser amputado? Primero se proclaman como las religiones de los que sufren, consolando a los desgraciados e infundiéndole ánimo a los oprimidos. Pero además, procuran negar radicalmente todo tipo de vida que no parece de la igualdad humana, rechazando lo que exista de independiente, de conquistador en

el hombre: envilecen el amor al terreno, hacen sospechosa esta felicidad; imponen la destrucción de uno mismo: "El cristianismo es hasta hoy la especie más funesta de la exaltación de sí mismo... hombres débiles, faltos de la necesaria abnegación para establecer la ley fundamental de que los abortos deben perecer; hombres demasiado plebeyos para ver el insondable abismo que nos separa a unos de los otros; tales hombres, con su "igualdad ante Dios, han dirigido hasta hoy los destinos de Europa, y han logrado formar una especie enana, una variedad ridícula, un animal de rebaño, bonachón, enfermo, mediocre, el moderno europeo".

Hasta ahora —pág. 53— la manifestación religiosa ha ido del brazo con tres prescripciones: soledad, ayuno y abstinencia sexual. Y en general, estas morales que llevan como emblema la promesa de la obtención de la felicidad, no son otra cosa que la negación de los instintos humanos; al efecto, nos asestan por todas partes juicios más o menos convencionales, recetas caseras y remedios de viejas, pero todas condimentadas con una multitud de especies del otro mundo, con las cuales, tienden a proporcionarles a los hombres, una vida segura y exenta de peligros, cómoda y fácil, y se olvidan que ha sido la violencia, la esclavitud, los peligros externos e internos, la brutalidad de los animales salvajes, la perfidia de serpientes que se halla en el hombre, lo tiránico, lo que ha hecho superarse y perfeccionarse al hombre.

Para la consecución de sus fines, la religión impone la necesidad de la obediencia: debes hacer esto incondicionalmente, debes omitir aquello siempre, y los resultados son desastrosos. Si ha llegado a hacer de la obediencia una costumbre, que, basta observar la escasez de hombres dominadores e independientes para darnos cuenta hasta qué punto puede ser perniciosa. Tan es así, que temen realizar un acto personal, que ya no pueden pasarse sin órdenes que provengan de otros, llámense constituciones o leyes divinas, y ya no son gobernantes, sino servidores, instrumentos o ministros de la opinión pública. He aquí el origen de las democracias.

Religiones y políticas buscan y se alegran de que haya una medida ante la cual son iguales los mediocres y los hombres espiritualmente ricos y privilegiados, y evidentemente, esta degeneración universal del hombre, es posible por estos medios que ladinamente presentan como una regeneración. —pág. 99— El embrutecimiento bajo el estúpido nivel de la igualdad de derechos y deberes es posible, ¿quién lo duda? Más el que ha reflexionado en esta terrible posibilidad ha tenido que sentir un gran desdén y vislumbrado quizá una nueva tarea.

¿Cómo es posible hablar de un bien común? Estos términos se contradicen. Lo que es común vale poco. Hay que acordarse de que las cosas grandes como el arte, están reservadas a los hombres grandes y preparados; libros hay que tienen valor inverso según la persona que los lea; cuando caen en manos de un espíritu preparado y capaz, son acicates que los mueven a nuevas empresas o que les descubren caminos inexplorados y le producen placeres espirituales desconocidos para el vulgo, para quien ese mismo libro será disolvente, procaz e inmoral. “Los libros —pág. 36— que gustan a todo el mundo siempre huelen mal, el olor de la plebe se les adhiere. Donde la plebe come y bebe y también donde venera, hay siempre mal olor. No vayamos pues a la iglesia si queremos respirar aire puro”.

Toda moral que pretenda ser absoluta y de aplicación general, comete una injusticia con los hombres superiores. Es necesario obligar a los sistemas de moral a que se inclinen ante la jerarquía; es necesario hacerles perder su arrogancia y demostrarles cuán inmoral es el decir: “Aquello que es justo para uno, lo es también para otro”. —pág. 121—. Gracias a esta moral de esclavo, ahora ya sabemos en qué consiste el bien y el mal.

¿Y qué se debe hacer ante este movimiento democrático, fiel descendiente del movimiento cristiano impreso en esta moral? Hacia dónde deben de encaminar sus pasos aquellos que ven en este movimiento, en este estado social actual una forma de la decadencia del hombre, un rebajamiento de su valor hasta la medianía? —pág. 98—.

Hacia nuevos filósofos, hacia espíritus fuertes e independientes que puedan impulsar a juicios de valor opuestos de forma e invertir los valores eternos. Hacia hombres que enseñen que el porvenir está en la “voluntad”, y que de la voluntad del hombre, dependen el preparar grandes empresas, para poner término al contrasentido en que estamos viviendo aún en la actualidad. Su tarea consistirá en llevar a cabo aquella mutación de valores, en la creación de valores que estén “Más allá del bien y del mal”.

Ya no tiene cabida los filósofos cuya actividad se reduce a registrar ciertos hechos y estimaciones, limitándolas o generalizándolas en leyes o fórmulas, ya en el campo de la lógica, en el de la política o en el de la moral y el arte.

Los filósofos del porvenir deberán ser legisladores que establezcan el “Así debe ser”, fijando de antemano la meta del hombre y su dirección.

Alargan hacia el porvenir, su mano creadora, y todo lo que fue y lo que es, resulta para ellos un medio, un instrumento, un martillo. Su conocer equivale a crear, su crear equivale a legislar su querer, la verdad equivale a querer el dominio.

Evidentemente, esta forma de expresar sus pensamientos de Federico Nietzsche, ha ido en demérito de su filosofía, y aún ha redundado en la plena valorización de ella. En su filosofía tienen un lugar relevante las interpretaciones de la cultura griega a partir de los principios apolíneo y dionisiaco, que aunque no aparece en este libro, sino en “El origen de la tragedia” es importante señalar.

Nietzsche, dice Julián Marías, tiene una especial hostilidad por la ética kantiana del deber, así como por la ética utilitaria y también por la moral cristiana. Nietzsche valora únicamente la vida plena, impulsiva y en donde se desarrolla la voluntad de dominio. Esto es lo bueno, y lo malo, es todo lo fracasado, lo mediocre, lo débil y enfermizo. Así, la moral de los “señores” es la de las individualidades poderosas, rígidas consigo mismas, es la moral de los impulsos vitales. La moral de los esclavos por el contrario, está regida por el miedo ante la vida y ante los poderosos, y exalta aquellas cualidades propias de quienes no tienen capacidades para ser una individualidad orgullosa y fuerte. Aparte de la idea de que es en las condiciones adversas, en la guerra, donde encontrar su cauce para desarrollarse, las superiores cualidades del espíritu, Nietzsche tiene gran importancia, por la idea de que existen valores esencialmente vitales. La crítica que hace del sistema actual de la sociedad, lo lleva a ser uno de los creadores de la filosofía de los valores, y de la filosofía de la vida.

No podemos tomar estas tesis de Federico Nietzsche como una ética sistemática y científica elaborada. Pero no cabe duda de que sus aseveraciones deberán ser tomadas en cuenta por quien pretenda crear una ética

Creo que es a todo punto cierta la diferenciación que se establece entre los hombres. Es imposible dudar de que no la igualdad, sino la desigualdad humana es uno de los principios con que hay que contar en cualquier concepción antropológica.

Si aceptamos, como creo que todos estaremos de acuerdo, la desigualdad humana, es decir, que evidentemente hay hombres superiores a otros, y no en un sentido social ni económico, Nietzsche no se refiere a esta superioridad, sino superiores espiritualmente, verdaderos aristócratas del espíritu, se presenta el problema que señala Nietzsche de la imposibilidad ética de regir a todos los hombres con un canon único.

Lógicamente, alguien deberá ser constreñido a los cánones. Estos, responderán solo a las concepciones axiológicas de un grupo pero de ninguna manera, a las

valoraciones de todo el mundo. Así pues, de quiénes deberán provenir, o cuales normas vamos a aceptar, las impuestas por una minoría selecta, o las establecidas por una mayoría vulgar. Este es el problema. Y nótese que es un problema axiológico.

Planteado así, no cabe la duda; son las minorías selectas, las que deberán establecer las reglas de acuerdo a una concepción superior de los valores, y las mayorías deberán plegarse a ellas y asimilarlas, único camino para tener un lugar entre los aristócratas, o podrán negarlas y continuar siendo masa. Además el decir esto no es una arbitrariedad. Los más grandes valores, los artísticos, los éticos, los espirituales, siempre han sido implantados por individuos, no por grupos.

Si aceptamos que lo bueno es aquello que pueda ser beneficioso a las mayorías, corremos el peligro de anular el progreso, si es que este término pueda significar algo para nosotros. La humanidad ha progresado, en la medida en que ha habido individuos que han planteado nuevas problemáticas, o implantado nuevos valores, mismos que con el tiempo son medianamente apropiados por las masas. Si aceptamos una valoración del vulgo, corremos el riesgo de quedarnos sin las más altas manifestaciones del espíritu humano.

¿Grupo contra individuo? Me inclino por los individuos. Que se procure educar a las masas, para que puedan entender los valores, pero que no se sojuzgue a quienes marcan nuevos caminos por el bienestar de los amorfos.

Se acerca el tiempo en que la sociedad, desde la política al arte, volverá a organizarse, según es debido, en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares.

Bajo toda la vida contemporánea, late una injusticia profunda e irritante: el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres. Cada paso que damos entre ellos, nos muestra tan evidentemente lo contrario, que cada paso es un tropezón doloroso.

Que la masa quiere imponer sus gustos y normas, yo le recomiendo mejor al hombre masa que se dedique a fundar una familia, que ya la tiene, pues que funde otra. Pero que dejen las cosas elevadas, fuera de sus manos.

Friedrich Kainz

De su libro *Estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952. Las tesis vertidas acerca del arte y la belleza por Kainz no pueden pasar desapercibidas. Licenciatura en Filosofía, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1962.

Página 15.- Ahora bien, si el empleo del concepto del “gusto”, en una definición inicial de la estética, es poco aconsejable, debemos considerar como decididamente falsas y expuestas a error todas aquellas definiciones que tratan de establecer una relación estrecha entre la estética y el arte, diciendo, por ejemplo, que la estética es la filosofía del arte, la ciencia sistemática de los principios y las leyes por que éste se rige.

No cabe duda de que esta reducción del campo objetivo de la estética es inadmisibles, pues por mucho que el arte entre en el campo de investigación de la estética, por mucho que ésta deba ocuparse del arte, no hay razón alguna para incluir este concepto en la definición de la estética.

En primer lugar, lo artístico y lo estético no coinciden. El campo de lo estético es más amplio que el de lo artístico. También en la naturaleza, en la vida real del hombre y en los campos de la cultura ajenos al arte encontramos manifestaciones capaces de producir efectos estéticos y que, pese a las grandes diferencias que entre ellas existen, procuran un disfrute análogo a la conciencia que las contempla y recibe. Y es misión de la estética, cuyo campo de acción no se circunscribe, en modo alguno, a lo puramente artístico, descubrir precisamente ese algo común en que coinciden, en campos tan distintos, todas las realizaciones de lo bello.

Y a la inversa, el campo del arte no se reduce tampoco a lo estético. No podemos decir que sea estético todo lo que se manifiesta en el arte y a través de él. El arte ofrece además, aspectos intelectuales, sociales, religiosos, morales, ejerce funciones ilustrativas, demostrativas, de culto, de repulsión y de estimulación: finalmente, toda obra de arte encierra también un problema de voluntad, y no solamente para el que la crea.

Por tanto, mientras que, de una parte, el campo de lo estético es más amplio que el del arte, éste encierra, a su vez, manifestaciones que no es posible incluir en lo estético. Y estos aspectos extraestéticos de la obra de arte son, con frecuencia, muy importantes, aparte de que tienen también, no pocas veces, un carácter genéticamente primario. Son ellos precisamente, en muchos casos los que han servido de acicate a la creación de la obra de arte, debiendo ser considerados, por tanto, como algo más que simples factores puramente fortuitos y concomitantes.

Incurriríamos en un insostenible esteticismo si nos empeñáramos en desligar el arte de estos vínculos y problemas extraestéticos, entendiendo por esteticismo la proyección de un punto de vista estético allí donde los criterios de lo estético no tienen nada que hacer, la tendencia a extender los juicios estéticos valorativos más allá de la cuenta.

Teniendo en cuenta que los campos temáticos de la estética y de las ciencias consagradas al conjunto de los problemas del arte se entrecruzan en cuanto a su extensión, algunos autores (Desoír) han tratado de deslindar recientemente, los campos de la estética y de la ciencia general del arte. Esta tiene por misión estudiar lo que el arte es y significa en todas sus manifestaciones, sin limitarse por tanto, a destacar lo que en él haya de estético.

“La estética es la ciencia de los valores de belleza de la vida, entendidos en el sentido más amplio”. (pág.19)



Filosofía en México.

Siglo xviii y xix

Ensayo elaborado para la clase de Estética a partir de "La música razonada" de Juan N. Cordero, publicada en, Estética teórica y aplicada, Tipografía La Europea de J. Aguilar Vera, 1897.

Licenciatura en Filosofía, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1962.

Máscaras africanas, epopeyas asirías, sonetos clásicos, tragedias griegas, cuartetos para instrumentos de aliento, pintura rupestre, arte abstracto etc., serían muestras tomadas al acaso de la heterogeneidad, de la multiplicidad, de la evolución constante del arte. Aspectos todos ellos que parecen oponerse en principio a cualquier intento de estructuración sistemática. Qué nexos en común se pueden encontrar en obras tan dispares? Esta es la pregunta que a fin de cuentas ha pretendido aclarar tradicionalmente la estética, no obstante tener en cuenta los aspectos antes mencionados.

Parecería tarea condenada al fracaso si no fuera porque dentro de toda esa heterogeneidad pervive un hecho, que sustenta la posibilidad de una disciplina que rigurosamente determine los principios estructurales dinámicos que se encuentran en toda obra artística. Este hecho no es otro que nuestro calificar mismo de arte a ciertas obras dentro de la infinitud que produce el hombre. Si llamamos artísticas a ciertas obras, esto quiere decir que algo tiene en común que nos permite hacerlo, que nos autoriza a subsumirlas bajo un rubro común.

Se ha pretendido salvar dicha disparidad, y en consecuencia establecer un sistema explicativo —en el que todas y cada una de las obras de arte encuentren su marco explicativo— desde diversas perspectivas. Relacionando a las obras a partir de una concepción metafísica que al establecer el ser mismo de todos los entes incluye al arte; buscando su común denominador en el medio tanto físico como cultural en que se produjeron dichas obras; hincando lo más hondo que sea posible dentro de la psicología tanto de la época como del creador en particular; analizando el tipo de sentimiento (placer estético) que la contemplación de dichas obras procura etc. etc.

Heterogeneidad, trastrocamiento, evolución, que si bien es patente, no obstaculiza el supuesto de que, como dice Juan N. Cordero

...existen leyes invariables de relación entre las formas externas que impresionan a nuestros sentidos y las sensaciones gratas o ingratas correspondientes que en nuestro cerebro despiertan esas formas. pág. III

Si pues, existen leyes invariables entre las formas y las sensaciones que aquellas formas despiertan, el objeto de la disciplina será determinar con arreglo a las cuales esas relaciones acontecen. Con lo que el problema quedaría resuelto.

Cuando Cordero se inclina por la relación entre formas y sensaciones que producen, parece alinearse en una tesis ya conocida que determinaba al arte como expresión, ejemplificada en Benedetto Croce; mismo que explicaba al arte como una especie de lingüística general, como un lenguaje que podría ser analizado como el lenguaje hablado. No es por el momento objeto hacer una incursión detallada sobre esta tesis de Croce, lo importante es señalar como había identificado lo estético con el arte, a los dos con la intuición y a todo en conjunto con la expresión, lo que lo conducía, a hacer de la estética una especie de lingüística regional. Ahora bien, señalar al arte como expresión, obliga a identificaciones que no son ciertas, pues aunque toda expresión sea intuición, no toda intuición se expresa y por más que todo arte sea expresión, no toda expresión es arte.

Parecería que Cordero se afilia a esta perspectiva cuando en un párrafo a continuación dice que:

...con inspiración solamente se puede componer; pero se compondrá al acaso; para *sugerir* es necesario conocer las leyes que rigen la *sugestión*. Y como el objeto de una composición es despertar una idea, las composiciones que nada sugieren son como la escritura en el agua, imágenes efímeras...

o cuando establece su definición de estética, que claramente señala la dirección a que hemos aludido, la que relacionaría a la manifestación artística con una especie de lenguaje, diciendo que:



La ciencia que conduce al valor impresivo o sugestivo de las formas, es a no dudarlo, la estética. Pág. iv

Sin embargo vamos a ver como se aparta, por su tipo especial de enfoque, de aquella perspectiva, para colocarse dentro de otra, cuyos frutos y aportes a la investigación artística son de radical importancia, lo que convierte a Cordero en un paso importante dentro del desarrollo de las tesis estéticas expuestas en nuestro país.

Los primeros datos de la singularidad de los conceptos de Cordero, los tenemos en su toma de posición respecto a las tesis precedentes:

La oposición entre los criterios escogidos por los estetistas al tratar de la estética general, no menos que la sustancial diferencia que existe entre la *belleza real* y la *belleza artística* me han obligado... a tomar otro rumbo... y a *buscar un criterio ecléctico*... pág. V

Lo estético real o natural, había sido terminantemente excluido del campo auténtico de lo estético —bastante multiplicidad tenían ya con las obras de arte para añadirles todavía lo estético natural a partir fundamentalmente de Hegel, en la medida en que se le suponía exento de conciencia. Solo lo que había sido creado conscientemente, en relación al espíritu, podía ser considerado en estricto sentido como estético; lo demás, era el espíritu enajenado. Se dejaba fuera por tanto todo lo estético natural o real. Estético natural que vuelve a ser retomado por Cordero en busca de una mayor clarificación del valor estético.

“...la estética general nos da el conocimiento de lo bello absoluto, es decir, de lo bello en sí, dejando fuera de toda clasificación lo feo, que bajo el punto de vista del arte suele ser rica fuente de gratas sensaciones.

Esta diferencia de grandísima importancia me hizo fijar una preferente atención en la sustancial diferencia que existe entre la belleza de las formas reales y la belleza de las formas virtuales, producto del arte. La primera es una y absoluta con relación al tipo ideal escogido la segunda es *relativa* por su naturaleza, e independiente de la belleza de *la forma real*.

Es muy importante tener en cuenta esta aceptación de lo bello real —creo que podemos tomarlo en el sentido de lo bello natural— porque va a ser la posición

que aportará en la actualidad la mejor vía para la comprensión y determinación del arte.

Efectivamente: los filósofos, o aún más, los simples gustadores del arte aceptan que también en la naturaleza se pueden manifestar objetos estéticos que a semejanza de lo estético artístico, producen el mismo placer estético, indiferente, conceptual etc., Sin embargo, el problema surgía porque aunque en el campo de la naturaleza se aceptaban valores estéticos, esto a fin de cuentas era paradójico, puesto que no eran obras de arte, y solo en el arte se podía dar el valor estético.

Semejante valor estético hay en el Hermes de Praxiteles —belleza perfecta lograda por medio de una armonía de la forma, por su proporción— como el que encontramos en cualquier objeto natural: una rosa, un fenómeno atmosférico, un animal. Claro que el primer ejemplo es obra de arte y los segundos son exclusivamente objetos capaces de ser depositarios del valor estético. Los dos son estéticos, pero solo uno de ellos es obra de arte. Esa es su diferencia. Diferencia que no se resuelve anulando olímpicamente uno de estos campos en el cual se puede manifestar el valor estético, si no entendiendo que el arte incluye como uno de sus valores constitucionales al estético, pero que no se agota en él.

En el fondo de esta aporía de la estética tradicional, existe una igualdad o identificación que investigadores actuales han deslindado: la que identifica arte con valor estético. Si el arte se reduce al valor estético y éste exclusivamente adopta varias formas, como pueden ser lo bello, lo trágico, lo dramático etc., se nos presenta el caso irresoluble teóricamente de un facsímil artístico, de una copia de una obra de arte. Si el arte como decimos, se identifica con el valor estético, y éste solo adopta una serie de formas, no podemos teóricamente distinguir entre la obra de arte —que se supone es creación— de la copia, que será tan auténticamente estética como el original que ha copiado, pero que no por sólo este hecho es aceptada como obra de arte.

Ha bastado en múltiples casos que un investigador encuentre que los lineamientos de una obra se han plagiado de otra, para que ya no merezca el título de artística. No es otra la razón de que obras calificadas de eclécticas o de neoclásicas, no tengan la misma jerarquía que los modelos clásicos que les sirvieron de modelo. Se las acepta estéticas, pero no obras de arte.

Por tanto podemos suponer válida la inclusión dentro de la estética, de las obras naturales, tal como lo hace Cordero contra toda la tradición, al tratar de distinguir de modo menos confuso al arte.

Devolverle a lo estético un campo más amplio que por derecho le pertenece, es una de las metas que persigue la estética contemporánea. Citemos como aval a Friedrich Kainz, que dice:

“...debemos considerar como decididamente falsas y expuestas a error a todas aquellas definiciones que tratan de establecer una relación estrecha entre la estética y el arte diciendo, por ejemplo, que la estética es la filosofía del arte... No cabe duda de que esta reducción del campo objetivo de la estética es inadmisible, pues por mucho que el arte entre en el campo de la investigación de la estética, por mucho que ésta deba ocuparse del arte, no hay razón alguna para incluir este concepto en la definición de la estética.

En primer lugar, lo artístico y lo estético no coinciden. El campo de lo estético es más amplio que el de lo artístico. También en la naturaleza, en la vida real del hombre y en los campos ajenos al arte encontramos manifestaciones capaces de producir efectos estéticos, que, pese a las grandes diferencias que entre ellas existen, procuran un disfrute análogo a la conciencia que las contempla y recibe. Y es misión de la Estética, cuyo campo de acción no se circunscribe en modo alguno, a lo puramente artístico, descubrir precisamente ese algo común en que coinciden, en campos tan distintos, todas las realizaciones de lo bello”.

Ya por tanto es mérito en Cordero, el ubicarse desde un punto de vista que sin duda alguna está reportando tesis cada vez más completas respecto al arte que aquellas que limitaban lo artístico a lo estético.

Estas tesis que empiezan a distinguir con toda claridad entre arte y estético, y a incluir dentro de lo estético a lo estético natural, tienen su pionero en M. Dessoir (1929) y en E. Utitz (1914) Cabe anotar que Cordero no llega a realizar tal distinción, pero el haber incluido otra vez a lo estético natural dentro del campo de lo estético, es un paso a partir del cual es posible llegar a explicitaciones tan importantes como las que hemos citado. Cordero se desprende, y éste es uno de sus méritos, de la tradición que había cometido flagrante limitación a lo estético y que tuvo su máxima manifestación en la identificación arte–estético. Mérito que puede tomarse en cuanta, no obstante las confusiones terminológicas y conceptuales en que incurre a continuación:

Una forma real repulsiva en sí, puede sin embargo servir de base a una forma artística bella por su fidelidad y expresión. El dolor, como fuente de una impresión ingrata, y por lo mismo anti-estética, puede sin embargo, merced a los medios de expresión empleados, recrearnos por la fidelidad de la ficción, y entonces, cuanto más ingrata la impresión que nos produzca, mayor será la satisfacción que nos cause como producto de arte.

Vemos como una vez más parece colocarse dentro de la posición ejemplificada en Croce a que aludimos, al poner el acento en la expresión como valor determinante de la obra de arte: lo feo podría convertirse en bello merced a su fidelidad de expresión.

Cabría mencionar aquí como Cordero incurre en confusión conceptual. Lo feo no puede convertirse nunca en bello: podrá servir de base a una manifestación trágica o dramática, como se aprecia en ciertas obras de Goya o en las más actuales de Picasso u Orozco, pero a menos que realicemos una serie de equilibrios conceptuales, esas formas continuarán siendo feas, lo que podría resolverse teóricamente acudiendo a aquellas formas del valor estético que hemos mencionado. Pero dado que Cordero a lo largo de toda su obra no acepta sino únicamente el valor belleza, evidentemente que no alcanza a resolver el problema de cómo una obra de arte podría utilizar formas feas y sin embargo lograr la obra de arte, que no necesariamente tiene que ser bella. Claro es que algo alcanza a soslayar, y por eso hace intervenir a la expresión, pensando que con este nuevo elemento resuelve el problema, sin percatarse, de que no toda expresión es arte; o sea, que por muy expresiva que sea una obra, tal cualidad no la convierte en obra de arte. Así vemos a Cordero debatirse entre ideas que siendo válidas en principio, no alcanza a plasmar en conceptos más rigurosos e hilvanados.

De cualquier manera, es preciso tener en cuenta que en su deambular por diversas teorías, aunque sin lograr el planteamiento unificador, Cordero ante este problema acude a reforzarlo echando mano del concepto del arte como *ficción*. Lo que evidentemente le ayuda bastante a su problema, puesto que si la obra de arte es ficción, es virtualidad; si no pretende validez de realidad para sus obras, si precisamente lo que lo distingue de otros haceres humanos es el gozarse en la obra misma independientemente de lo que tenga o contenga de veracidad, es claro que ya no es problema el si lo ahí representado es feo o bonito en sí, como diría Cordero, puesto que lo que vale en el arte no es la belleza objetiva, la belleza absoluta, sino la relativa y virtual; la representada.

Las impresiones estéticas, son pues, dos, según que nacen de la forma real o de la forma *virtual* o *artística* en que aquella se remeda, difiere por tanto de la estética del arte, como el objeto difiere de su imagen y la verdad de la ficción.

Debemos entender pues cómo, para Cordero, sostener al arte como valor estético que se caracteriza por su virtualidad y su capacidad de expresión, es el camino de superar la dicotomía primera: la de que existe lo estético real y lo estético artístico. Es por este problema, fundamental para Cordero, por lo que se ve precisado a sostener la virtualidad, la ficción del arte, y su expresividad como características fundamentales de la obra de arte. No se trata por esto, de suponer que está realizando equilibrios, efectivamente, está tomando aportes de diversos autores y de diversas épocas, pero con ellas está procurando constituir una doctrina congruente, lo que por el momento lo salva del eclecticismo radical que él mismo nos ha anunciado al principio de su obra. Este eclecticismo, aparecerá después.

En el párrafo anterior, ya se anuncia el camino que va a seguir Cordero desprendiéndose de cualquier intento de definición esencialista del arte: de quedarse en la mera denotación del arte como virtualidad o expresión y por ahí elevarse airoosamente del campo fenoménico para arribar a alguna definición de tipo metafísico. Para salvarse de esta orientación, que desde el principio ha repudiado, va a desarrollar uno de los aspectos que anteriormente solo ha enunciado: va a introducir vigorosamente los "medios de expresión". Medios que anticipó anteriormente cuando dijo:

puede, sin embargo, merced a los medios de expresión empleados recrearnos... La estética pura o natural, está en la naturaleza misma de los seres u objetos; la estética del arte depende solamente de los medios empleados en la imitación o reproducción, independientemente de la forma real que sirva de modelo.

Establecida esta separación radical entre la belleza real y la ficticia del arte, correspondiente uno al campo natural y el otro al cultural, es claro que carece de importancia la imitación o reproducción fidedigna de los objetos. Lo importante estará constituido por los medios empleados para trascender la belleza real y convertirla en ficticia: en los medios de expresión.

Pero aunque ya está anunciado el camino a seguir, antes de entrar de lleno en lo que va a ser la conclusión de su concepción, tiene que tomar partido crítico respecto

a las tesis tradicionales. Mostrar porqué es necesario superarlas de alguna manera. Puesto que si aquellas fueran válidas, no tendría fundamento el proponer una nueva. Se requiere plantear sólidamente la validez del problema: mostrar que la filosofía es fundamentalmente profunda y profundamente fundamental.

Contradice así tanto a las tesis que se desprenden de la realidad, para tratar de encontrar apoyo seguro en esferas extraestéticas del ser o del valor —esfera establecida ya con solidez y que mediante una derivación pueden determinar qué es bello y qué no es—, como a las que se detienen respetuosamente en lo superficial del arte.

Una de las causas determinantes del statu quo que en los conocimientos estéticos, no constituidos aun definitivamente en ciencia, es a mi juicio el erróneo procedimiento de extender la investigación hasta las *causas primeras*... o limitar la investigación de causalidad a las *primeras impresiones* y despreciar las operaciones del entendimiento, que no por inexplicadas son menos ciertas... y limitar la estética... Ambos tipos de belleza ideal me parecen inaceptables... uno por *metafísico* y el otro por *ultraplástico*. Ambos requieren por otra parte, igual esfuerzo sobrehumano de imaginación, ya para reducir a la belleza plástica todas las formas posibles de lo bello, muchas de las cuales son imposibles de reducir.

La crítica en su primera parte es bastante explícita. Se trata como anticipábamos, de oponerse a la relativa seguridad que significa encadenar las afirmaciones de la estética a las de la metafísica.

Si se niega el sistema metafísico, la norma estética se desploma con él. Así se explica que la ciencia que se mantiene escéptica frente a la metafísica mire con poca simpatía la derivación metafísica de la estética: preferiría que ésta fuera autónoma. Las tesis metafísicas resultan inaplicables cuando no se apoyan de alguna manera en la realidad. No se puede lograr de otra manera una unión entre la tesis que determina y los casos concretos a los cuales cobija. La deducción metafísica de la belleza queda flotando en el aire cuando no se asocia a una estética empírica, cuando no recibe por lo menos confirmación empírica.

Además, lo que se ha observado con la evolución misma de las tesis estéticas, es que no precisan resguardarse en la metafísica: que es posible determinar qué sea el arte sin las muletas que suponen el compadrazgo metafísico.

La oposición de Cordero es válida e interesante, puesto que muestra además, hasta que punto la conciencia antimetafísica había tomado carta de ciudadanía desembocando en una orientación que exige el contacto con la realidad misma.

Pero la segunda parte de este párrafo, no es tan clara. Parece querer referirse a la necesidad que tiene toda investigación rigurosa de expresarse por medio de leyes, de teorías que puedan ser comprobadas. Voltar igualmente la espalda a aquellas posiciones que ante la dificultad del problema se contenten con una mera explicación impresionista del arte. Pero tal vez podamos relacionar esta segunda parte con la frase en que dice que: "...erróneo procedimiento... de limitar (se) a las primeras impresiones..." Puesto que si tenemos en cuenta que anteriormente ha dejado establecido terminantemente que el fin del arte no se constriñe a la copia o imitación de los modelos, dado que radica básicamente en ser ficción, tal vez lo que quiera significar es su negativa a aquellos intentos explicativos que basaran su valoración en la mayor o menor fidelidad de la obra respecto a su modelo. Si esta relación es correcta, significaría que Cordero se opone precisamente a que la estética se limite a realizar esta labor de comparación, sin atender a los medios de expresión —para él tan importantes— y sin postular leyes que puedan constituir al conocimiento como auténticamente científico.

Concluye su toma de posición respecto a las tesis precedentes, diciendo:

...manteniéndonos entre el cielo y la tierra y ayudados por una desapasionada y paciente observación, podemos encontrar si no el ideal absoluto de lo bello, si el *tipo transitorio y evolutivo de la belleza apreciable*, única que como conocimiento cierto, puede ser materia y base de una ciencia propiamente dicha. El alfa y el omega de lo creado, no caben en la estrecha cárcel de un cerebro...

Sólido punto de partida que entiende que llegar a la esencia del arte, es tarea, hasta ahora, bastante dudosa de realizarse. Se da cuenta de que todo está sujeto a evolución: que el arte lo está igualmente. Pero sin que por ello vayamos a dar de bruces en un relativismo total en el que todo pueda ser o no ser cierto; lo que en definitiva degeneraría en un quedarse estático ante la realidad entendida como imposible de detener en su curso evolutivo. Obtener ciertos principios, que siendo dinámicos, puedan funcionar para determinar la obra de arte, sin negarnos nunca a la transmutación o a la posibilidad de que vengan nuevas obras que supongan un cambio

radical en los sistemas explicativos que se hayan construido, parece ser lo que Cordero supone acerca de la ciencia y de la estética:

...la comparación entre las formas normales y las impresiones relativas...nos permite sin ir más allá del cerebro ni detenernos en las formas inmediatas, descubrir la relación constante de correspondencia...una ley o una serie de leyes y con ellas construir una ciencia... por un camino experimental sujeto a comprobación y rectificación...el mismo en todos los tiempos y lugares, y en el que solamente variarán los términos comparados subsistiendo el sistema de comparación...

Como se ve, el planteamiento de los pasos a seguir es actualmente válido. Es un método de investigación tal y como observamos que se da en cualquier ciencia que escojamos. Observación, análisis, proposición de hipótesis, comprobación y enunciación de teorías, son los pasos —muy ampliamente expuestos— que siguen todas las disciplinas que quieran en principio mantenerse dentro de los lineamientos científicos. La ciencia en este sentido, sería precisamente un método de investigación, o como dice De Gortari:

Por su carácter racional, la explicación científica encuentra las conexiones que son posibles entre todos y cada uno de los conocimientos adquiridos y, luego, somete a prueba tales conexiones, hasta lograr representar con ellas los enlaces reales que existen entre los procesos a los cuales se refieren los conocimientos puestos en relación.

Pero el tratar de captar por medio de leyes el “tipo transitorio y evolutivo de la belleza apreciable” vuelve a plantearle a Cordero una serie de interrogantes: los mismos a que aludíamos en un principio. La cabal apreciación artística parece estar sujeta a una serie de factores ambientales.

...aparte de los caracteres que pudiéramos llamar científicos, entraña otros que dependen esencialmente...de la época en que se produce y se aprecia a la belleza, de la naturaleza y alcances del observador, y por último del medio, o sea de las ideas reinantes y del grado general de cultura.

Aparece así, ante la imposibilidad de conjugar la estabilidad de la ley con lo transitorio del fenómeno, el eclecticismo que nos había anticipado, sin darse cuenta de que las leyes mismas son mutables, lo que no significa detrimento de la teoría o falsedad de la misma, sino que toda teoría es por naturaleza, temporal, y que será corregida y ampliada en tiempos subsecuentes. Pero si efectivamente es una teoría, la explicación que haya otorgado quedará como un paso evolutivo dentro de la misma disciplina científica, tal y cual como ha sucedido con cualquier teoría científica que se elija.

Claro que el problema parece ser en principio más complicado que en las ciencias naturales, puesto que en el terreno de los valores parece intervenir poderosamente la subjetividad del individuo que juzga o valora, aspecto que no aparece en los ámbitos de las ciencias exactas. El terreno valorativo estaría así maculado eternamente por el “me parece” o “no me parece”, sin que nosotros tengamos la posibilidad de demostrar contundentemente la validez o invalidez de los asertos.

Sin embargo, el que el valor sea *relativo* a un sujeto capaz de apreciarlo, no supone invalidez de la tesis, sino únicamente eso: relación. No es nada raro cómo personas de semejante cultura aceptan mostraciones valorativas que sería imposible llevar a cabo totalmente disímbolas. Por otro lado, semejante fenómeno podríamos apreciar aún en las ciencias naturales con todo y su decantada exactitud, dado que suponen también un cierto conocimiento de la materia para poder efectuar íntegramente una demostración. Un lego de hecho no entiende no solo el fenómeno valorativo, sino que tampoco entiende la ley de la relatividad.

Pero Cordero todavía no conoce los aportes de la axiología que le podrían haber ayudado a solventar más airosamente estos problemas —o cabría decir falsos problemas— dado que esta disciplina está naciendo cuando él publica su “Estética teórica y aplicada”, y se ve forzado a tomar la posición ecléctica que nos había anunciado:

Las apreciaciones de la estética tienen pues que revestir *dos fases*: *una estable* fundada en las tendencias y facultades que no sufren mutación por influjo del medio, de la época y del temperamento personal o idiosincrasia del observador, y *otra variable*, que directamente determinan esos últimos factores. La primera constituye lo que podríamos llamar *Estética Normal* y la segunda lo que pudiéramos llamar *estética evolutiva*.

No obstante darse cuenta de la mutación de las obras de arte y de la evidente influencia que reciben por parte del medio tanto físico como cultural, Cordero no se alía a la perspectiva positivista en boga, la de Hipólito Taine, que pretendía determinar el arte a partir de relacionarlo precisamente con aquello con lo cual cambiaba, como era el medio del cual había surgido; convirtiendo a la estética en una especie de sociología regional o aplicada. Tratar de mantenerse dentro del terreno mismo del arte, es, a no dudarlo, uno de los méritos importantes de Cordero, procurando por definiciones autónomas, es decir, que provengan de conceptos artísticos, y no fundando una estética, como la de orientación metafísica, heterónomicamente.

Si Cordero tiene algo del positivismo es su apego a la realidad; su desconfianza hacia todo lo que signifique metafisismos, divorcio de lo empírico. Cordero sería un positivista, en lo que a fin de cuentas toda ciencia o todo investigador coinciden: en su decidido arraigo a la realidad que pretende estructurar. Nada reconoce del positivismo europeo que en materia de estética degeneró en sociología aplicada.

En lo que sigue hemos de ver como Cordero va a tratar de explicar al arte desde otros puntos de vista, que también reconocen antecedentes, pero que no por eso dejan de tener importancia. Si con alguien hemos de querer conectar a Cordero a bien seguro que no será con su preclaro colega francés.

Es notable además, que no permite interpolaciones axiológicas, a que van dadas eran las tesis que por ese entonces estaban en boga en Europa, excluyendo del arte aquellos valores que pertenecen a otras esferas, y que evidentemente no pueden ser tomados en cuenta para aclarar lo artístico de una obra. Me refiero a las ramificaciones de las tesis platónicas o tomistas, que supeditaban un valor estético, cual es la belleza, a otro de orden lógico o ético estableciendo que el arte o lo bello —en aquél entonces eran sinónimos, y aún en Hipólito Taine— eran el esplendor de la verdad o “el esplendor del bien”, y que degenerado por el manoseo popular terminaron en valoraciones heterónomas de la obra de arte, negándola porque la consideraban inmoral, o porque lo expuesto en ella no era fidedigno. Debemos recordar que para solventar dichos escollos, mucho le sirve a Cordero plantear al arte como Ficción, como virtualidad, dado que si éste es constitucional al arte, no tiene sentido pedirle a la ficción que sea verdadero o buena, puesto que dejaría de ser ficción, es decir arte, para convertirse en otra cosa.

Las entidades morales y metafísicas están fuera del análisis que practican los sentidos... (son) ...concepciones indemostrables por los elementos de la materia... (lo que) ...las pone razonadamente fuera del sistema de análisis a que obedecen las ideas objetivas, y por consiguiente del criterio de la estética. *Lo bueno* en el orden moral, *no puede aquilatarse como lo bello* y son nociones que difieren sin excluirse. Tanto su naturaleza como los medios de apreciación son diferentes.

Un principio de autonomía axiológica es el que se encuentra explícito en este párrafo. Independencia ontológica de los valores, como le llamará más tarde Max Scheler, Independencia que ha constituido una de las conquistas más preciadas de la axiología: la que terminó de una vez para siempre con las interpolaciones antes mencionadas que tan caras le eran a la tradición. Independencia que aún en los comienzos de la axiología como disciplina autónoma era soslayada por Meinong y Ehrenfels. Entender que los valores tienen su materia diferencial es uno de los aportes de la ontología axiológica, ha dicho Ortega y Gasset refiriéndose a Max Scheler.

Dentro de esta orientación positivista, en el sentido que hemos indicado, se encamina Cordero con una visión notable, a restringir el campo de la estética a la apariencia:

La estética pues, tiene su dominio en las regiones de la *forma exclusivamente* y su criterio es puramente material.

Delimitar el campo de la estética a la pura forma, será sin duda ninguna un logro, un aporte de la estética contemporánea. Es esta limitación la que permitirá a los estéticos actuales, como el ya citado Kainz, encontrar valor estético a lo natural.

Una vez más nos venimos a conectar con lo que decíamos en un principio, cuando nos referíamos a las confusiones a que daba lugar la identificación arte-estético. Si en vez de contener lo estético en el campo de la forma, lo ampliamos y queremos denotar con ése concepto otros valores que se referirán a la sociedad, a la creación, a la originalidad, a la técnica etc., no hay manera de entender y explicar teóricamente el que en el campo de la naturaleza apreciemos también valores estéticos, puesto que el arte es creación histórica, social, manifestación del genio, y los objetos naturales como diría Cordero, no han sido creación consciente del individuo: sin embargo, permanecen estéticos... aporía que no podía resolver la estética tradicional.

Explicación que sí puede hacerse si contenemos a lo estético dentro de la pura forma, de relaciones formales. Si lo entendemos así, es posible explicar que los objetos naturales posean valores estéticos –tal como la intuición nos lo muestra–, y que los posea aún las manchas o las conformaciones más inconscientes...aún los cuadros más rabiosamente abstractos, que nótese, serán estéticos aunque evidentemente no son obras de arte.

Este tipo de clarificación, no es posible plantearla mientras no llevemos a cabo esa delimitación del campo de la estética, que según sepamos, Cordero es el primero en sostener aquí en México, Delimitación, de la que Cordero no obtiene todo el juego que sería posible, pero que en manos de otros especialistas alemanes conducirá a la estética por caminos no trillados.

Continúa haciendo hincapié en su distinción estableciendo que:

Si pues la estética general es la ciencia que enseña a reconocer y apreciar lo bello, la estética del arte será lógicamente la ciencia que enseña a reconocer y apreciar la belleza artística.

No alcanza a ver lo que sería la conclusión fundamental de este inicio: que es que la estética se ocupa de “reconocer y apreciar lo bello” en donde quiera que éste se encuentre, lo mismo en la naturaleza que en el arte, tal como lo anotamos en frases de Kainz. Pero es muy importante como apuntamiento, el que haya dejado sentado que lo estético no es privativo del arte —no obstante los matices de *en sí* y de virtualidad con que los distingue— y que la estética tiene su dominio en el terreno de la forma, como ya hemos tratado de mostrar.

Acepta en definitiva la historicidad del arte y va a tratar de determinar el valor belleza —único que acepta: en última instancia vuelve a fraguar otra identidad, triple identidad arte–estético–belleza ya superada— a partir de un enfoque interesantísimo:

Contentémonos con aceptar el principio innegable de que *la noción de lo bello es esencialmente relativa para nosotros*, y trabajando con elementos más concretos y en terreno menos resbaladizo, busquemos *los caracteres de los seres u objetos que, dentro de la relatividad son generalmente reputados por bellos*.

Recordemos cómo había anticipado estas características por medio de la cuales va a procurar distinguir a las obras de arte, cuando había hablado de los medios de expresión, porque van a ser de estos medios de donde surgirán las diversas cualidades que determinarán lo artístico de una obra.

La magnitud, la proporción, la simetría, la flexibilidad, la variedad en la unidad, la potencia, la facilidad, el color, y la armonía, serán las nueve determinaciones del valor estético según Cordero.

Son las dimensiones o sea, la masa del objeto... las que demandando mayor esfuerzo psicológico...estiman con mayor energía nuestra sensibilidad nerviosa. De ahí que llamemos hermoso a un elefante...o a un alfiler pequeñísimo. Tenemos pues como primer elemento de lo bello, la magnitud.

La proporción la define como "la conformación de los diversos elementos con la (proporción) que normalmente existe entre los seres u objetos".

Viene después, como esencial de la forma y como fruto del hábito y la observación, la simetría, o sea la disposición armónica de las partes o miembros entre sí.

(Damos a continuación las definiciones de la forma estética según Cordero).

La línea recta nos da idea de rigidez en tanto que la curva nos es más grata... una mesa circular u ovalada es más bella para nosotros que una cuadrada, es sin duda la idea de elasticidad... opuesta a la de rigidez la que determina ese placer. Llamemos pues flexibilidad al cuarto signo de lo bello.

La variedad en la unidad será definida como la complicación de la estructura con tal que no peca de ininteligible.

la idea del poder extraño correspondiendo a la de impotencia relativa del observador, lo subordina y lo cautiva en proporción de la potencia misma. Tenemos pues como sexto signo de la belleza, la potencia o el vigor.

La soltura o facilidad surgirá cuando con facilidad exprese la intención que ha presidido su creación.

Otro de los caracteres que señaladamente intervienen para la diferenciación ya de las partes o miembros, ya del conjunto de un ser u objeto... es el color o colorido... sea pues el octavo signo de lo bello...

Pero podría reunirse un objeto que tuviera todas estas cualidades sin ningún orden, y resultaría "un ser monstruoso", de donde es preciso añadir una novena cualidad o signo que será la armonía.

Como vemos, son bastante discutibles todas estas determinaciones. No dándose cuenta Cordero hasta qué punto la determinación de cada uno de esos signos de la belleza, respondían a su personal modo de entender lo bello. La subjetividad en que incurre es bien notoria y no merece por tanto mayor detenimiento analizar cada uno de estos signos. Pero es importante no negar el conjunto por la parte, ya que si bien, sus determinaciones son bastante pobres, también es cierto que el proponer este tipo de determinación de la belleza significa un paso delante de la "estética filosófica". Es importante, porque además toda la escuela que se abandera como "estética científica", precisamente lo que procuraba era iniciar una "estética desde abajo". Fechner, el iniciador, proponía precisamente esto que propone aquí Cordero, que se hiciera un estudio experimental sobre las obras que tradicionalmente se nos habían dado como artísticas, para tratar de encontrar por vía experimental, una serie de leyes que pudieran ser aplicadas, como definitivamente no lo eran las que proporcionaba la estética filosófica, como la llama despectivamente Borissavlievitch.

Fechner llevó a cabo una serie de estudios, en forma de censos, que le proporcionaron una serie de estadísticas respecto a las formas que más gustaban a la generalidad. Ciertamente es que no consiguió estructurar una serie de principios perdurables. Pero es importante tener en cuenta que toda esta corriente de la estética desde abajo, apoyada en la realidad concreta, es la que por el momento está aportando los datos, más importantes.

No podemos hablar ya de logros, ni en la estética mundial, ni menos en Cordero. Pero lo que importa tener presente, es que indudablemente la orientación que sigue Cordero, es muy importante como para poder negarlo por no haber llegado a crear todo un sistema. A través de lo que anteriormente hemos expuesto, ser un

juicio sobre Cordero: un intento por superar posiciones caducas, que sin llegar a constituir pasos auténticamente de progreso, si conserva una serie de datos importantísimos cuando menos dentro de una perspectiva local de nuestra estética. Al menos su enfoque es más sano, digamos más joven que el fenecida de Caso...y ya es decir algo.

Dialéctica y axiología en la estética y teoría del arte

Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras. Tesis de Licenciado en Filosofía. Enero de 1981.

Presentación

Se acepta generalmente que en los apuntamientos sobre la belleza desperdigados prácticamente a todo lo largo de la obra de Sócrates y de Platón así como en los contenidos en la *Poética* de Aristóteles se sentaron las bases de las que, al correr el tiempo, se constituirían como dos disciplinas claramente diferenciadas: la estética y la teoría del arte.

Todavía en la actualidad, y para aludir únicamente al campo de la estética marxista, Avner Zis se refiere en su libro *Fundamentos de la estética marxista* a las divergencias surgidas entre quienes aceptan que la estética se constituye como la teoría general del arte, dado que es en éste donde a plenitud, aunque no exclusivamente, se pueden apreciar las leyes de la concepción estética del mundo, respecto de otros estéticos que, apoyándose en las concepciones de Chernishevski, sostienen que la “teoría general del arte está radicalmente deslindada de la Estética —como ciencia de lo bello—”.

La permanencia de ambos campos de estudio a lo largo de veinte siglos sin que, hasta la fecha, alguna de las dos disciplinas haya podido englobar a la otra, ni tampoco se haya legitimado la diversa amplitud de los campos de estudio respectivos, justificaría por sí sola un estudio que de nueva cuenta se abocara al problema. Esta justificación primera se refrenda si se parte, como es el caso presente, de la hipótesis central de que a la base de dicha separación ancestral no se encuentra una actitud voluntarista susceptible de subsanarse reparando superficialmente en la displicencia con que estéticos y teóricos han visto sus respectivas aportaciones, sino la contraposición de las dos concepciones en que se puede bifurcar el acceso al conocimiento: idealismo y materialismo. Contraposición respecto de la cual el marxismo



se encuentra en inmejorable posición para solventar, tal como se manifiesta en la proliferación de estudios estéticos de todo cuño y laya que se han producido en los últimos veinte años dentro de esta posición.

¿Cómo y de qué manera la contraposición entre el idealismo y el materialismo generó dos disciplinas con ámbitos y contenidos divergentes? En el presente trabajo se intenta responder a esa pregunta, particularizando la contraposición en la dialéctica a que dieron lugar, explícita o implícitamente, cada uno de los derroteros para, en un paso posterior, encontrar los nexos que la llevan a permear a la axiología.

Teniendo en cuenta lo anterior, se intenta demostrar que la dicotomía que establece el idealismo entre el mundo real y el ideal, así como la menor estima en que tiene al primero respecto del segundo, al que atribuye el papel de demiurgo, lo conduce necesariamente a disociar la multideterminabilidad de los entes para compartimentarlos y metaficizarlos. La axiología que se corresponde con la visión idealista es una de corte autonomista y unidimensional, en la que cada valor es indiferente a lo que acontezca con los demás con los cuales guarda una relación meramente epidérmica.

La posición materialista, que encuentra su fundamento último en la concepción de la categoría de la "acción mutua", expresión abstracta de la concatenación de todo lo real, se corresponde, por su parte, con una axiología interrelacional. El integracionismo axiológico que se desprende de la tesis enunciada por Sócrates y Aristóteles no se restringe a aceptar una pluralidad de valores depositados en un objeto, sino que prefigura la necesidad de apreciarlos en su encadenamiento, en su afectación recíproca a través de la cual uno de ellos puede, dadas ciertas circunstancias sociales, reubicar el contenido y función de los otros.

De este modo, se intenta comprobar que la existencia paralela de las dos disciplinas obedecería a la predominancia del idealismo en la estética y al titubeante, pero materialista, enfoque de la teoría del arte.

Al respecto de la axiología cabe tener en cuenta que si bien los trabajos de investigadores como Tugarínova, Vasilenko, Drobaitski y Stolóvich, han roto, como dice este último, el monopolio de la filosofía idealista en la axiología, sigue siendo válido el juicio de Sánchez Vázquez: "Durante largo tiempo los marxistas permitieron que las investigaciones axiológicas fueran un monopolio de ella, olvidando que Marx había construido toda su ciencia económica, como ciencia de un tipo de relaciones y productos humanos sobre la base de una teoría del valor. Este olvido

determinaba, a su vez, que el problema del valor se pasara por alto, en general y, en particular, en la esfera de lo estético”.

Además de contribuir a la exploración de este campo, el trabajo refrenda algunas tesis pertenecientes a la dialéctica y otras más, secundarias respecto de éstas, pero posiblemente significativas para otros estudios.

Introducción

La estética se encuentra en una encrucijada que no puede ocultar, y de la cual tampoco la puede sustraer la plétora de monografías, estudios y ensayos de todo cuño y laya producidos en la última veintena de años.

A los viejos problemas heredados por la prolífica estética idealista y mismos que podrían sintetizarse en pares dicotómicos irresolutos tales como los referentes a estética-teoría del arte, autonomía-heteronomía, objetivismo-subjetivismo, arte puro-arte de contenido, arte lúdico-arte comprometido, se le han venido a sumar todos los que ha introducido el desarrollo y consolidación del marxismo, en primer lugar, la pareja idealismo-materialismo, y más específicamente, estructura-superestructura, ciencia-ideología, valor de uso-valor de cambio, reforma-revolución.

Dentro de los problemas mencionados, y sin que los desplace o ignore, el referido a la axiología probablemente haya advenido a primer lugar en el rol de prioridades. A los estéticos idealistas les es ya imposible negar las muy diversas implicaciones inmersas en la relación artística: estéticas, pedagógicas, políticas, económica y sociales, pero no han alcanzado a dar cuenta de ellas porque se los impide su adhesión acrítica a la tesis axiológica-ontológica expuesta por Scheler en *El formalismo en la ética y la ética material de los valores*. Los estéticos materialistas, por el contrario, enarbolan el trasfondo económico político del arte y a partir de él recusan las apreciaciones de corte idealista. Empero, no han podido integrar en un cuerpo teórico congruente tal interrelación axiológica porque, en el fondo, tampoco han logrado trascender la conceptualización autonomista de los valores. Su insistencia en ahondar en el valor estético como demiurgo del arte lo comprueba suficientemente. Por demás está recordar la ausencia de obras marxistas específicamente dedicadas a este tema.

El presente trabajo parte de la hipótesis central de que la visión idealista de la realidad encuentra su correlato axiológico en el autonomismo de los valores, es

decir, en su compartimentación metafísica. Se buscó confirmar la hipótesis en el nacimiento de la estética y de la teoría del arte.

El por qué la investigación de este tema nos ha llevado a remontarnos a los albores de la civilización y de la filosofía occidental es coyuntural: en el seno del marxismo es donde más se debate acerca de la atingencia de la dialéctica. Se hace, por tanto, necesario retrotraerse a los multicitados orígenes para, desde ahí, intentar esclarecer qué tipo de dialéctica pueda haber en Marx, y cuáles serían sus determinaciones.

— CAPÍTULO I —

Sócrates: la incipiente dialéctica material

Probablemente el afán socrático de abstraer de todas las cosas bellas aquella cualidad que les otorgaba tal carácter particular y diferenciador del resto, puede ser considerado como el paso inaugural de lo que, a partir de este momento histórico y dentro del pensamiento occidental, se fue constituyendo paulatinamente en una disciplina filosófica con irrenunciable afán de autonomía: la estética.

Es bien claro que el preguntar no acerca de “qué cosas son bella, sino qué es lo bello” estaba permeado, en primer lugar, por la necesidad que tenía el conocimiento de elevarse por encima de la inmediatez de las cosas tangibles para captar las características abstractas que las emparentaban y asir lo que era común a ellas en medio de toda su diversidad aparente; y, en segundo lugar, por un bagaje factual tan considerable que la pregunta se hacía imprescindible. Este bagaje no solamente se expresaba en el cúmulo artístico de que ya disponía la cultura griega, constituido por sus aportaciones literarias, escultóricas y arquitectónicas principalmente, sino que, como también se sabe, en el lenguaje común se tenía perfectamente registrados ciertos caracteres bajo el rubro de belleza y aún más, distinguía entre alguna de sus formas posibles, como lo trágico y lo sublime. Qué, ello no obstante, la pregunta misma implicaba un paso de avance en relación a los cuestionamientos usuales en su momento, lo indica claramente la reiterada respuesta de Hippias quien todavía no alcanza a visualizar la posibilidad de separar en el pensamiento la interrelación que

1. Platón, *Hippias Mayor, Fedro*, Biblioteca Scriptorum graecorum et romanorum mexicana, México, unam, 1955, (287, D) p.10.

se da en los objetos y que, a primera vista, parece fundirse en la extensión corpórea de cada uno de ellos. Así se explica que preguntado acerca de lo bello, responda reiteradamente con una lista interminable de “cosas bellas”, desde una yegua, hasta una doncella hermosa, ser respetado por sus conciudadanos, los dioses, y así sucesivamente.

Conviene reparar, aquí, en la aparentemente contradictoria forma en que se pretende llegar al conocimiento de las esencias, finalidad última que alienta el cuestionamiento socrático. Por una parte, subdivide a la realidad en campos, sectores y regiones enlazados por su coparticipación en un modo de ser común: la belleza en nuestro caso. Del continuo real desgaja, por tanto, un grupo de objetos a los que agrupa e independiza aludiendo a su característica común que al diferenciarlos del resto posibilita considerarlos por separado: les confiere autonomía relativa. La existencia de estas cualidades, la existencia de la belleza, como ya se dijo, no es objeto de demostración dado que su establecimiento ha partido de la experiencia y se ha consolidado en una instancia previa a su postulación y análisis. Esas cualidades, pues, se han dado con antelación al intento de esclarecerlas. La existencia de objetos bellos, de bellos dioses, de personas bellas, de ciencias y así sucesivamente, ésa, está aceptada. De lo que se trata ahora es de iniciar el análisis de la propia belleza, es decir, del peculiar y privativo modo de ser de ciertos objetos que les asegura un campo de acción propio en la realidad y en el pensamiento, independizándolos del resto y asignándoles un ámbito autónomo. De este modo el pensamiento convalidaría lo que se da en la realidad y penetraría en el conocimiento de ella.

Todo este proceso de búsqueda adquiere un significado al estar acuciado por la necesidad de alcanzar la esencia de lo bello, de aquello que está en todos los objetos bellos al margen, aún, de que lo capte así el común de las personas. Y no obstante que a lo largo de todo el cuestionamiento se descarta la posibilidad de definir a la belleza a partir de la utilidad que revistan los objetos bellos; no obstante que no se acepta, tampoco, que la belleza pueda definirse en función de la materia prima de que están hechos los objetos o de la cierta “conveniencia” o adecuación —diríamos ahora— del objeto bello a su campo de acción y que tampoco se ven posibilidades de diferenciarla a través del placer que causa su contemplación, lo cierto es que apenas ha iniciado el análisis de la belleza “en sí”, desgajándola de las cosas bellas, cuando ya la liga de nueva cuenta a las mismas características, a las mismas cualidades, a los campos de la realidad de los cuales pretendía, supuestamente, aislarla.

Todo lo que puede ser útil a los hombres es bello y bueno relativamente al uso que de ello se pueda hacer.²

nos dice, y añade en el mismo sentido

...que las cosas son bellas y buenas para el uso a que están destinadas; y son feas y malas para el uso a que no están destinadas.³

Ratificando la imbricación entre la belleza y otros modos del ser o valores decía, al referirse a la arquitectura, que

...la comodidad de una casa constituye su verdadera belleza y esto era dar el mejor principio de construcción"...Cuando se quiere construir una casa, ¿no se debe hacerla al mismo tiempo agradable y cómoda?... ¿No es de desear que sea fresca durante el verano y caliente en el invierno?⁴

Así tenemos que si acaso la belleza no es terminantemente definida como el correlato obligado de que se den plenamente otras cualidades, como la utilidad y la conveniencia, lo que por los testimonios anteriores podría ser ampliamente sostenido, muy por lo bajo permanece en Sócrates la tendencia a buscar la esencia de lo bello, pero no como una cualidad separada de otras, no en el aislamiento de una sola cualidad, en un campo sin nexos separado por una barrera de lo demás; en suma, no en una autonomía total de los valores entre sí, sino como una combinación e imbricación de varias cualidades. Y, entre ellas, la utilidad de los objetos podría ser la más relevante. Al imbricar estrechamente la belleza con lo útil, al sostener la imposibilidad de concebir que lo bello puede existir sin estar adherido a lo útil, al sostener una belleza contaminada de materialidad: "lo bello a causa de (kalón

2. Jenofonte, "Recuerdos de Sócrates. Banquete, Apología", *Obras completas*, Biblioteca Scriptorum graecorum et romanorum mexicana, México, unam, 1946, p.215.

3. *Ibíd.*, p. 217.

4. Jenofonte, "Memorias sobre Sócrates", en *Vida y doctrinas de Sócrates*, Santiago de Chile, Edición Ercilla, 1935, p. 79.

pros ti)”,⁵ Sócrates conecta la esencia al objeto del cual es esencia. De este modo, no solamente impide la sublimación de la esencia y su despegue del ámbito de la materialidad, sino que convalida el criterio artístico que fue propio de la cultura griega: el de no imaginar una belleza como fin en sí misma. Así, belleza y bien corren unidos dando lugar a lo que ha sido titulado la *kalokagathia* socrática. Si la pregunta acerca de lo bello en sí, fue el paso inaugural, este buscar la respuesta a la pregunta relativa al ser de la belleza vinculándola con el todo del objeto bello, con el conjunto de que formaba parte, abre, en aparente contradicción con la primera, otro derrotero al enfoque de la realidad que superficialmente visto pudiera considerarse antípoda de aquella: ligar lo bello con lo útil lo llevaba a analizar las distintas maneras de ser útil y las distintas formas de imbricarse lo útil con lo bello: la cuchara de madera de higuera es más conveniente para la olla que la cuchara de oro, dijo.⁶ Tal fue la segunda gran aportación de Sócrates que preludia el nacimiento de otra disciplina, la Teoría del Arte, como veremos posteriormente.

Ahora bien, ¿hasta qué punto eran dependientes los modos de ser, o, dicho de otro modo, hasta dónde la plena utilidad genera necesariamente belleza? ¿De qué tipo de utilidad se está hablando? ¿Hasta qué punto depende la belleza de la materia prima de la cual está hecho el objeto depositario de ella? ¿Es afectada la belleza de un objeto particular por el conjunto inmediato y mediato de que forma parte? ¿Tiene algo que ver con la belleza, la relativa adecuación o “conveniencia” de los objetos a las funciones de uso específicas? ¿Es posible alcanzar conceptualmente la esencia de la belleza poniéndola en contacto con el tipo de placer que procura su contemplación y, es más, con la vía perceptiva a través de la cual se la puede captar? Posteriormente se irán encontrando barruntos de respuesta a estas preguntas. Por el momento, téngase presente que el diálogo concluye con un camino cerrado que únicamente reconoce a la belleza como tema con muchos recovecos y que en sus demás diálogos no se ofrece una respuesta explícita a estos puntos; en segundo lugar, recuérdese que algunas de las preguntas anteriores han sido respondidas parcialmente por el propio Sócrates o por los estéticos posteriores a él. Por citar un caso, él mismo se encargó de descartar, por equivocado, el criterio tan extendido de quienes se veían llevados a suponer que ciertos caracteres de los objetos se encuentran adheridos,

5. Raymond Bayer, *Historia de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p.32.

6. Platón, *op. cit.*, p. 14.

fundidos, a los materiales específicos de que se encuentran hechos, usualmente de tipo precioso; y en consonancia con lo anterior, piensan que la belleza, por poner un caso, emanaría de dichos materiales como expresión natural de ellos mismos y no de la forma en que hubieran sido realizados. Era fácilmente demostrable, a partir de la profusa evidencia empírica que lo comprobaba incuestionablemente, que podía encontrarse belleza soportada por los más disímbolos materiales, siendo aquella por tanto, independiente de éstos. A partir de la argumentación socrática, no cabe seguir considerando que la belleza depende del oro, del marfil o del mármol. Cuál es el tipo de interrelación que, no obstante lo anterior mantiene con éstos, se verá posteriormente.

Y si ese primer intento explicativo que hacía depender a la belleza de los objetos respecto de los materiales preciosos de que estaban hechos, fue confutado apelando a la experiencia empírica, algo a todo punto similar podría hacerse respecto de las demás preguntas. Y de hecho así ha acontecido. Se ha contestado, apoyándose en las tesis más solventes de la axiología —ámbito que como bien se sabe no fue estudiado por separado por los griegos— que la existencia y signo de un valor no depende en nada de la existencia y signo de cualquier otro. A partir de este punto y retomando los términos del diálogo que sostuvo con Hipias, se ha respondido diciendo que la belleza de la cuchara de oro nada tiene que ver con que se la utilice para remover un guisado en una olla de barro, aún dando por sentado que a la sopa le fuera mejor una “cuchara de madera de higuera”⁷ cuyas emanaciones mejoran el sabor del guiso o que la olla de barro careciera de belleza alguna. En suma, se acudiría a la autonomía ontológica de los valores y se resolvería el problema haciendo ver que Sócrates no la tuvo en cuenta. Esta ha sido la respuesta, tácita o explícita de una parte de los estéticos actuales, al planteamiento socrático. Ahora bien, la autonomía que fundamenta a esta posición axiológica, como se verá, era absolutamente ajena a los filósofos griegos y a la tradición de que se nutrían.

En un sentido parecido, otros estéticos han opinado respecto a la imbricación de valores que se da en Sócrates diciendo que no se trata de otra cosa más que del hecho de que “al principio se reconocía más bien la naturaleza de todos esos conceptos de valor en un conjunto y se dirigió la atención a separar toda su esfera de los conceptos puramente teóricos, como el de lo verdadero. Sólo poco a poco se

7. *Ibidem.*

vino a reconocer la naturaleza especial de lo bello a diferencia de lo bueno”⁸. Y sus respuestas serían correctas pero sólo en la parte que tiene de válido el plantear la autonomía de los valores. En efecto, esta autonomía, al margen del paso de avance que significó su postulación, parte del supuesto, no explícito, de que también los fenómenos, las cosas o los objetos se dan autónomos en la realidad. Autónomos en un doble sentido: en que no estuvieran en contacto con otros objetos, que no formaran parte del continuo real, como miembros de conjuntos cada vez más amplios; y segundo, que cada objeto o fenómeno fuera unidimensional y portador en consecuencia de un único valor. Este supuesto es sustancial a la teoría de la autonomía axiológica pues en el mismo momento en que acepte o reconozca cabalmente- que en la realidad no se da en un solo ente aislado del resto, y que por tanto, tampoco puede ser unidimensional —ya que las múltiples determinaciones las asumen los entes justamente en su ser para otros— en ese mismo momento cae por tierra la autonomía absoluta de los valores, que es como hasta el momento se la ha planteado, para dar curso a una nueva categorización axiológica: la de autonomía relativa. En qué sentido puede plantearse lo anterior, lo veremos posteriormente.

En otra parte del famoso diálogo, la pregunta encuentra otra formulación:

...se pregunta por ‘lo bello en sí’ que, al sobrevenirle a algo, a todo, hácelo ser bello: sea piedra, lobo, hombre o dios, acción o enseñanza cualquiera.⁹

A primera vista la pregunta se mantiene en el mismo plano que la anterior: pareciera que se trata simplemente de encontrar lo común en lo distinto, pero no. Si la primera pregunta acerca de la diferencia que media entre “lo bello” y “las cosas bellas”, aliena la pretensión de abstraer de las cosas concretas las relaciones que las estructuran a fin de descubrir su carácter sustancial, pero sin trascender el mero campo del conocimiento lógico, esta segunda alude a la gran aportación, ya no de Sócrates sino de Platón, a la filosofía en general: el planteamiento idealista especulativo. En efecto, cuando se pregunta cuál sea aquella cualidad cuyo mero contacto con los objetos materiales tiene la propiedad de conferirles belleza a entes tan disímbolos entre sí como pueden serlo un hombre de una piedra, un dios de una acción cualquiera, se

8. Meumann E., *Introducción a la estética actual*, Argentina, Espasa Calpe, 1946, p. 12.

9. Platón, *op. cit.*, (292, D) p. 16.

tiende a imprimirle a la esencia una vida propia e independiente de los objetos materiales en los cuales se deposita.

Así entrevista, una esencia es sumamente susceptible de ser fetichizada al soslayarse que es la propia estructura material y objetiva de los entes la que los lleva a afectarse recíprocamente de una manera más o menos constante, siempre y cuando se mantengan también más o menos constantes sus estructuras particulares. Es a esta capacidad de afectación a la que titulamos de propiedad de los objetos y por su peso cae que dicha capacidad o propiedad de recíproca afectación de los entes únicamente puede aflorar en su propia interrelación. Sin otro objeto distinto al cual afectar o por el cual ser afectado, desaparecería cualquier tipo de propiedad. La propiedad está inmersa, ínsita, no en los objetos —desviación fetichista— sino en la relación entre ellos. Sin embargo, es bastante frecuente, primero, que se olvide tal presupuesto fundamental, el de la trabazón de todos los objetos de la realidad, y se considere a la propiedad como existente por sí misma. El siguiente paso lógico una vez desligada mentalmente la propiedad de la relación recíproca de los objetos, de la que únicamente puede surgir, es considerarla como la causa de los objetos mismos. Una esencia que tiene una vida a tal punto propia que es su contacto con la realidad la que transfigura a ésta, adopta la forma de un demiurgo, de causa de la realidad que la hizo nacer. Se trata aquí de la ya bien conocida inversión del pensamiento especulativo: el atributo se convierte en sujeto y el sujeto en atributo de su atributo. Este es el paso sugerido por Sócrates, consolidado por Platón y desarrollado posteriormente por Hegel, muchos siglos más tarde.

La concepción metafísica de lo bello: Platón

La formulación metafísica fue un intento grandioso por explicarse la realidad concreta. Más que absorberse en el análisis de todos y cada uno de los procesos de que estaba constituida dicha realidad; más que pararse a desmembrar las partes de que constaban, los momentos por los que transcurrían y los nexos a través de los cuales se enlazaban unos a otros, prefirió abstraerse en el todo de dicha realidad, dar cuenta de su origen y estructura esencial y erigir el principio del mundo mismo en la causa por antonomasia de todo lo existente. Si se explicaba el todo, las partes asumirían necesariamente su lugar correspondiente. La explicación esencial, última, de todo lo existente, fue convertida en el origen del cual se desprendían todas las partes que, dentro de esta concepción, obligadamente eran subsidiarias del sistema

central. Los procesos particulares, los distintos niveles de la realidad, las ramas del conocimiento que se iban desprendiendo y aún los casos particulares, sólo podrían explicarse en su común derivación de esa causa última. La realidad concreta habría de ser diseccionada mediante el bisturí de la deducción.

Lo que cambiaba, lo que estaba sujeto a mutación, no podría constituir la auténtica realidad. La cuestión estaba clara: lo que se modifica, pasa de un *preser*, a un *ser* y a un *dejar de ser*. Ergo, nada de lo que está determinado por tal secuencia es, cabalmente. Lo que es, no puede dejar de ser. La permanencia fue concebida como la determinación esencial del *ser*, constituyéndose en el fundamento de la concepción metafísica que llevó a los filósofos a buscar la auténtica realidad en lo que no cambiaba.

La teoría de las ideas resultó a estos filósofos una consecuencia o conclusión última de su adherencia al principio de Heráclito sobre la verdad de los seres: todas las cosas sensibles están en un continuo *fluir*. Y, por tanto, si hay ciencia y conocimiento de alguna cosa, es necesario que existan otras naturalezas distintas y permanentes, además de las naturalezas sensibles, pues no existía ni era posible una ciencia de cosas que eran un simple *fluir*.¹⁰

Así fue como, para Platón, el mundo era el mundo de las ideas. La auténtica realidad, la invariable, la que es de una vez y para siempre, era la de las ideas, puesto que en ellas no se manifestaba variación alguna. Una mesa, en la idea, siempre sería una mesa. Podían variar hasta el infinito los detalles o particularidades de las mesas concretas, pero la idea de mesa no variaba en ninguna; lo que podría comprobarse porque en la mente de todos nosotros estaba la misma e invariable idea, que era la que nos permitía reconocer como tales y apreciar las posibles peculiaridades de las mesas tangibles. Las ideas se habían adherido a los seres humanos en su tránsito extraterreno.

El estudio de lo particular no estaba proscrito, en principio, del planteamiento metafísico y tampoco se consideraba aquí que la explicación de los fenómenos particulares consistiera en repetir indiscriminadamente el enunciado de aquella verdad última, de aquella constitución radical del mundo y de la realidad o en derivarla aplicándola mecánicamente a cada uno de estos casos. De ninguna manera estaba

10. Aristóteles, "Metafísica", en *Obras*, Aguilar ediciones, l. xiii, cap. 4, p.1065.

excluido de ese planteamiento el análisis pormenorizado del mundo fenoménico. Nada de eso. Esa “auténtica” realidad, la de las ideas, era vista como el origen último y la explicación definitiva de todo lo que era de manera accidental, es decir, de todo lo que incluso era pero podría ser de otro modo. La explicación de lo particular segregada de su enlace con lo general era incompleta, insuficiente. Si en un caso se dijo que la realidad última estaba constituida por las ideas, eso quería decir que era a partir de ellas que debían explicarse todos y cada uno de los sectores de la realidad material, concreta, mismos que eran vistos como una manifestación de esa realidad por antonomasia. Era en esas magnas explicaciones y realidades fundamentales en donde debía encontrar su definitiva consolidación la explicación genérica o las posibles y deseables taxonomías regionales.

Respecto de aquellas realidades paradigmáticas, los procesos en que la realidad se expresa, las etapas por las que transcurren, los nexos que los ligan a unos con otros, terminaban adoptando la forma fundamental de exteriorizaciones de sí mismas, de modos de manifestación de las ideas. La belleza, la bondad, la utilidad, y todo lo que actualmente se designa bajo el rubro de valores, serán vistos como modalidades del ser último. Es así como se entiende que las categorías del conocimiento no únicamente fueran de orden lógico sino que también lo fueran de matriz óntica, es decir, categorías que remitían en última instancia, al ser mismo. En las cosas, era el ser el que se materializaba.

No puede sorprender, pues, el poderoso atractivo e influjo que sobre las conciencias tenía el descubrir en algunas de las obras de arte ciertas legalidades. Estas legalidades, que en algunos casos lo fueron las pocas formas estéticas susceptibles de expresión matemática, como la proporción, resultaban ser no sólo determinaciones que permitían conferirle a un objeto el elevado rango de bello, sino formas en que el propio ser se develaba. Las leyes rectoras del pentágono, por ejemplo, o la división de una recta en media y extrema razón de Euclides, llegaron a ser vistas como conocimientos iniciáticos y, puesto que eran leyes de la belleza lo eran también del mundo de las ideas. La belleza natural quedaba, de este modo, indisolublemente ligada a la realidad última, a la esencia del mundo. De dicho nexo obtenía el elevado galardón que le era atribuido o, mejor aún, reconocido. Su alta genealogía procedería de ahí. La piedra clave de toda esta magna concepción idealista estaba constituida por el criterio fundamental a partir del cual se establecía una jerarquía entre los distintos niveles de belleza que se descubrían. Como no podía ser de otro

modo, este criterio último erigió la mayor o menor cercanía en la captación o reflejo de la plenitud del ser en el metro a partir del cual se calificaba de bello a un ente cualquiera. De este modo quedaban solventadas las dudas socráticas acerca de qué era lo bello y que lo distinguía por encima y a diferencia de las cosas bellas. La belleza sólo existía en los objetos particulares que reflejaban o participaban de las ideas: cuando eran su “esplendor”, como dijo Platón.¹¹ La bien meditada concepción del mundo alcanzó su más bello final.

Esencia multidimensional vs esencia unidimensional

El momento justo en que se establece apodíctica y metafísicamente la explicación del viejo tema heredado, define con toda claridad la profunda separación del discípulo respecto a su maestro, a punto tal que probablemente pudiera sostenerse que a estas alturas únicamente suscriben la búsqueda de la belleza como una cualidad que pueden compartir objetos sumamente distintos externamente considerados. Efectivamente, si bien Platón sostiene en *La República* que “el filósofo jamás toma las cosas bellas como lo bello en sí”¹², es esta una afirmación que, como de suyo se comprende, alude más bien al punto de partida del pensamiento filosófico como un pensar más o menos diferenciado, pero es lo bastante general como para no manifestar un lazo más estrecho en la manera de comprender dicha cualidad. Y así es. Si para Sócrates la belleza podía ser considerada como un común denominador, como una cualidad que igual reposaba sobre objetos externamente disímboles y no podía dejar de ser vista como un efecto o propiedad de esos mismos objetos, aunque no supiera claramente en qué aspecto de la constitución de esos objetos reposaba la matriz que la generaba, para Platón la explicación es muy distinta. En primer lugar, puso en tela de duda el mundo de los objetos tangibles. Este, no era otra cosa sino un mundo de segunda clase, ontológicamente hablando, ya que no

11. Platón, “Fedro”, en *Obras completas*, Aguilar ediciones, Madrid 1979, p. 886. “Ahora bien: la justicia, la templanza y todas las demás cosas preciosas para el alma, no poseen ningún resplandor en sus imágenes de este mundo:... La belleza, en cambio, pudimos verla en todo su esplendor cuando, con el coro bienaventurado y siguiendo nosotros a Zeus y a otro dios, contemplamos la visión beatífica y divina iniciándonos en la iniciación que es justo considerar como la más bienaventurada...”

12. Platón, *La República*, versión de Antonio Gómez Robledo, Biblioteca scriptorum graecorum et romanorum mexicana, México, unam, 1971, p. 195 (ver texto en la cita 20).

poseía los atributos fundamentales constitutivos de la auténtica realidad: la permanencia, la inmutabilidad. De este mundo, pues, no se podía extraer la realidad última ni tampoco encontrar la plenitud de los rasgos que únicamente se encontraban en el mundo eterno de las ideas. Para Platón el efecto se ha tornado causa de su causa y ésta un efecto de aquella. Este es el sentido que nítido se desprende de las propiedades que le atribuye a lo bello:

...lo bello en sí, universal ornato de todo lo bello, que transforma en bello cuanto con aquella idea se junta...¹³

La presencia de la concepción dualista de Platón está presidiendo claramente su opinión respecto de la belleza: el mundo se ha desdoblado en el mundo tangible de los hechos cotidianos, cambiante, perenne, pálido reflejo del auténtico y en el pleno: el de las ideas. La realidad por antonomasia se encuentra en este último y no cabe descubrirla al través del primero sino mediante un proceso de "reminiscencia" del otro con el que se tuvo contacto en momento previo. Es en la afirmación de la separación del mundo tangible, real, del mundo de las ideas, donde radica, a no dudarlo, la diferencia sustancial entre Sócrates y Platón y de donde se derivan las demás.

Así, cuando hablan de la belleza en sí, también aluden a sentidos distintos. Sócrates pretende llegar a la esencia de los objetos bellos, pero no solamente sin desligarla de la materialidad en que reposa la esencia, sino que a ésta la ve, como ya se ha dicho, inseparable de las otras dimensiones propias al objeto particular¹⁴. En esta su comprensión de los objetos particulares como entes multidimensionales renuentes a ser encerrados en una explicación que sólo repare en uno de sus aspec-

13. Platón, *Hippias*, *op. cit.*, (289, D) p. 12.

14. Refiriéndose a este aspecto, Aristóteles decía: "pero Sócrates no atribuía una existencia independiente o separada ni a los universales ni a las definiciones. Estos, en cambio, las esperaron –se refiere a quienes suscriben la teoría de las ideas– y a los seres que resultaron de ello los llamaron ideas de los seres. De esta manera llegaron a la conclusión de que todo aquello que es universal tiene unas ideas separadas. Su caso vino, pues, a ser semejante al de un hombre que pretendiendo contar con un número de objetos crea que no lo puede hacer por ser este número pequeño y para conseguirlo, aumentase el número de objetos y lo consiguiese". Ver, Aristóteles, "Metafísica", I. XIII c.4, en *Obras*, Madrid, Aguilar Ediciones, 1977, p.1066.

tos, está la otra gran diferencia en relación a su discípulo. No podríamos afirmar rotundamente si acaso su visión responde, como se ha dicho en algún momento, a un enfoque elementalmente utilitario; o si acaso se podría explicar más sutilmente haciendo ver que los griegos convivían cotidianamente con los objetos bellos y que, a partir de este hecho, tendían a verlos siempre estrechamente ligados al conjunto de la vida social. Más bien nos preguntaríamos si no acaso la concepción socrática de la esencia, caracterizada por el intento de imbricar conceptualmente dentro de ella los aspectos que encontraba “trabados” y “concatenados” en la realidad misma, pudiera significar una comprensión mucho más honda de la realidad no obstante que muchas veces parezca entremezclar confusa y machaconamente los nexos que ligan a los diferentes aspectos o dimensiones de dicha realidad. Recuérdense los puentes que una y otra vez intenta tender entre lo útil, lo conveniente, lo bueno y lo placentero con lo bello. Se trataría, así, de una *esencia multidimensional*, por ponerle un nombre que nos permita diferenciarla de la otra, de la que se impuso a lo largo de los siglos junto con la concepción idealista metafísica de que forma parte: *la esencia unidimensional platónica*.

Es dentro de esta perspectiva que interesa sobremanera destacar la distinta concepción que de la esencia se puede encontrar en las concepciones socrática y platónica, dado que definen posturas diametralmente distintas respecto de la realidad y su plasmación conceptual y categorial. La primera intenta captar lo que de manera compartida y relativamente fija poseían en común distintos objetos bellos, pero sin desconocer la concatenación sustancial de distintas dimensiones al interior de dichos objetos. Esta concepción tendía a buscar una conciliación conceptual de los aspectos contradictorios que se dan al interior de cada uno de los objetos como expresión de la contradicción general. Visión elemental, primigenia, pese a los antecedentes dialécticos de que históricamente partía, pero posiblemente mucho más próxima a la comprensión actual que se tiene acerca de la realidad y de los objetos dentro de ella. Tal vez haya sido, justamente, la falta de precisión con que se la esgrimió y, aparente paradoja, la incapacidad histórica de desmembrar la concatenación de las distintas dimensiones o factores que están inmersos en cada parte de la realidad para de este modo estar en capacidad de reconstruirla, pero a un nivel más alto en el que cada una de sus partes cobrará su jerarquía y nexo objetivo, la que llevó a pensar en un enfoque distinto, idealísticamente distinto. Cuando hablamos aquí de incapacidad histórica, no se hace referencia a una limitación personal des-

cartada en la presencia de una de las cabezas más universales que hayan existido, la de Aristóteles, sino al bien escaso desarrollo que todavía tenía el arte dentro de la sociedad griega.

Pese a las obras que han concitado la admiración recurrente de los siglos posteriores, no cabe la menor duda que el propio proceso artístico no se había desarrollado ampliamente como para permitirle a los filósofos apreciar con plenitud la relativa autonomía que podían cobrar las distintas dimensiones ínsitas en el proceso artístico. Todavía el arte no había sido utilizado marcadamente en funciones de ideologización masiva; todavía no había surgido el disfrute en la pura forma, ni obras que esto pretendieran ni, pese al énfasis que en ello puso Platón, había surgido un arte conscientemente utilizado para afianzar posturas progresistas o francamente revolucionarias, o su contraparte, un arte que tendiera al debilitamiento de los nexos sociales. En esta circunstancia era para los filósofos difícil, si no imposible, poder descubrir, primero, todas las dimensiones susceptibles de encontrarse en el proceso artístico y, segundo, elaborar una explicación que las abrazara coherentemente a todas. No puede alcanzarse la explicación amplia de un fenómeno que todavía se encuentra en germen, en forma de crisálida, en proceso de gestación. Es el históricamente escaso desarrollo de las fuerzas productivas y dentro de ellas, el del propio griego, el que puede explicar mejor los titubeos en que se enredó la incipiente explicación socrática. Lúcidamente lo enunció así Engels en un párrafo que no puedo menos que citar *in extenso*:

En los griegos, precisamente por no haber llegado todavía a la desarticulación, al análisis de la naturaleza, ésta se enfoca todavía como un todo, en sus rasgos generales. La trabazón general de los fenómenos no se muestra en detalle, sino que es para los griegos el resultado de la intuición inmediata. Aquí estriba, precisamente, la insuficiencia de la filosofía griega, insuficiencia que hizo que más tarde hubiese de ceder su sitio a otras concepciones. Pero en esto radica, a la vez, su superioridad respecto a todos sus adversarios metafísicos posteriores.¹⁵

15. Federico Engels, "Viejo prólogo para el Anti-Duhring", *Dialéctica de la Naturaleza*, México, editorial Grijalbo, p. 26.

A mayor abundamiento, es perfectamente justificable traer otra vez a colación el testimonio de Aristóteles, el gran testigo de su época:

La dialéctica no tenía aún entonces un desarrollo suficiente como para poder razonar sobre los contrarios, prescindiendo de la esencia, y para determinar si es o no una misma ciencia la que trata de los contrarios.¹⁶

A diferencia de aquél, al concepto platónico de esencia lo llamaremos *unidimensional*. Como se sabe, Platón no abjuró nunca del que, más que una categoría filosófica, era un ideal semimoral y semiestético: la ya citada *Kalokagathía*, a su vez, más griega que socrática –pese a que muy probablemente haya sido Sócrates quien mejor la haya expuesto, al decir de Jenofonte– y según la cual o la belleza era un correlato de lo moral o lo moral un correlato de la belleza: “o bien un individuo posee un valor moral y entonces es posible que sus actos sean también hermosos, o bien un individuo es hermoso en su físico y es posible que sus actos sean a la vez morales; en el primer caso existe un nexo necesario... en el segundo caso el nexo no es necesario...”¹⁷. De este modo aún en sus obras de madurez como en *La República*, retorna a la tesis de su antecesor: “... con harta razón se dice y se dirá siempre que lo útil es bello y lo nocivo feo”.¹⁸ Pero lo hace como de pasada, sin insistir más en este punto de vista. Por el contrario, afirma cada vez más la dualidad de su concepción que lo lleva a desligar lo más posible las esencias de los objetos o fenómenos naturales en los cuales se encuentran, depositado bajo la forma de relaciones. Así, en la misma obra, un poco más adelante, critica a quienes únicamente son capaces de gozar y complacerse ante las bellas voces, colores y formas, pero están imposibilitados de elevarse a la visión y admiración de “la naturaleza de lo bello en sí mismo”¹⁹ para contemplarlo en su esencia. Esta belleza nada tiene de material y es vista ya como una idea, escueta

16. Aristóteles, *op. cit.* p. 1065.

17. Raymond Bayer, *op. cit.*, p. 31.

18. Platón, *La República*, *op. cit.*, p. 167.

19. *Ibid.*, p. 194. “Que los amantes de audiciones y espectáculos se complacen en las bellas voces, o en los bellos colores y formas, o en todas las obras elaboradas con estos elementos, pero que su espíritu es incapaz de ver y amar la naturaleza de lo bello en sí mismo... Aquellos, en cambio, que son capaces de elevarse a lo bello en sí y de contemplarlo en su esencia, ¿no son, en verdad, raros?”.

y meramente espiritual, ratificando que, para Platón, el mundo fáctico, todo él sin excepción, no es sino reflejo del mundo eidético”.²⁰

La belleza, por tanto, no es propiedad del mundo factual, en general, sino entidad desmaterializada, espiritual si se quiere, y cuyo contacto con las cosas materiales tiene el poder de transformarlas pero sin mezclarse o confundirse nunca con ellas. “hay algo bello en sí mismo —nos dice— y se debe ser capaz de percibir a la vez esta belleza y las cosas que de ella participan, sin confundir con ella las cosas participantes, ni a ella con estas cosas”.²¹

También retomó los apuntes hacia una posible jerarquía de la belleza, más o menos particularizada, más o menos genérica, que ya Sócrates había iniciado. De este modo, y a semejanza de los distintos grados de belleza que aquél había encontrado en animales, personas e ideas, Platón estableció una escala que parte de los cuerpos hasta llegar a la belleza en sí misma. En *El Banquete* nos dice, por ejemplo:

comprender luego que la belleza que reside en cualquier cuerpo es hermana de la que reside en el otro, y que si lo que se debe perseguir es la belleza de la forma, es gran insensatez no considerar que es una sola e idéntica cosa la belleza que hay en todos los cuerpos... después de esto tener por más valiosa la belleza de las almas que de los cuerpos... ir ascendiendo constantemente. Yendo de un solo cuerpo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos y de los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta y de las normas de conducta a las bellas ciencias hasta terminar, partiendo de estas, en esas ciencias de antes, que no es ciencia de otra cosa sino de la belleza absoluta y llegar a conocer por último lo que es la belleza en sí.²²

Pero, ¿qué es esta belleza en sí misma? ¿Qué es esta belleza absoluta, como él mismo la denomina? En primer lugar debe repararse en que se trata de una única cualidad, de una única dimensión o forma del ser que al depositarse en distintos objetos les confiere no solamente su propia esencia, sin la cual los objetos, por sí mismos y dejados a sus propias dimensiones, serían neutros, sino que es a tal punto profunda

20. Antonio Gómez Robledo, “Introducción” en *Platón*, *Ibid*, p. x.

21. Platón, *ibid*, p. 195.

22. Platón, *Obras completas*, Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, 1979, p. 589.

su diferencia respecto de ellos que no puede ser afectada por la distinta materialidad de cada uno antes de verse depositarios de la belleza. La separación ontológica entre la belleza, al proceder, esta última, del ámbito de las ideas –y por tanto- de una espiritualidad que nada tiene que ver con el soporte material del mundo factual al cual se haya ligada- respecto de dicho mundo fenoménico es, como la propia belleza en sí, absoluta. No hay punto de contacto posible. Así se comprende que la belleza no puede ser distorsionada de ninguna manera ni en ningún sentido, pese a encontrarse infundiendo nueva vida a entes tan disímbolos entre sí como pueden serlo los cuerpos humanos en relación a las normas de conducta, a las ciencias y a las almas. Es en este sentido que sostiene: “la belleza que reside en cualquier cuerpo es hermana de la que reside en el otro...”

Bases para una axiología dialéctica

Y si acaso en el momento de remontarnos hasta las alturas de la belleza absoluta la encontramos emparentada con el bien supremo, tampoco podríamos concluir por este sólo hecho que se trata de una concepción similar a la que Sócrates propugnaba cuando establecía un nexo fundamental entre la belleza y lo útil o lo conveniente. Sócrates se mantuvo irrenunciablemente anclado al ámbito de la materialidad temporal y justamente por este enraizamiento sustancial es que se ve llevado y, digámoslo más enfática y a la vez más precisamente, se ve necesariamente compelido a introducirse en los intrínquilis de las imbricaciones y conexiones de la belleza con el sustrato del cual se encuentra formando parte como una determinación más de ese mismo material. Como una más cuyo elevado rango no conlleva, no obstante, el anonadamiento de las demás. La belleza en Sócrates no anula, ni volatiliza, ni hace desaparecer las demás cualidades, sino que permanece al lado de la utilidad, de la conveniencia y de todas las otras posibles determinaciones de la realidad. Y todo esto a consecuencia de que una vez concebida la existencia de una cualidad, hermanada y sin sublimarla por encima de la materia de que forma parte, resulta punto menos que imposible no introducir las características físicas, económicas y sociales de esa misma materia como factores de cuya combinación e interrelación surgirá esa misma cualidad. En este aspecto de la concepción socrática radica la forzosidad que lo impele a explicar la belleza en función de las demás cualidades con las que coexiste en el seno de un mismo objeto e, igualmente, a no poder dejar fuera de su explicación la materia prima que lo hace sujeto de percepción sensible a él, en primer

lugar, y las cualidades que lo configuran, en segundo: esto último siempre y cuando se entienda que la antelación de unos aspectos respecto de otros es una antelación ontológica y no cronológica, ya que el objeto sin esas mismas cualidades o propiedades no sería tal objeto. Por tales razones la belleza, en Sócrates, está en función de la constitución material de los mismos objetos; como lo está de la utilidad y de la conveniencia. La inmanencia de su ser de ninguna manera necesita suponer la independencia ontológica de las cualidades entitativas: su ahincamiento en el mundo temporal y tangible no lo precisa. Parafraseando el multicitado apotegma de Laplace referente a la existencia de Dios, se podría decir que, para Sócrates, la independencia ontológica de los valores es una hipótesis de la cual no necesita.

Es así como puede caerse en la cuenta de que hay bastante más profundidad en algunos textos socráticos que, vistos fuera de esta su concepción de conjunto pudieran parecer no elevarse del nivel de las recomendaciones más elementalmente cotidianas, que es como de hecho han sido tomados por la inmensa mayoría de sus exegetas. Tal es el caso, para retomar y ampliar el ya mencionado anteriormente, de sus opiniones referentes al "principio de la construcción":

...Pues bien, cuando las casas miran al Mediodía, el sol penetra en invierno en las habitaciones; y en verano, pasando por encima de nuestras cabezas y por encima de los techos, procura sombra. Es necesario, por consecuencia, dar elevación a los edificios que están al Mediodía para que las habitaciones reciban el sol en invierno y tener muy bajas las que están expuestas al norte con el fin de que sean menos azotadas por vientos fríos. En una palabra, la más bella, la más agradable casa es la que suministra el mejor retiro en toda estación y donde se guarde con más seguridad lo que se posee.²³

Jenofonte asevera que Sócrates consideraba también que

los lugares muy elevados y muy poco frecuentados convenían a los altares y a los templos. Es grato —añadía— al rogar tener una luz pura y acercarse a los templos sin haberse manchado.²⁴

23. Jenofonte, "Memorias sobre Sócrates", en *Vida y doctrinas de Sócrates*, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1935, p. 79.

24. *Ibid*, p. 80.

Teniendo siempre a contraluz su concepción de la belleza como una realidad imbricada con otras cualidades con las que se encuentra en función recíproca, esto es, en dependencia unas de otras, sin que en ningún momento el conocimiento de la particularidad de cada una de ellas se pretenda alcanzar desmembrando la unidad polivalente del ente al que se encuentran conformando y del que simultáneamente reciben su propio carácter distintivo, cabe pensar que inmersiones como las citadas en relación a la construcción, ratifican una tesis que pudiera ser vista como conclusiva: al concebir lo general (el concepto de belleza o lo bello en sí) como un carácter que emerge de la particularidad de cada uno de los entes (la casa o la olla de barro) sin que por eso cobre vida independiente de los propios entes de los que ha emergido; dicho de otra forma, *al anclar la búsqueda de la esencia en la materialidad del ente, Sócrates se ve llevado, de manera indefectible, a reconocer la contextualidad*²⁵ de cada uno de los entes (la cuchara de oro en el contexto de una olla de barro y de una sopa o la casa ubicada en el Mediodía o la belleza de un escudo o de un venablo o de la canasta para depositar la basura, etc., etc.), esto es, a no poder separar un aspecto particular de la multiplicidad de la que forma parte, que no es la última instancia sino la polivalencia, la polidimensionalidad o multideterminabilidad del ente —para decirlo en términos más precisos aunque más actuales también— consecuencia de su existencia en el todo de los entes. Es este el proceso cognoscitivo que subyace sus incursiones en el “principio de la construcción”, para citar el caso que más nos interesa aquí a la par que el más elaborado de su parte, y que visto desde esta perspectiva trasciende y se constituye en elemento de un proceso intelectual en el que es justamente a partir de la imbricación de todos ellos como se pretende alcanzar la esencia material de los mismos objetos: si la belleza no se da aislada de la utilidad del mismo objeto, si se trata de una belleza “a causa de” (*kalón pros ti*), y si esta utilidad tiene que ver con el asoleamiento de las casas a efecto de que procuren la temperatura más adecuada a las distintas estaciones del año, entonces, introducir estos temas dentro de la investigación de la belleza es el paso obligado a todo enfoque que intente un mínimo de congruencia con su punto de partida.

De este modo puede afirmarse que también se ve obligado a darle entrada en sus disquisiciones al papel que juega la materia prima de que están compuestos

25. Usamos este término para procurar no dar una idea contemporanizada de Sócrates, misma que se daría si empleáramos la de “determinación concreta”.

y conformados los objetos bellos (la cuchara de *oro*, la olla de *barro*, la cuchara de *madera de higuera*, etc.). Y, dentro de estos supuestos básicos, no es ilegítimo pensar que en la visión socrática sería perfectamente admisible la mutabilidad de las cualidades, su transformación en su contrario dado un adarme de variación en el contexto, en el conjunto del ente o de los entes dentro de los cuales se encuentra funcionando. El mismo se encarga de sostenerlo así en un párrafo que, dada la subestimación en que se le ha tenido, bien vale la pena citar *in extenso*:

—¿Admites diferencia entre lo bueno y lo bello? ¿No sabes que todo lo que es bello es bueno por la misma razón? La virtud no es buena en una ocasión ni bella en otra. El hombre que se llama bello bajo cierto aspecto es bueno bajo este mismo aspecto, y las proporciones que constituyen la belleza de su cuerpo forman también su bondad. Todo lo que es útil es bueno y bello, relativamente al uso al cual se le destina.

—¿Es por tanto, una cosa bella una canasta para poner la basura?

—Seguramente, si está hecha como debe estarlo para poner en ella la basura, y un escudo de oro es una cosa fea cuando está mal hecho.

—¿Dices, pues, que una misma cosa puede ser bella y fea al mismo tiempo?

—No dudaré en decir que puede ser buena y mala. Lo que es bueno para el hambre es malo para la fiebre y lo que es saludable para la fiebre es malo para el hambre. Un género de belleza para la carrera no convendrá a la lucha; lo que es bello en la lucha sería feo en la carrera. Las cosas son bellas y buenas, por lo menos cuando se prestan al uso para el cual se las destina; son feas y malas cuando se oponen a él.²⁶

Aquí ya no hay duda posible: los valores no son absolutos y las cualidades dependen de la conformación material del ente (de su materia prima, de su forma, de su buena factura), así como la de la imbricación de ese ente con los demás —en Sócrates, al menos, con los inmediatamente próximos—; de su contextualidad (la cuchara versus la olla); de su adecuación a funciones sociales (hacer sopa o casas que suministren

26. Jenofonte, *op. cit.*, p, 79. (Subrayados de rvs)

el mejor retiro en toda estación y donde se guarde con más seguridad lo que se posee) y pueden variar al variar los elementos o factores con los que se encuentran interrelacionadas; la belleza en sí de un objeto podría transformarse en su contrario al emplazarlo dentro de conjuntos mayores (lo que sería bello en la lucha sería feo en la carrera).

Y, a partir de todo lo anterior, se llega al aspecto subyacente y terminal de la concepción socrática: ¿qué significado tiene el reconocer que las cualidades están en función de las variaciones que el ente reciba de su materia prima o del conjunto del cual se encuentra formando parte?; ¿qué significa sostener que basta una modificación en cualquiera de esos aspectos para que se manifieste un cambio en las cualidades y que, por consiguiente, las cualidades son tan mudables como lo puede ser, o lo es, el conjunto específico del que están formando parte y del cual no pueden menos que recibir su existencia y esencia hasta el punto de modificar su signo tornándose de bello en feo y viceversa? Y, por último, ¿qué significado tiene la tácita afirmación de que el ente sólo puede ser conocido a partir de la trabazón, de la interdependencia de todas sus partes, tanto endógenas como exógenas?

La respuesta es bien conocida aunque no haya sido debidamente enfatizada: los citados y otros más, son rasgos, formas, aspectos o indicios a través de los cuales se manifiesta la "concatenación" o "encadenamiento"²⁷ de la realidad. En una palabra se trata de "elementos de la dialéctica"²⁸ y, es más, de elementos que permiten corroborar una dialéctica basada en la realidad de los objetos, en suma, de inicios de una dialéctica material.

En efecto, Sócrates barrunta, y también algunos de los filósofos que lo antecedieron, que la explicación de la realidad estribaba justamente en la interconexión de todas las cosas, en el encuentro de las múltiples relaciones que al enlazarlas, median entre ellas. Este punto germinal, da razón y sentido aún a los filosofemas de los materialistas milesios como Tales, Anaximandro y Anaxímenes quienes, al erigir a un ente material en "causa" de todos los demás, fuera éste el agua, el aire

27. Términos utilizados por Engels para aludir a la "acción mutua", fundamento de la naturaleza al que Hegel se refiere como "causa finalis" (causa última) de las cosas. Ver: Federico Engels, *Dialéctica de la naturaleza*, op. cit., pp. 196-197.

28. Vladimir Ilich Lenin, "Hegel: 'Ciencia de la lógica'", *Obras completas*, Buenos Aires, Editorial Cartago, 1972, t. XLII, p. 209.

o el apeirón, de hecho sentaron la primera piedra para la búsqueda y comprensión de la conexión de todas las cosas, pese a que la causa y su correlato, el efecto, sólo pueden ser vistos como casos particulares de esa concatenación universal. En esa tesis se encuentra, en ciernes, la certeza que recoge enjundiosa aunque deshilvanadamente Sócrates, de que el conocimiento de un objeto no es otra cosa que el conocimiento de las intermediaciones que dicho objeto guarda con todos los demás. Ahora bien, intuir la concatenación general lleva de la mano a aceptar que existe una acción mutua²⁹, recíproca, eterna entre todos los entes. *Y esa "acción mutua" no es otra cosa sino el fundamento de la concepción dialéctica de la realidad.*

Resulta importante descubrir que los orígenes mismos de la investigación —a la que se reconoce como punto de partida de lo que al correr el tiempo se irá constituyendo paulatina y trastabillantemente como una disciplina con insobornables arrestos de cientificidad— están preñados de dialecticidad material; esto es, de búsqueda de explicación en el seno del mundo entitativo, encadenado recíprocamente y recíproca y mutuamente interaccionado. “¿Qué constituye la dialéctica? —se pregunta Lenin a partir de la lectura de la *Lógica grande* de Hegel, y responde— /la/ dependencia mutua de los conceptos”.³⁰ Pero más importante todavía es confirmar que Sócrates advino a la explicación incipientemente dialéctica no por un especial genio —aunque lo poseía indudablemente— o por una predestinación personal —que no la poseía— o porque hubiera forzado a la realidad ajustándola a esquemas cognoscitivos prefigurados artificialmente.

Con todos los elementos que se han hecho comparecer aquí, muy posiblemente se confirme lo pergeñado páginas atrás, cuando decíamos *que a Sócrates le bastó anclar sólidamente la belleza en el ámbito de la materialidad temporal, para necesariamente caer en la cuenta de que la belleza coexiste con otras cualidades más, que de ninguna manera desaparecen del objeto porque este advenga a la belleza a partir de la multirrelacionalidad de sus elementos tanto internos como externos.* Este primer descubrimiento lo condujo, ahora podemos corroborarlo sobradamente, a introducir dentro de su explicación la propia constitución material del objeto, cuya capacidad decisoria por lo que toca al surgimiento o no de la belleza no puede ser puesta en tela de duda a partir de él y, llevado por idéntica dialéctica, a sustentar la importan-

29. Federico Engels, *op. cit.*, pp. 196 y ss.

30. Vladimir Ilich Lenin, *op. cit.*, p. 186.

cia, en vistas de lo mismo, de la adecuación del ente particular, íntegramente considerado, a las funciones sociales de uso que a su través se intenta cumplimentar. A partir de lo anterior muy probablemente se puede sostener que ha sido el propio influjo de la realidad material el que fue llevando a Sócrates, de una manera necesaria a establecer, así fuera con todas las limitaciones de lo inaugural, y en todo proporcionada al reducido nivel de desarrollo de la cultura griega, el enfoque dialéctico de corte material en el análisis de la belleza.

Si lo anterior es cierto, y consideramos que lo es, querría decir que el proceso socrático de análisis de la belleza habría sancionado, de manera incidental, el sentido profundo que tiene el apotegma leniniano cuando sostiene que "la dialéctica de las cosas produce la dialéctica de las ideas, y no a la inversa"³¹. Y, también aquí recíprocamente, el ulterior desarrollo de la dialéctica convalidaría que los testimonios socráticos lo ubicarían como un continuador de la corriente limitadamente dialéctica materialista de los pensadores milesios y de otros como el multicitado Heráclito. En cualquier caso, la suya, con toda su sencillez, es una respuesta mucho más próxima a la comprensión más actual que se tiene del problema de la realidad y de los objetos dentro de ella.

La conveniencia: principio de la belleza

Cuenta habida de lo anterior, es imprescindible señalar las discrepancias hermenéuticas que imposibilitan adjudicarle apodícticamente algunas tesis a Sócrates. Es el caso, para sólo traer a colación uno de los más relevantes, de su concepción de la "comodidad" como "principio de construcción". Confrontemos al respecto dos versiones:

La traducción de Juan David García Bacca reza de la siguiente manera:

Y hablando de casas decía Sócrates que la belleza de un edificio se cifra en su utilidad, queriendo enseñar que hay que edificarlas según lo que deben ser.³²

El mismo párrafo en la interpretación de Ediciones Ercilla ya citada, dice:

31. Vladimir Ilich Lenin, *ibidem*.

32. Jenofonte, "Recuerdos de Sócrates", en *Obras Completas*, op. cit., l. III, c. VIII, párrafo 7, p. 217.

Sócrates decía que la comodidad de una casa constituye su verdadera belleza, y esto era dar el mejor principio de construcción.³³

Saltan a la vista los distintos niveles de especificidad de cada una de las versiones. Según la primera, Sócrates, si bien refrenda la utilidad como fundamento de la belleza, tesis que, por cierto, había abandonado en su diálogo con Hipias por considerar más promisorio la categoría de "conveniencia", no la eleva al rango de "principio". Con todo, no puede pasar inadvertida la segunda parte de la oración, en la que se aclara el sentido que le atribuye a dicha utilidad: /las casas/ hay que edificarlas según lo que deben ser. Es claro que este "debe ser" califica a la utilidad y que, la frase en su conjunto podría ser interpretada entendiendo que si se quiere alcanzar la belleza en los edificios, hay que hacerlos "según lo que deben ser". Sólo a primera vista pudiera parecer enigmática esta tesis, o, aún más, sin sentido práctico y teórico. Esa utilidad de las casas está en función, a su vez, de la ubicación de las mismas (en el Mediodía, en este caso) y, en consecuencia, de la orientación que se les debe de conferir a fin de que sean frescas en verano y cálidas en invierno. Se sigue necesariamente de la lógica de su pensamiento que esa utilidad también tendría que ver con la distribución interna de los espacios, ya que sólo de esta manera se cumpliría el "debe ser" de su edificación: "el edificio que en cualquier estación nos proporcione más agradable retiro y depósito más seguro para todo lo que uno posee, no dejará de ser a la vez agradable y bello".³⁴ Por último, también tiene que ver con el tipo de suelo, por lo que se refiere a su consistencia y composición, para que, de tratarse de la erección de templos, se alcance la tranquilidad y las personas que a ellos acuden no se manchen las vestiduras.

En los mismos *Recuerdos de Sócrates*, Jenofonte rescata otro diálogo con el armero Pistias, a quien mayéuticamente le lleva a sostener que la belleza de las corazas que fabrica está en función de su utilidad. Extractemos el diálogo:

—¡Por Juno!, Pistias, ¡qué bella invención!, porque esta coraza puede proteger las partes que de protección necesitan, y con todo no impide el uso de las manos... Pero dime, Pistias:

33. Jenofonte, *Vida y doctrina de Sócrates*, op. cit., p. 79 (subrayados nuestros).

34. Jenofonte, "Recuerdos de Sócrates", op. cit., p. 219.

¿por qué no siendo tus corazas ni más sólidas ni más costosas que las de los demás fabricantes, las vendes mucho más caras?

—Porque, Sócrates, mis corazas son de más bellas proporciones, contestó...

—Entonces, ¿cómo te las arreglas para que una coraza bien proporcionada vaya bien con un cuerpo que no lo sea?

—Haciéndola ajustada; porque desde el momento que esté ajustada quedará bien proporcionada.

—Me parece —contestó Sócrates— que no usas la palabra “proporcionado” en su propia significación, sino en relación con quien la usa, como si dijeras que un escudo es bien proporcionado desde el momento en que se ajuste a quien lo usa, y lo mismo pudiera decir de una clámide o de cualquier otro objeto...

—Que si una armadura va bien, oprime menos que si va mal, suponiéndolas del mismo peso; porque la que va mal, sea porque carga enteramente cualquier otra parte del cuerpo, llega a ser insoportable e incómoda; mientras que la que va bien, por repartir su carga entre las clavículas, espaldas, pecho, nuca y estómago no resulta, por decirlo así, un fardo sino un apéndice del cuerpo mismo...

—¿Así que tú dices que las corazas que van bien no son las que se ajustan, sino las que no estorban al usarlas?

—Es lo que digo, Sócrates; y lo comprendiste bien.³⁵

Como se comprueba, no se trata de una utilidad abstracta, sino, de una utilidad relativa al carácter específico y concreto que se espera de una armadura, de una casa, de una cuchara de madera de higuera y así sucesivamente.

En la segunda interpretación no se habla de utilidad sino de “comodidad”. Pero dado que todo el párrafo en cuestión ha puesto en función a lo útil con lo bueno y lo

35. *Ibid.*, pp. 233 y 235.

bello ("todo lo que es útil es bueno y bello, relativamente al uso al cual se le destina"), no parece infundado considerar que la "comodidad" sería la forma particular en que se expresaría la utilidad cuando de casas se tratara. Dicho de otro modo: la comodidad sería la forma específica que asumiría la utilidad referida a la construcción de una casa.

Con todo y que de ser plausible esta extensión de la aseveración socrática, tendría gran significación para la futura *Teoría de la arquitectura* al encontrarse ésta, al nacer tres siglos después, con una tradición filosófica que ya le había proporcionado una de sus categorías básicas, y que dicho mérito debería ser aquilatado en toda su significación, el párrafo alcanza su más elevado nivel de representación teórica al convertir a la *comodidad* en el "*mejor principio de construcción*" a cuyo través se constituye la "*verdadera belleza*" de una casa. La distancia que media entre las dos traducciones a que se viene haciendo referencia, y es más, entre las dos representaciones de la utilidad como fundamento de la belleza, es obvia. Si bien en las dos se hace depender de manera sustancial a la belleza, sea de la utilidad en general, sea de la comodidad en particular, esta segunda formulación habría inaugurado una representación mucho más sistemática y profunda. Se ha postulado una categoría: la comodidad, y se la ha convertido en un principio.

Principio es, asimismo, la parte primera y esencial de que consta un ser: por ejemplo, en este sentido, la quilla es principio de la nave; de la casa lo son los cimientos...

Por consiguiente, es común a todos los principios *el ser punto de partida desde el que una cosa es, se hace o se conoce...*³⁶

Estas definiciones de Aristóteles se emitieron aproximadamente un siglo después de las de Sócrates. Ello no obstante, coincide en todo con el sentido que Sócrates le confiere a la comodidad o a la utilidad en el párrafo de marras. Y a la luz de lo que es un principio, la "comodidad", como forma particular de la utilidad referida a la edificación de casas sería en primer lugar, el "punto de partida" desde el cual advienen al ser tanto una casa, como un edificio, como un templo; a partir del cual se les conoce o puede conocer, en tercero. En suma, la comodidad convertida en un principio de

36. Aristóteles, "Metafísica", L. Quinto, c. I, en *Obras, op. cit.*, p. 958.

la edificación o de la construcción (términos que por ahora podemos emplear como sinónimos) sería el principio en que se compendiaría cumplidamente la teorización socrática. No estará por demás decir que dicha tesis convierte a su autor, además del hito epónimo-filosófico en que ya se le tiene, en el antecesor más directo de la *Teoría de la arquitectura*, y de su iniciador: Vitruvio.

Si con todo lo dicho, todavía un afán de pulcritud impidiera adjudicarle apodícticamente a Sócrates la teorización filosófica referida a la belleza en los términos en que hasta aquí se ha propugnado, misma que como se ha dicho lo convertiría en el pionero más conspicuo de la Teoría de la arquitectura, no podrá tacharse de injustificada hipóstasis el tomar sus categorizaciones como expresión de hondas y extendidas reflexiones sociales en torno a la arquitectura, a los edificios y a la construcción en general. ¿Cuál de las dos traducciones recoge cabalmente el espíritu y la letra socráticos? No podríamos decirlo por el momento. Pero de lo que sí no cabe la menor duda es de que tanto en la versión escueta de su pensamiento (llamémosle así a la traducción de García Bacca), como la ampliada, se manifiesta una muy consistente reflexión social referida a la edificación. ¿Podría pensarse en vista de lo anterior, que tanto Sócrates como muy posteriormente Vitruvio, fueron eco de una conciencia social más bien que testimonio de una teorización personal muy acabada? Esta es una pregunta cuya respuesta derivaría hacia el rescate de la tradición constructiva del pueblo griego, y que ciertamente arrojaría mucha luz respecto de la estética, de la teoría de la arquitectura y de la historia de la misma.

El idealismo de Platón

El mundo de Platón es el de la trascendencia. Aquello que no está iluminado por la verdad y por el ser se muestra envuelto en tinieblas como lo es todo lo que nace y perece³⁷. Su realidad, su ser, es de menor amplitud. De este divorcio radical, de estos mundos sin comunicaciones, deriva necesariamente la autonomía de la belleza y su inmaculado tránsito sea cual fuere el objeto en el que se deposita. Ni siquiera cuando

37. Platón, *La república*, op. cit., p. 236. "Pues hazte ahora la misma idea con respecto al alma. Cuando fija sus miradas en objetos iluminados por la verdad y por el ser, entonces los concibe y conoce y muestra poseer la inteligencia. Cuando, por el contrario, se fija sobre algo que está envuelto en tinieblas, como lo es lo que nace y perece, entonces, como lo ve turbio, no tiene sino opiniones que van y vienen de un extremo al otro, y parece incluso hallarse privada de toda inteligencia".

descubrimos que la belleza, a su vez, no puede menos que ser una manifestación del bien, idea suprema, Idea de las Ideas, como ha sido llamado por los exegetas del platonismo, podemos suponer que la autonomía ha sido mediada por una imbricación o fusión de modos del ser. El bien, indefinible en sí mismo —puesto que toda definición es una limitación y este principio último no puede estar limitado en ningún sentido— es causa no sólo del mundo sensible sino también del inteligible y, en este sentido, reciben de él su existencia y esencia. “Todo cuanto vemos o imaginamos y que de algún modo tiene una entidad es y existe por la Idea y sólo por este paradigma puede explicarse su existencia y su esencia”³⁸. Digámoslo con las propias palabras de Platón:

... lo que comunica la verdad a los objetos de conocimiento, y lo que confiere al sujeto cognoscente la respectiva facultad, es la idea del bien. Represéntatela como siendo la causa del saber y de la verdad tal como nos es conocida; y así, por muy bellas que sean ambas cosas, el saber y la verdad, juzgarás rectamente al pensar que esta idea es algo distinto de ellas y de mayor belleza todavía. Y así como en el mundo visible hay razón para creer que la luz y la vista tienen analogía con el sol, pero sería incorrecto pensar que son el sol, del mismo modo, en el mundo inteligible, puede creerse con razón que el saber y la verdad son semejantes al bien, pero no sería acertado pensar que uno u otra sean el bien, ya que debe atribuirse un valor mayor aún a la naturaleza del bien.³⁹

Parafraseando lo anterior podría decirse que la belleza platónica, vista idealistamente “en sí”, está alejada dos tantos de la realidad en tanto no es material —su ser mismo no se encuentra en los objetos— y tampoco puede ser afectada por la materialidad de ellos. No cabe, pues, dentro de esta perspectiva preguntarse en rigor acerca de las cualidades o características de esos mismos objetos ya que en nada afectarán a la esencia de la belleza. Esta, como ya se había anticipado, se expresa cuando aparece como el esplendor de ese bien, de esa razón última de todo lo sensible en cuanto sensible. La belleza ante cuya presencia estuvieron las almas al seguir el coro bienaventurado de Zeus, sólo puede ser traída a este mundo, pálido reflejo de aquél, por medio de un acto de reminiscencia, de remembranza. Otras cualidades

38. Antonio Gómez Robledo, *op. cit.*, p. xcvi.

39. Platón, *La república*, *op. cit.*, p. 236.

del alma, como la justicia, la templanza y demás, no poseen como la belleza la capacidad de hacer esplendente el bien. El bien, causa y sentido originario del mundo sensible, remite necesariamente a él mismo la esencia de la belleza como su propio esplendor. La esencia, pues, de la belleza, es *unidimensional*: la esencia de la belleza radica en su capacidad de reflejar el bien, de hacerlo esplender.

Ya decíamos al caracterizar en lo general al idealismo metafísico, que no estaba proscrito explícitamente por él el estudio y análisis del mundo factual; y así parecieran confirmarlo todos los diálogos de Platón en los que reiteradamente apela a casos tomados de la realidad social para confirmar la certeza de las opiniones vertidas y más o menos consolidadas en la conciencia de sus contemporáneos. Y a tal punto desmenuza y contrapone otras experiencias, que pareciera que lejos de proscribir el estudio de la realidad material partiera de ella para, a través de un proceso inductivo, generalizar los casos particulares y determinar la ley que los acoja a todos. Sin embargo, no es así.

Pese a no encontrarse en el idealismo un rechazo textual a dicho estudio de la realidad, es una consecuencia que se desprende de todo su enfoque filosófico. Si la realidad está dividida en estos dos grandes mundos, el factual, real o material y el de las ideas; si no hay punto de contacto entre ellos, imposible que se refrende cabalmente el análisis de la realidad, ya que la inmutabilidad de las ideas lo hace superfluo. Las ideas no se verían en modo alguno violentadas por los datos que emergieran de la realidad. Esto conlleva que, en última instancia, al idealismo le sea inherente la subestimación de la realidad, en el sentido preciso en que la auténtica, la cabal, la que le da sentido a ésta, la que le confiere su sustancia y existencia, es la de las ideas y éstas a su vez, son invariables, inmodificables.

Pero hay más: por su propio peso cae que el conocimiento, el contacto, la visión de esa auténtica realidad espiritual necesariamente tiene que ser adquirido en un acto que poco o nada tenga que ver con esa seudorrealidad, puesto que esa realidad de segunda, "envuelta en tinieblas" es justamente la que no permite la contemplación del bien último. Así pues, no queda más camino que el de un acto de contemplación de corte místico, esto es, intransferible. La visión idealista de la realidad y su afanosa búsqueda de aquello que puede haber de relativamente invariable, para nada necesita de los datos y rectificaciones que pudiera ofrecerle el estudio de la naturaleza, el mundo factual, ya que este mundo es de por sí equívoco, no auténtico,

lo que obligaría a reconocer, de aceptar tal punto de partida, que los datos provenientes de él serían inconfiables.

Antes de incursionar en los terrenos de quien ha sido considerado la cabeza más universal de su tiempo, conviene tener bien presente, en vista al ulterior desarrollo de la estética como disciplina autónoma, de qué manera los distintos puntos de partida que hemos tipificado en Sócrates y en Platón —material el uno, ideal el otro— mostraron, en los ya lejanos tiempos de la Grecia clásica, una tendencia a derivar hacia posiciones antípodas que no podemos menos que considerar congénitas: el primero, a asumir una comprensión dialéctica de la belleza y a entronizar un concepto de esencia que, por tratar de conjugar los variados aspectos que encontraba involucrados en el fenómeno, titulamos de multidimensional, a diferencia del segundo, que al hipostasiar el rol de las ideas en la explicación del mundo fáctico, evidencia una clara proclividad a erigir una esencia de corte unidimensional, en los términos ya explicitados anteriormente. Igualmente reviste interés especial recordar cómo desde aquellos entonces se perfilan las dos principales posiciones axiológicas, autonomista ésta, integracionista aquélla, que muchos siglos después habrán de constituir uno de los hitos más difíciles de superar por parte de la estética y, en general, de todas las disciplinas axiológicas.

Pero nos resta hacer mención de un aspecto que, no por conocido, debemos soslayar aquí: nos referimos a tener muy claramente en cuenta que todos los apuntes señalados tanto por Sócrates como por Platón, sin menoscabo de sus distintos y hasta contrapuestos puntos de partida, encuentran como punto coincidente de sus preocupaciones, su común referencia a la belleza como cualidad característica de los objetos bellos. Y, por mucho que pueda parecer pueril acentuar esta determinación de sus pensamientos, resulta de fundamental importancia al ser confrontado con el planteamiento general del que partió la estética con Alejandro Gottlieb Baumgarten en el siglo XVIII, y mismo cuya preocupación central y cuasi única era, no la belleza, sino el arte. Que desde ese tiempo se sabía perfectamente que belleza y arte no coincidían, es algo que a ciencia cierta podemos afirmar que no ignoraban esos autores, quienes no tienen reparo en incluir dentro de su concepto de belleza, la de los cuerpos, la de las almas, la de las ciencias, etc. Sin embargo de ser tan notoria la diferencia entre ambas, la estética ha englobado a estos filósofos junto con todos los continuadores, sin destacar suficientemente los bien distintos planos o amplitudes de cada ámbito. Como habremos de ver posteriormente, mucho

tiempo se invirtió tratando de conjugar estas dos esferas, la de lo bello y la del arte, sin que hasta el momento presente se haya arribado a una respuesta contundente. ¿Es el arte un sector de la belleza, y, en consecuencia, está encerrado en ella como una de sus formas de manifestación, lo que por otra parte entraña que serían del mismo tipo la belleza natural y la socialmente creada? O, por el contrario, ¿es más bien la belleza una de las formas de manifestación del arte? Pregunta esta última que conlleva la posibilidad, al menos, de negar cualquier tipo de belleza en lo que ha sido producto de la conciencia humana. En estas preguntas podemos explicitar algunos de los problemas ínsitos en aquél brillante y primer despertar de la conciencia social hacia la explicitación de la belleza y mismas que, muy por lo bajo, tuvieron que esperar las aportaciones explicativas que iban a correr a cargo de Aristóteles.

La segunda concepción: la Teoría del arte

Para ubicar con mayor claridad la novedad del punto de vista aristotélico, es conveniente tener en cuenta, así sea de pasada, uno de los aspectos que simultáneamente se configura como aportación particular y como *leitmotiv* de su propio desarrollo: la crítica a fondo a que sometió al platónico mundo de las ideas. Sin recurrir a metáfora alguna, se puede decir que cuando el cuerpo de ideas platónico no se encuentra explícitamente puesto en cuestión, participa como trasfondo impulsor de la discusión que Aristóteles mantiene con él, *sotto voce* o a voz en cuello, por ejemplo, a todo lo largo de una de sus obras centrales: la *Metafísica*.

En su búsqueda de lo general o permanente, términos cuya amplitud es semejante si es que no llegan a ser intercambiables, Platón adoptó —dice Aristóteles— en la mayoría de las cosas la filosofía que anteriormente a él habían sostenido los pitagóricos. Y si éstos consideraban que las cosas y los seres existían en tanto que imitación de los números o por imitación de los números, Platón llegó también a la conclusión de que no podría encontrarse lo general en los seres que estaban en permanente mutación, en permanente cambio, como lo eran todas las cosas sensibles. De este modo, concluyó que lo permanente sólo podría encontrarse en las ideas y que los demás seres o cosas existían gracias a la “participación” que tenían en aquellas. Las cosas sensibles estaban fuera de aquellas y sólo mediante dicha

“participación” es como podían ser incluidas en un género y recibir un nombre. Pero debe tenerse en cuenta que ni aquellos por haber hablado de los números y pensando que todo lo demás existía como imitación de ellos, ni éste por considerar que lo permanente se encuentra en las ideas y que el resto de las cosas existía mediante la participación en las ideas, han avanzado nada en el conocimiento de las causas y de las esencias de los seres. Porque, bien vistas las dos postulaciones, se cae en la cuenta de que no se ha explicitado de ninguna manera en qué consiste o de qué manera se produce dicha imitación o participación mediante la cual se llegaría al conocimiento de lo general y permanente del mundo sensible y mutable. En este particular sentido, resultaría, por otra parte, que Platón únicamente se contentó con cambiar el nombre ya existente de imitación, para darle el de participación⁴⁰. Y así tenemos que, además de no alcanzar a explicar suficientemente la sustancia y la esencia de las cosas, llegaba a otros dos resultados. En primer término, el movimiento, el tránsito, la mutación de las cosas, quedaba, de hecho, inexplicado, y hasta podía llegarse a la conclusión de que tales ideas eran la causa de la inmutabilidad, de la quietud. Y, en segundo, en su afán de hallar las causas de los seres, había creado otros tantos, duplicando el problema, pues siguiendo en todo el curso de su pensamiento, podía concluirse que habría tantas ideas como seres hubiera y de los cuales aquellas fueran la esencia, para de este modo encontrarnos inexplicados los seres sensibles, factuales, e inexplicadas las ideas de aquellos. Continúa la que, sin ambages, podemos titular de demoledora crítica, haciendo ver que nada se avanza en el conocimiento de las cosas sensibles y cambiantes con decir que las ideas son modelos ejemplares, paradigmas del resto, ya que no se encuentran en ellas y por tanto no pueden ser consideradas como su esencia ni como causa de su existencia:

Antes decir que ellas son modelos ejemplares y que todas las demás son participaciones de ellas, es perderse en juegos de palabras sin sentido y hacer metáforas poéticas.⁴¹

40. Aristóteles, *Obras*, Madrid, Editorial Aguilar, 1977, p. 920. “Al hablar de ‘participación’ tan sólo cambió un nombre. Porque los pitagóricos dicen que los seres son imitaciones de los números o existen por imitación de los números” Platón, cambiando el nombre, dicen que son por participación de la idea. Ahora bien: explicar en qué consiste esta participación o esta imitación de las ideas, lo dejaron estos filósofos sin hacer”.

41. *Ibid.*, p. 925.

¿Cómo a partir de las ideas sería posible explicar los cambios, susceptibles de encontrarse, en dos objetos pertenecientes a un mismo género y especie, pero diferentes en su individualidad? ¿Cómo a partir de lo inmutable se daría lo mutable? ¿Cómo de lo inmaterial se produce lo material? ¿Cuántas ideas podrían existir de un mismo objeto? ¿Qué no acaso, a partir de las ideas platónicas y de la explicación en conjunto, podríamos arribar a la conclusión de que podrían existir varias ideas sobre el hombre, como ser bípedo, como animal, o como hombre en sí? ¿Y qué no, contradictoriamente, absurdamente, tendríamos que admitir la existencia de objetos, como los anillos, “de quienes no admitimos que existan ideas”?⁴². Y el problema no cambia porque se diga que las ideas son números: “Si se dice que los seres sensibles son relaciones proporcionales de números, como lo es, por ejemplo, una consonancia, es evidente que existirá algo de lo cual serían ellos esta relación proporcional. Si esto, me refiero a la causa material, es algo, es evidente que *entonces los números no serán más que relaciones proporcionales de los objetos entre sí*”⁴³. La conclusión que se deriva de los argumentos anteriores y de algunos otros de menor envergadura o variaciones de los primeros, no es más que una: es absolutamente equivocado plantear una separación entre las cosas y sus esencias, entre los seres sensibles y las esencias de esos seres sensibles. Es insostenible, a la luz de sus propias contradicciones, la tesis de la existencia de las ideas como causa del mundo sensible y, es más, de unas ideas aisladas de dicho mundo. Al respecto, Aristóteles se expresó en lapidarios apotegmas:

Aún más: parece imposible que la esencia de una cosa y la cosa de que ella es esencia estén separadas.⁴⁴

No vamos, en efecto, a admitir una casa fuera de las casas particulares o individuales.⁴⁵

Es, por tanto, evidente, por estas cosas, que no hay ninguna necesidad de admitir las ideas. Un hombre engendra un hombre; un individuo otro individuo.⁴⁶

42. *Ibidem*.

43. *Ibid.*, p. 926.

44. *Ibid.*, p. 925.

45. *Ibid.*, p. 938.

46. *Ibid.*, p. 1051.

Es, por tanto, evidente que ningún ser existe independientemente de los seres particulares.⁴⁷

¿Existe, acaso, por tanto, una esfera fuera de las esferas sensibles o existe una casa fuera de las casas de ladrillos?⁴⁸

Ni existe un caballo fuera del caballo en sí y los caballos particulares.⁴⁹

Como se puede confirmar por las referencias traídas a cuento, la crítica que dirige Aristóteles a la filosofía de las ideas desborda, con mucho, la personalidad de uno de sus máximos expositores: Platón. Es una crítica en la que se subsume cualquier intento posible de desdoblar la realidad en una parte sensible, mutable, perecedera, y en una contraparte eterna, inmaterial, e inmutable. En el fondo, como bien ha sido visto⁵⁰, se trata de una crítica a todo idealismo pasado o posible. El mundo no puede explicarse por causas externas a él y menos por causas, las ideas o los números, cuya propia esencia hace imposible el tránsito de dicha inmaterialidad a la materialidad. Pero mucho más que eso: es que, como ya lo dijo Aristóteles, “no hay ninguna necesidad de admitir las ideas”⁵¹, ni de hipostasiar las relaciones numéricas que pueden y deben establecerse entre los aspectos cuantitativos y aún cualitativos de la materia olvidando que las relaciones numéricas sólo son planteables como, y en tanto son, relaciones de “algo” que les antecede y cuya explicación de ninguna manera se agota en las relaciones numéricas. De este modo clausuró el paso a cualquier posible intento de sublimación metafísica de las relaciones materiales que ligán a los entes, lo que significó —dicho de paso— un gran avance en el conocimiento de la realidad,

47. *Ibid.*, p. 1002.

48. *Ibid.*, p. 991.

49. *Ibid.*, p. 1033.

50. Vladimir Ilich Lenin, *op. cit.*, p. 264. “La crítica de Aristóteles a las ideas de Platón es una crítica del *idealismo* como idealismo en general: porque de donde se derivan los conceptos, las abstracciones, de ahí también salen la ‘ley’ y la ‘necesidad’, etc. El idealista Hegel eludió cobardemente el hecho de que Aristóteles había minado los *cimientos* del idealismo (en su crítica de las ideas de Platón)”.

51. Ver cita 46.

al margen y con independencia de que el propio Aristóteles haya incidido en el error que, aquí, superaba por medio de su crítica.

Teniendo en cuenta tanto su rechazo a cualquier posible explicación del mundo fenoménico que recurriera a postular la existencia de entidades por encima y segregadas de las materiales, cambiantes y mudables; así como su negativa a admitir que la búsqueda de la esencia de las cosas debiera dar lugar a pretender encontrarla fuera de las cosas mismas —argumento que a más de utilizarlo en su permanente enfrentamiento a las tesis platónicas, pudiera no ser otra cosa que una segunda versión del primero— parece suficientemente verosímil considerar que Aristóteles se vio llevado, entre otras cosas, por la lógica misma de su pensamiento, a buscar la explicación del origen y movimiento de las cosas en el seno de las cosas mismas. Al efecto, cabe suponer que los mismos apotegmas que esgrimió para demoler el discurso idealista metafísico, puestos en positivo, le allanaban el camino para tomar como único punto de partida a las “cosas” mismas. Al menos así lo llevó a efectos en la *Metafísica*, donde a partir del ansia natural del hombre por el saber, por conocer las cosas, y misma que lo conduce a preguntarse si efectivamente las cosas son como parecen ser, erige una gradación en la profundidad del pensamiento. Esta gradación, se inicia en su escalón más bajo, con el conocimiento sensitivo, vía las percepciones; medio del que disponen todos los animales para el conocimiento de lo singular, pero cuya gran limitación se patentiza en el hecho de que no constituye cabalmente un verdadero saber en la medida en que el mero contacto sensitivo, si bien nos proporciona el conocimiento de la exterioridad de las cosas, ignora por qué son de ese modo. En todo caso, repetidas experiencias de esa índole permiten a los seres que poseen memoria, acceder al segundo nivel del conocimiento representado por el arte y el raciocinio. Y si la experiencia y el contacto sensitivo permiten el conocimiento de lo particular, el arte emerge cuando de aquella se llega a desprender el concepto único, universal, que es aplicable a todos los casos particulares similares. Pero ese conocimiento de las cosas universales, que se adquiere por intermedio del arte, al que en algún momento llama “teoría”,⁵² no puede desoír, con todo y haberse elevado por encima de lo particular, el conocimiento que brinda la experiencia ya

52. Aristóteles, *op. cit.*, p. 910: “Y así, los que dirigen las obras son superiores a los operarios, a saber, no por su habilidad práctica, sino por poseer el don de la teoría y el conocimiento de las causas de los hechos”.

que, en el fondo, las aplicaciones de un arte cualquiera, sea el de curar, por ejemplo, se aplican a los casos singulares y nunca a los universales. De este modo quedan anudados “teoría” y “experiencia” en un párrafo que, por mostrarse antecesor de otro que habremos de encontrar en el primer texto de teoría de la arquitectura, vale la pena ser citado:

En la práctica, poco se diferencia la experiencia del arte; más aún: somos testigos de que los que tan solo tienen la experiencia de las cosas obtienen con más facilidad lo que pretenden que los que, faltos de ella, se apoyan tan sólo en la teoría.⁵³

En la medida, pues, en que los versados en algún arte conocen las razones de las cosas, su conocimiento es superior al que poseen quienes únicamente conocen lo particular a través de la experiencia. Ahora bien, el conocimiento de las cosas, el por qué y las razones, no son en última instancia otra cosa que el conocimiento de las causas. Y, dentro de éstas, el contenido de la sabiduría o de la filosofía –términos sinónimos en Aristóteles– estaría constituido por el conocimiento de las primeras causas y los primeros principios de las cosas. Este sería el tercer nivel, cuyo carácter sería de orden especulativo.

Es bien sabido que Aristóteles osciló entre un enfoque materialista y uno idealista. La réplica tan contundente que dirigió al idealismo no bastó, como ha sido dicho, para que él mismo mantuviera una postura congruentemente materialista en toda su obra. Sin desconocer ese hecho, importa a la historia de la estética y en particular a este su momento de alumbramiento, reparar en la diferencia abismal que media entre el planteamiento platónico que lo precedió, y dentro del cual él mismo se nutrió a lo largo de veinte años, y esta la persecución de las causas que intentan explicar el movimiento de las cosas a partir de la inmersión en el todo del ente. Porque, en efecto, si aquél planteamiento se dirigía a la captación de la esencia (de la belleza) y paradójicamente parecía explicar la quietud, este inquiere las causas del movimiento, del surgimiento, del llegar a ser de las cosas, dentro de las cuales ciertamente se encuentra la esencia, lo que hace que algo sea lo que es, pero como una más de las cuatro causas a partir de las cuales es posible el conocimiento de las

53. *Ibidem*.

cosas: "... es necesario adquirir la ciencia de las causa primera..."⁵⁴ nos dice Aristóteles en su *Metafísica*. Y, de este modo, propone cuatro clases de causas: la ya mencionada esencia, es la primera, la que hace "que una cosa sea ella"; la segunda es la materia de que una cosa está hecha, como el bronce de la estatua, es decir, el "sujeto" o el "sustrato", que de las dos formas ha sido traducida; la tercera está constituida por "lo que tiene comienzo el movimiento", o dicho de otro modo, "la causa de que procede el principio del cambio"⁵⁵: "el que hace algo es causa de lo que ha sido hecho, y el que estimula o causa el cambio de algo, es causa del cambio"⁵⁶; "por último, es también causa el fin, y llamo fin a aquello en vista de lo cual se hace algo".⁵⁷

Si se recapitula lo ya dicho en relación a las distintas jerárquicas vías de conocimiento, podremos anticipar que, para Aristóteles, no se adviene el ámbito de la filosofía, es decir, el conocimiento de las primeras causas y principios sin tener muy sólidamente puestos los pies sobre el terreno de la experiencia. El saber especulativo no significa aquí, de ninguna manera, una especulación desligada de la experiencia, sino todo lo contrario: el nivel más alto al que puede acceder el conocimiento humano, pero únicamente gracias a que previamente ha recorrido las instancias previas del conocimiento sensitivo y el del arte. Ya no serán buscadas y opcionalmente alcanzadas las esencias, al estilo platónico, pero sí las causas y principios del movimiento y transformación de las cosas, a partir del conocimiento de las cosas en sí mismas, es decir, desde su materialidad más elemental, hasta la más imbricada conjunción de elementos, partes y relaciones. Dentro de esta perspectiva la posibilidad de hipostasiar el conocimiento o, más precisamente, las causas y los principios, es mucho menor, ya que el conocimiento se va adquiriendo por las sucesivas generalizaciones de que son susceptibles los rasgos particulares de los objetos o cosas individuales (a eso se refiere cuando sostiene que no pueden ser cosas distintas o separadas la esencia y la cosa de la cual es esencia). No otra cosa significa ese tránsito que va del conocimiento perceptual, mediante los sentidos, al conocimiento racional de las primeras causas. Es en este sentido que ninguna disciplina puede erigirse si no es a partir de un cúmulo de datos, de hechos de antema-

54. *Ibid.*, p. 913.

55. *Ibid.*, p. 926.

56. *Ibid.*, p. 959.

57. *Ibidem*.

no conocidos, de aspectos empíricamente recabados, para a partir de todos ellos advenir a la sabiduría, a la filosofía, al manejo de las primeras causas. La inducción misma no puede constituirse en el menosprecio o desconocimiento completo de todos esos datos iniciales. Sería absurdo pensar, dice, que el ser humano posee la ciencia de la inducción por naturaleza, como una cualidad a tal punto inherente a su ser que no le exigiera acumular, antes de echar a andar, los conocimientos parciales que por lo ya dicho, les otorga la experiencia sensitiva y la primera generalización propia de las artes⁵⁸. Muy posiblemente es a partir de lo anterior que podemos ubicar el sentido que tiene su *Poética*.

Una primera y sustancial diferencia respecto de lo ya dicho por Sócrates y Platón, salta a la vista: la *Poética* de Aristóteles no tiene como propósito el conocimiento de la esencia de la belleza, o de la belleza a secas. No se trata únicamente de una diferencia de enfoque, de proposiciones alternativas distintas de las de sus antecesores, sino de que su tema es otro: el arte. El arte, al que únicamente se le habían destinado referencias aleatorias o accidentales de parte de los pensadores que lo antecedieron, accede a un primer lugar de importancia y, recíprocamente, alusiones más o alusiones menos que pueden encontrarse en sus variados textos⁵⁹, es la belleza la que pasa muy a segundo o tercer lugar de importancia. En lo que nos ha llegado, al menos, de su comentada y a menudo subestimada obra, se encuentran dos escuetas referencias a la belleza: se trata del primer párrafo de la *Poética*, aquél en que especifica cuál va a ser el carácter de la obra,⁶⁰ y del párrafo (1451 a) en que

58. *Ibid.*, p. 927. "Ahora bien" toda disciplina proviene de cosas conocidas de antemano, sean todas, sean algunas sólo: y esta ciencia se constituye entonces por medio de la demostración y por medio de las definiciones, porque es necesario tener un conocimiento previo de aquellas cosas de que toma su origen la definición. Lo mismo sucede con la ciencia inductiva. Y si alguien dijera que poseemos esta ciencia por naturaleza, le diremos que es bien admirable que poseamos la más importante de todas las ciencias sin tener conciencia de ello."

59. *Ibid.*, p. 1065.

60. Aristóteles, "Poética", *Obras completas de Aristóteles*, Biblioteca scriptorum graecorum et romanorum mexicana, México, unam, México, 1945, p. 1. "(Plan de la Poética). Para comenzar primero por lo primario —que es el natural comienzo—, digamos en razonadas palabras qué es la Poética en sí misma, cuáles sus especies y cuál la peculiar virtud de cada una de ellas, cómo se han de componer las tramas y argumentos, si se quiere que la obra poética resulte bella, cuántas y cuáles son las partes integrantes de cada especie, y otras cosas, a éstas parecidas y a la poética misma concernientes".

se refiere a lo bello como consistente en “magnitud y orden”.⁶¹ Una vez establecido el principio organizador de la obra se inicia una bien considerable relación de temas que si bien no siempre guardan entre sí una correspondencia analítica o una hilación categorial, sí son claramente representativos de que bajo ningún concepto se la podría calificar, como lo han hecho algunos de sus estudiosos, de obra en la cual campea la sequedad esquemática ajena a los aspectos profundos, temerosos y sublimes de las obras de arte⁶².

A los efectos de acotar el nacimiento de una nueva ciencia que tal es el de este trabajo, basta con tener presente que la *Poética* centrada en el estudio de la tragedia, comienza por establecer el carácter que unifica a la epopeya con la tragedia y la comedia, pero extendiéndolo a la poesía ditirámica y a “las más de las obras para flauta y cítara” ya “que todas ellas son todas y todo en cada una- reproducciones por imitación”,⁶³ mismo que sería su rasgo esencial. A partir de aquí, continúa estudiando las especies de imitación por la palabra, el objeto de la reproducción imitativa, las maneras de imitar, los orígenes de la poesía, la historia de la tragedia, apuntes sobre la comedia, el papel que en la tragedia tiene la acción, la trama, las ideas, la expresión, el carácter, la dicción, la amplitud de la acción dramática, la unidad de la acción, una comparación entre la poesía y la historia (de la cual desprende que no es “oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron sino cual desearíamos hubieran sucedido”),⁶⁴ acotaciones sobre la acción simple y la com-

61. *Ibid.*, p. 12. “Además: puesto que lo bello —sea animal o cualquier otra cosa compuesta de algunas— no solamente debe tener ordenadas sus partes sino además con magnitud determinada y no dejada al acaso —porque la belleza consiste en magnitud y orden...”

62. Juan David García Bacca, “Introducción filosófica a la Poética” en Aristóteles, *Ibid.*, p. viii.

63. Aristóteles, *ibid.*, p. 1.

64. *Ibid.*, pp. 13-14. Poesía e historia. Comparación: “De lo dicho resulta claro no ser oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron sino cuál desearíamos hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud o según necesidad. Que, en efecto, no está la diferencia entre poeta e historiador en que el uno escriba con métrica y el otro sin ella —que posible fuera poner a Herodoto en métrica y, con métrica o sin ella, no por eso dejaría de ser historia— empero diferencianse en que el uno dice las cosas tal como pasaron y el otro cual ojalá hubieran pasado. Y por este motivo la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia, ya que la poesía trata sobre todo de lo universal y la historia, por el contrario, de lo singular... y hálase en universal cuando se dice qué cosas verosímil o necesariamente dirá o hará tal o cual por ser tal o cual, meta a que apunta la poesía, tras lo cual impone nombres a personas; y en singular, cuando se dice qué hizo o la pasó a Alcibíades”.

puesta, sobre la peripecia y la amplitud de las partes de la tragedia; notas acerca del héroe, de las tragedias de doble desenlace, los nombres simples y compuestos, la metáfora, los neologismos, y así sucesivamente y hasta donde se puede considerar que podría alcanzar el análisis de un filósofo que en el siglo iv antes de nuestra era se hubiera propuesto llevar a cabo la disección más completa posible de una de las artes, de sus elementos, de su origen, de sus medios, del carácter que pueden asumir sus especies derivadas.

Si atendemos a la constancia de Diógenes Laercio, quien dijo que la *Poética* estaba compuesta de dos libros, resultaría que la obra tal y como ha llegado hasta nosotros, está mutilada. Si, además comprobamos que no cumplió con analizar todas y cada una de las especies de obras poéticas y no incluye, además, las partes correspondientes a la comedia ni tampoco las relativas a las obras de "reír", resultaría que está incompleta. Así y todo, mutilada e incompleta, en la *Poética* se definen cada una de las partes de la tragedia, de sus elementos constitutivos y también se los clasifica a la vez que se enuncian preceptos, problemas y dificultades técnicas. De este modo, por ejemplo, se establece la improcedencia de "hacer de trama de epopeya trama de tragedia... que en la epopeya, gracias a la extensión de la obra, las partes reciben su conveniente desarrollo, mientras que en los dramas caen muchas de tales partes fuera del propósito fundamental".⁶⁵ Siguiendo el mismo criterio y con la mira de alcanzar las definiciones de las partes y el rol que juegan en el conjunto, llega a establecer que "no se ha de buscar sacar de ella /de la tragedia/ cualquiera delectación, sino de la suya propia".⁶⁶

Ahora bien, al reparar más detenidamente en estas últimas afirmaciones, no se puede menos que caer en la cuenta de que ya no se trata de simples referencias taxonómicas, sino que roturan los ámbitos de la valoración: son juicios de valor a los que el autor llega como una consecuencia de haber analizado, desde dentro, la estructura de la tragedia y de haber comprendido el papel de las partes en el todo y del todo respecto a la función social que se le asigna a la obra en cuestión. ¿Es posible que, según la visión aristotélica, la tragedia tuviera como cometido social "el contar las cosas /no/ como sucedieron sino cual deseábamos que hubieran sucedido?"⁶⁷

65. *Ibid.*, p. 28.

66. *Ibid.*, p. 20.

67. Ver cita 64.

¿Qué no acaso se señala la función social de la tragedia en lo particular y del poeta en general, cuando se dice que el "oficio" de éste (al que interpretamos como su cometido socialmente asignado) es el de decir las cosas "cual ojalá hubieran pasado" y que, a mayor abundamiento, al hacerlo así incursionaría en el campo de lo universal ya que diría qué "cosas verosímil o necesariamente hará o diría tal o cual por ser tal o cual, meta que apunta la poesía..."⁶⁸

Como se puede apreciar, el papel que Aristóteles le asigna a la poesía no ha sido establecido a partir de una decisión personal y *a priori*, ni como receta o canon arbitrariamente elegido. Se trata de una consecuencia necesariamente surgida al comprobar que el proponerle a la sociedad cómo podrían ser ciertas cosas ("cual ojalá hubieran pasado"), no es finalidad que pueda alcanzar la historia ni aún si se la llegara a versificar ("que posible fuera poner a Herodoto en métrica y, con métrica o sin ella, no por eso dejaría de ser historia"), dado que el cometido de esta es "decir las cosas tal como pasaron"; ni tampoco lo es de las ciencias o de la filosofía ocupadas ambas en encontrar las causas y principios de las cosas. Ese papel, de rango acusadamente premonitor, lo establece para la poesía tanto en virtud de no cumplirlo ningún otro tipo de conocimiento, como porque así se deriva del estudio y análisis de las obras literarias trágicas. En suma, no se les asigna a aquellas disciplinas por no corresponder con su esencia; y sí se le asigna a la poesía por coincidir con su esencia. No hace falta insistir en que la esencia de unas y otra ha emergido de la función que a todas les ha asignado la sociedad.

Dicho lo anterior, podríase enderezar una nueva pregunta: ¿qué no acaso es en función de estos cometidos finales, de estas *finalidades causales*, de esta "causa final"⁶⁹ surgida de su función social y de su propia estructura diferente de la historia o de la filosofía, que se ha irrumpido en el ámbito del valor, de la valoración artística, así ésta se exprese en Aristóteles, como ha solido acontecer, en forma de imperativos que a primera vista parecieran ser de tipo moral?

Ha sido en base a argumentos como los anteriores, que a la *Poética* se la ha considerado como el *primer tratado* con el que se inauguró otra disciplina distinta de la filosofía de lo bello que, a su vez, se habría originado en los estudios de Sócrates y de Platón, al margen de las diferencias sustanciales anotadas entrambos. Dicho

68. *Ibid.*, p. 14.

69. Aristóteles, *Obras, op. cit.*, p. 913.

con más precisión: el Aristóteles de la Poética emerge aquí como el iniciador de la Teoría del arte⁷⁰ en base a su análisis particular de una de las artes, como el iniciador de una *Teoría del arte* que, por lo visto, consistiría de dos grandes apartados: una ontología del ser artístico, en primer término, y una axiología del mismo, en segundo: que ésta se desprendió de la primera. De una teoría del arte que enlazó suficientemente en su momento histórico, las funciones sociales con las estructuras intrínsecas, “en sí” del arte, para desprender de ahí su mayor o menor correspondencia y, en su caso, el valor que cabía asignarle. Téngase bien presente que la teoría aristotélica encuentra como su propia finalidad causal no la de explicitar el ser de una obra bella sino, más bien, descubrir las condiciones que hacen posible la producción de una obra artística.

Estos logros fueron auspiciados entre otros factores, por un arraigo en el mundo factual material, por un afán irreductible de no desligar lo universal de lo particular, por explicar las “cosas” a partir de las cosas mismas y, más específicamente, por la búsqueda de las causas del movimiento. Estas son, a grandes rasgos, algunas de las otras diferencias susceptibles de encontrar en relación a sus antecesores y de las conclusiones a que se puede llegar al reconsiderar nuevamente las tesis aristotélicas: bien distintas, por cierto, de las de quienes todo cuanto han visto aquí es mero recetario o estéril preceptiva.

A los efectos de esta parte introductoria, basta con lo dicho. Conviene, sin embargo, echar un cuatro de espadas respecto a algunas otras cuestiones: parece ser que el término *poiesis*, no habría que restringirlo a la esfera de lo literario únicamente y que en el concepto debiera incluirse cualquier producción artística, como lo han hecho ver algunos investigadores. Respecto a la multicitada *mímesis*, también cabe decir que no se reduce, a su vez, a la mera imitación de lo ya dado en otro momento,

70. Al respecto, se dice: “Lo que en Platón aparece como parte accesorio de la Estética, sólo tratada pobre y rudimentariamente, fue precisamente colocado en primera línea por el *segundo fundador de la estética griega*, por Aristóteles (322 antes de J.C.): la *teoría del arte* y de las artes particulares”. Ver, E. Meumann, *Introducción a la estética actual*, Argentina, Espasa Calpe, 1946, p. 13. (subrayados del autor). También en el mismo sentido se expresa Bayer: “Su obra estética /de Aristóteles/ comprende, por una parte, consideraciones prácticas acerca de la creación artística y, por la otra, un capítulo sobre la ciencia del arte, en el que ha tratado un problema determinado de tal forma que siempre se tiene que recurrir a él: es un genial esbozo de la tragedia”. Ver, Raymond Bayer, *Historia de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 44.

aunque ésta haya sido la interpretación apresurada del concepto. Para Aristóteles parece ser que estaría relacionado con el sentido de la artificialidad, es decir, de aquello que es producto de una “desvinculación” de sus cuatro causas y que tiene como resultado que la forma alcanzada no sea el resultado de su ímpetu natural, de la eficiencia natural, intrínseca al objeto. La forma del objeto no procedería de una causa eficiente que sea su causa eficiente o el orden de las partes no es el que señalaría su esencia, sino el que determina el plan.

Teniendo en cuenta lo anterior, “imitar es transformar lo artificial en artístico”,⁷¹ es decir, en un ser puramente presencial, que si bien puede apelar a la verosimilitud, no se reduce a la mera copia. Así, la categoría nos abre posibilidades explicativas al comprender en el acto de producción artística la posibilidad de una creación cabal, la que tiene lugar cuando se interviene socialmente en la cuádruple causalidad de lo real y la amoldamos a un plan prefigurado.

— CAPÍTULO II —

Las dos concepciones vistas en conjunto

¿Cuál es, visto en conjunto, el legado de la filosofía de lo bello y de la teoría del arte a los futuros estudios referidos a la belleza, al arte y, particularmente, a la teoría de la arquitectura que nacería tres siglos más tarde en la obra de Vitrubio? Se erraría grandemente si acaso se concluyera, teniendo en cuenta lo dicho con antelación, que la herencia estaba constituida por dos ciencias cuyos campos respectivos hubieran sido acotados por sus iniciadores con una precisión a todo punto paralela al señalamiento de los métodos idóneos para roturarlos.

Como bien se sabe, la preocupación socrática no estuvo alentada por el propósito de dar a luz una filosofía de lo bello con un *status* epistemológico perfectamente diferenciado respecto de otras ramas del conocimiento. Parece más acertado considerar que su preocupación haya sido motivada por el afán de cumplir una tarea de higiene intelectual mediante la cual fueran puestas en entredicho —previa patencia de su insuficiencia explicativa— las tesis que con anterioridad a él se habían sustentado sobre la belleza. De este modo no se correría el riesgo de intentar una

71. Juan David García Bacca, *op. cit.*, p. xxxvi.

nueva explicación, basada ahora en un común denominador extraído de las cosas bellas en calidad de invariante de todas ellas, sin previamente haber roto el asedio que pudiera significarle la vigencia social de otras conceptualizaciones no sancionadas por el 'don dialéctico', por la razón. Tal secuencia de pasos conduciría a la meta que infructuosamente se había planteado la conciencia empírica: dar con una explicación que, sin menoscabo de asir lo general pudiera, sin embargo, aplicarse a lo particular. Es a partir de esta perspectiva que se comprueba, en parte, el decir de algunos exegetas para quienes el *Hipias mayor* pudiera ser visto como un ajuste de cuentas con el pasado, como un diálogo de refutación y destrucción /cuyo objetivo expreso y único hubiera consistido/ en reunir las teorías anteriores deformadas o adulteradas por la tradición, o basadas desde su surgimiento sobre /los/ fundamentos frágiles de la analogía o de la apariencia: no se trata más que de crear un campo raso, de destruir las doctrinas previas para edificar un nuevo sistema"⁷².

¿Cuáles eran esas teorías anteriores que debían ser rechazadas, y por qué? Se trataba de todas las que, codificadas por la consciencia homérica y extraídas del pasado heroico, emergieron rotundas en los cuestionamientos socráticos para ser rescatadas por mano maestra en los diálogos platónicos. Si bien parece excesivo llamar 'teorías' a las múltiples, pero absolutamente asistemáticas, referencias que se pueden encontrar en Homero —para recordar el caso más destacado— no cabe poner en tela de duda la correlación que establecía entre cualidades tales como la belleza, la valentía y el honor; así como la jerarquía que cada una de ellas encuentra en su poesía. Los matices expresados en los términos de bueno, mejor u óptimo, o en los de belleza, perfección y bien, también aclaran la gradación asignada en su tiempo a los componentes de un mismo género. El calificativo 'belleza', por otra parte, lo aplicó prácticamente a toda la naturaleza sin conceder, como Hesíodo, ninguna prioridad a sector, género o especie de ella. Puede decirse que la ideología de los tiempos heroicos, que Homero transformó en la columna vertebral de su obra poética, consideraba, como fuente o depositario de belleza a prácticamente todo el mundo animado e inanimado y, particularmente, a ciertas partes de los cuerpos y aún a algunas manifestaciones espirituales tales como la entereza y la honestidad personales.

Hesíodo, a su vez, reconoció expresiones de belleza hasta en las exteriorizaciones naturales más inmediatas, como los cabellos ondulados o los pies de una

72. Bayer, *op. cit.*, p. 21

mujer. También habló de una cierta belleza en relación a las estaciones propicias a la siembra o a la procreación.

La tradición codificada por estos poetas —además de la reseñada por otros cronistas de la época, como en algún sentido lo fueron Píndaro, Esquilo, Sófocles, Eurípides y Jenofonte, para sólo citar a los coetáneos de Sócrates más sobresalientes— le mostraba claramente a éste último que casi no había objeto real o ideal, natural o social, material o abstracto, al que no se le hubiera reconocido algún matiz de belleza. Esto es importante porque, además de permitirnos ubicarlo socialmente dentro del caudal de ideas del que partió, destaca que dicha tradición secular lo arraigaba al campo interconectado de la empirie, al terreno eslabonado de la experiencia, del que derivó, a la postre, las tesis profundamente dialécticas ya multicitadas. Ello, no obstante, fácilmente se puede comprobar que tanto en el caso de los usos, creencias y costumbres codificados por Hesíodo y Homero, como en los ejemplos a que una y otra vez se remiten tanto Sócrates como Platón, se trata de referencias que emergen congruentes al discurso literario. No forman parte, en su fuente original, de ningún intento de demostración mediante la aplicación de recursos discursivos, o, como los filósofos los llamarán más tarde, dialécticos. Es más, en algunos casos ni siquiera podrían ser conceptuadas como cabales referencias en tanto se trata, fundamentalmente, de meras alusiones que respondían, como se he dicho, no a las necesidades intrínsecas a una demostración, sino a las exigencias propias del arte poético tal y como este fue entendido en los tiempos heroicos. No intentan demostrar, pues, la validez de su concepto de belleza por sobre otros o la forma como dicho concepto fue derivado de algunos de mayor amplitud o comprensión, porque no es este su objeto: asientan, ratifican o convalidan el criterio acuñado por la tradición. En términos actuales quedarían mejor tipificadas como alusiones insertas en un discurso ideológico: el de la nobleza aquea de los tiempos heroicos.

A estos discursos poéticos les era ajena la necesidad de fundamentar sus preferencias, sus tomas de posición, su inclinación por cierto tipo de ideales y su desinterés por otros. No intentaban confutar algo, no buscaban generalizar los rasgos propios de un caso particular a conjuntos. A mayor abundamiento, aunque será hasta Aristóteles en que explícitamente se argumente la imposibilidad de hacer ciencia de “cosas que eran un simple *fluir*”, era bien sabido por la *inteligencia* anterior al siglo de oro, que uno de los grandes problemas que enfrentaban los filósofos era, justamente,

el de establecer generalizaciones a partir de casos particulares. Los poetas no lo argumentaron, pero lo sabían.

Si, pues, es viable considerar que en la conciencia de los poetas estuvo presente la certeza referente a la dificultad ínsita a cualquier intento de demostración, y que por tal motivo no se sintieron llevados a abandonar el terreno de la poética testificación de preferencias por cierto tipo de valores en general, una razón de más fondo los determinó a no incursionar en los terrenos de la argumentación filosófica. Los poetas habían surgido, salvo casos excepcionales, dentro de la nobleza preconizadora de los ideales que ellos, a su vez, loaban, versificaban y difundían en su carácter de miembros de la misma clase social. Su particular manera de entender y difundir sus comunes ideales (honestidad, valor, entereza, respeto a sí mismo y al señor feudal, fuerza corporal, astucia y espíritu de aventura, mismos que daban lugar a un acendrado individualismo guerrero y afán de gloria) era la expresión directa o idealizada de la cualidades que les permitieron imponer su dominio sobre otras clases sociales. El caso tan extremo de Heróstato, quien incendiara el templo de Diana en Efeso con tal de alcanzar renombre⁷³, es un testimonio, entre muchos, del influjo social que tenía el espíritu de aquellos prohombres entre los cuales era casi imposible distinguir al bandolero del héroe, imbuidos, como estaban ambos, de un afán de gloria que los impulsaba a realizar empresas inscribibles en la epopeya. En ese momento, por supuesto, no se avizoraba siquiera, la posibilidad de que pudieran ser cuestionados esos ideales, ni de que pudiera estar en peligro la clase social que lo sustentaba. No estaban, por tanto, forzados a defenderlos, a corroborar su legitimidad social e histórica. Mucho menos iban a considerar indispensable refrendarlos mediante otros caminos distintos a su propia vigencia axiomática. Los esparcían, los pregonaban, los sustentaban, pero no los argumentaban. No estaban obligados a desbordar los marcos de la poesía para convalidarlos en el de la filosofía.

Pese a que esta aristocracia guerrera fue derrotada por la invasión doria y a consecuencia de ello la monarquía militar se vio sustituida por una aristocracia agricultora en la que "los reyes son simplemente grandes terratenientes";⁷⁴ y que, a su vez, esta nueva aristocracia terrateniente tendría que ceder terreno paulatina-

73. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, La Habana, Edición Revolucionaria, 1966, p. 76.

74. *Ibid.*, p. 78.

mente ante los nuevos tiranos representantes de una economía basada más bien en el comercio y en la proliferación del mercantilismo y del dinero, los valores sociales superestructurales no variaron al unísono ni en la misma proporción en que se modificaron las condiciones económicas. Más todavía: en extraño maridaje compartían el poder la tiranía, impulsora de ese barrunto de democracia basada en el esclavismo, y la ideología nobiliaria. No de otro modo se puede interpretar que durante la hegemonía de la tiranía se dicte una ley que obligaba a que se recitaran los poemas homéricos durante las fiestas de las Panateneas.

Los ideales aristocráticos penetraron igualmente a la escultura y a la literatura. Así, se produjeron multitud de esculturas representativas de la altiva belleza corporal suscrita por una clase social que practicaba el atletismo como una actividad cotidiana propia de su privilegiado rango social. La tragedia, a su vez, si bien “es la creación artística más característica de la democracia ateniense... /en/ su forma exterior —su representación en público— es democrática; /pero/ su contenido —la leyenda heroica y el sentimiento trágico-heroico de la vida— es aristocrático”⁷⁵. Algo a todo punto similar aconteció en el ámbito de la filosofía. Varios de los filósofos, como Heráclito y Parménides, Sócrates y Platón, fueron miembros de la aristocracia, los dos primeros, y “vástagos de la burguesía” mercantil los dos últimos, lo cual, sin embargo, no fue óbice para que hicieran suyos los ideales establecidos por la aristocracia heroica:⁷⁶ “Atenas era gobernada por los ciudadanos pero por el espíritu de la nobleza”.⁷⁷ Los ideales heroicos se habían transformado en una tradición. De ahí su carácter ideológico.

75. *Ibid.*, p. 100.

76. *Ibid.*, pp. 98-99. “Los poetas y filósofos no sienten simpatía ni por la burguesía rica ni por la burguesía pobre; apoyan a la nobleza, aun cuando ellos tienen un origen burgués. Todos los espíritus importantes de los siglos V y VI están, con la excepción de los sofistas y de Eurípides, del lado de la aristocracia y de la reacción. Píndaro, Esquilo, Heráclito, Parménides, Empédocles, Herodoto, Tucídides son aristócratas. Vástagos de la burguesía, como Sófocles y Platón, se sienten completamente solidarios con la nobleza. Incluso Esquilo, que era el más inclinado hacia la democracia, ataca en sus últimos años lo que, en su pensamiento, era una evolución demasiado progresista. También los comediógrafos de la época —aunque la comedia es un género esencialmente democrático— profesan ideas reaccionarias. Nada es tan significativo de la situación que existía en Atenas como que un enemigo de la democracia, cual Aristófanes, ganara no sólo los primeros premios, sino cosechara los mayores éxitos de público”.

77. *Ibid.*, p. 98

Esos ideales transformados en tradición actuante, fueron el común sustrato del cual partieron tanto Hipias como Sócrates, tanto Platón como Aristóteles. Todos eran herederos y formaban parte de esa tradición que había denominado bello a prácticamente todos los objetos existentes y, aun, a imaginados. Si se revisan los diálogos socráticos y particularmente el sostenido con Hipias, se observará que no existe desacuerdo alguno en este punto. Tampoco lo hay respecto a la imbricación y recíproca determinación de los valores: en ningún momento pretende alguno de los interlocutores sostener que lo bello no se relaciona con lo bueno, con lo útil o lo conveniente. Coinciden, asimismo, en aceptar que los objetos forman parte de conjuntos mayores y que sus propiedades variarían al modificarse o el objeto particular o alguno de los elementos del conjunto sin negar, tampoco, el papel que juega el contexto material, físico de los objetos. En suma: ninguno rechaza las ideas y criterios vigentes socialmente recabados por sus escritores o por sus mitos anónimos. Así, son frecuentes tanto las alusiones a lo sustentado por cualquiera de los grandes épicos, trágicos, poetas heroicos, elegíacos y demás, como las reiteradas apelaciones y peticiones de solvencia dirigidas a la mitología. Todo este material formaba parte de la tradición aristocrática y, como tal, era lo que desde los siglos VII y VI, antes de nuestra era, exigía refrendarse o rechazarse, sujeto como estaba al embate de la democracia en proceso de instauración. En el fondo, pues, eran dos sistemas los que tomaban como foro de lucha el de la ideología.

Ahora bien, la falta de sistematicidad que se observa en la elección de las referencias a las que se apelaba en los diálogos socráticos, como el *Hipias*, a fin de dar los primeros pasos en la insoslayable aprehensión de lo general dentro de lo particular, no desdice de la solidez que la tradición tenía en la conciencia de la clase dominante. De ahí, justamente, provenía su carácter ideológico. Dicho de otro modo: si los casos obligados a comparecer en el diálogo de los polemistas, hubieran sido seleccionados en acatamiento de la coherencia interna de una demostración, cuyo término se conoce hipotéticamente, en vez de haber sido escogidos al azar; si, por otra parte, no se les blandiera abruptamente sino que cada caso contara con un fundamento tras de sí: si se hubiera intentado comprobar o refrendar su validez y vigencia en lugar de espetarlos enunciativamente; y si, por último, se hubiera tenido conciencia de que a su funcionamiento inmediato en el contexto de la discusión lo subyacía la defensa de unos ideales no solamente perfectamente identificados con la clase dominante, sino de manera más concreta, con una que había cumplido ya su

papel histórico progresista, ni se estaría ante la copilación aparentemente indiscriminada característica de una tradición, ni ante un discurso ideológico en forma de tradición. La tradición lo es mientras no ha sido cuestionada, mientras se la acepta incondicionalmente mientras no se pone en tela de duda su conjunto de ideas, criterios y costumbres. El discurso ideológico es tal mientras no ha pasado por la conciencia, pese a ser emitido por un ser consciente; es decir, en tanto se enuncia a título de clase para sí y no para otros.

En este sentido, importa sobremanera destacar el contradictorio papel que jugaron Sócrates y Platón. Tal y como ya ha sido dicho, los ejemplos a partir de los cuales ambos pretenden convalidar sus puntos de vista frente a los sostenidos por sus interlocutores, o a partir de los cuales rechazan por insuficiente alguna explicación proveniente de ellos, correspondía, ciertamente, a la casi totalidad de los ideales de belleza de la aristocracia aquea, transmutada en parte en la incipiente burguesía mercantil instauradora de la tiranía. Aceptar como belleza suprema la de los dioses, ratificar la *areté*, la *kalakagathía* y la *sofrosine*, no era otra cosa que tomar partido por una tradición: la homérico-heroica, en la cual los prototipos estaban constituidos por las cualidades que le permitieron a la aristocracia imponer su dominio⁷⁸. Se trataba de los deberes y derechos, bajo la forma de ideales, que los sedicentes aristócratas del espíritu, es decir, los privilegiados socialmente, erigieron en cánón, para ellos y para las clases dominadas, con la salvedad de que los esclavos y la plebe, no contaban con la posibilidad de llevar esos ideales a la práctica en el ágora, en los baños, en los banquetes, ni aún en la guerra. La búsqueda explicativa de Sócrates y Platón estaba profundamente contaminada, pues, del punto de vista de la aristocracia y, por tanto, sólo puede ser comprendida como un intento de rescatar a éste, de revitalizarlo, justo en el momento en que esta clase social ha dejado de ser el motor de una más amplia y profunda socialización del proceso de

78. *Ibid.*, pp. 86-87. "Ahora, en el momento del peligro, la aristocracia se traza un programa de vida cuyos principios nunca habían fijado en la época de su predominio indiscutido y materialmente asegurado, y que quizá tampoco había seguido muy estrictamente. Ahora es cuando se sientan los cimientos de la ética de la nobleza; el principio de la *areté*, con sus rasgos basados en la cuna, la raza y la tradición, compuestos de aptitud corporal y educación militar; la *kalokagathía*, con su idea de equilibrio entre las propiedades corporales y espirituales, físicas y morales; la *sofrosine*, con su ideal de autodomínio, disciplina y moderación".

trabajo y, con él, del proceso de producción de la vida. Por eso es válido afirmar, junto con Hauser, que: “Todos los espíritus importantes de los siglos v y vi están, con la excepción de los sofistas y de Eurípides, *del lado de la aristocracia y de la reacción*”⁷⁹.

En el momento en que los ideales, normas de vida, e ideología de toda una clase dominante se encuentra a punto de desaparecer ¿le resta algún otro camino, a la clase social de que son expresión, que intentar apuntalarlos insuflándoles de lo que han carecido –nueva y más fecunda racionalidad- para pretender salvar lo que ante el tribunal de la nueva razón es insostenible? Bien puede afirmarse que, al menos, es una de las posibilidades más inmediatas y fecundas que tendría y que tiene a su mano toda clase dominante. Pero, hace pasar a la ideología, en forma de tradición, por el tamiz de la racionalidad que sustenta la nueva clase social, si bien puede rescatar algunos puntos que pasarán a engrosar la nueva ideología, producirá, contradictoriamente el definitivo deterioro del grueso de la antigua. El intento de conferir otra racionalidad a esos ideales tradicionales para no dejarlos como meras creencias, cuyo único fundamento fuera el capricho e instinto de hacerlos suyos de parte de la aristocracia, atribuyéndoles el rango que podría concederles su verificación ante el dictado de los nuevos fundamentos científicos, conlleva necesaria y paradójicamente la posibilidad de desconocerlos como indiscutidos paradigmas. En este sentido, puede decirse que el disolvente más efectivo de toda manifestación ideológica es someterla al juicio de la nueva conciencia enarbolada por la nueva clase dominante.

Como se he dicho, uno de los objetivos, bifronte, que guió a Sócrates y a Platón, fue el de salvaguardar de la plétora de aspectos incluidos en la ideología aristocrática, aquellos que pudieran resistir la argumentación filosófica, dialéctica en un sentido más preciso, e introducir los ideales ya remozados en el nuevo proyecto de estructura social. El resultado de esta empresa fue contradictoriamente positivo y felizmente desigual. La explicación de esto es bien sencilla: la nueva conciencia estaba, a su vez, representada por quienes, si bien al nivel de la identificación y de la íntima solidaridad de clase dominante, *lo hacían desde las posiciones de la filosofía y en su carácter de los más brillantes y destacados filósofos de su momento*. ¿Qué quería decir ser filósofo en los siglos v y vi antes de nuestra era, en Grecia? Significaba, muy primordialmente, estar inserto en una corriente de pensamiento que había logrado postular hitos trascendentales: en lo general, la interconexión de todas las cosas

79. Ver cita 76.

y en lo particular, la unidad de los contrarios como conformantes de la esencia de dichas cosas, así como dejar planteado un problema, irresoluto por el momento, el referente a la posibilidad y nivel de correspondencia entre ser y pensamiento. En suma: la concepción dialéctica de la realidad.

No es el caso discutir ahora en qué medida tenían razón aquellos primeros filósofos griegos que argumentaron a favor del agua, del aire, del fuego, del ápeiron, o de las homeomerías, como base de la explicación de todo el resto de fenómenos, procesos, fases o momentos de la realidad. Desde el momento en que el mundo dejó de ser para ellos un 'caos'⁸⁰ y en que ya no se les presentó como lo informe, lo indeterminado, lo renuente a ser captado por la razón, se iniciaron algunas respuestas que en la actualidad podrían, tal vez, parecer ingenuas, pero que contenían el germen no solamente del conocimiento específico de la particular realidad a la cual se avocaban sino de la estructura de toda la realidad y, por ende, del conocimiento mismo.

Interesa destacar los dos rasgos fundamentales que permean dichas interpretaciones de la realidad y que todavía nos interesan en la actualidad. En primer lugar, las respuestas que propusieron los llamados filósofos presocráticos habían sido derivadas de una observación de la realidad en la cual buscaban captar lo permanente, lo constante, lo fijo de ella. En segundo lugar, las respuestas se manifestaban —al margen del hecho específico concebido— como la postulación de un antecedente ontocronológico, el cual, al ser puesto en relación con el objeto investigado, brindaba la explicación de éste último. Independientemente de la validez actual del objeto específico ofrecido como antecedente explicativo, cada uno de los objetos particulares que conformaban a la realidad, encontraría explicación en su conexión con un elemento material que le antecedió en el tiempo y guardaba respecto de él una prioridad ontológica puesto que fundaba su ser. Este elemento era la causa del otro que en tal relación adoptaba el papel de efecto.

Buscar la explicación de sectores, fases o momentos de la realidad a través de su relación con otros, en su 'ser puesto', como diría muchos siglos después Hegel, fue uno de los más grandes logros en la captación de la realidad. Así, descubrieron que la realidad se presenta como una imbricación, una concatenación, una interrelación de fenómenos; nada había que no estuviera relacionado con otro, que no se interactuara con todo lo demás. Una combinación infinita de interacciones entre

80. Hesíodo, *La teogonía*, Valencia, Prometeo, s.f., p. 14.

los sectores de la realidad, que haría imposible o frustráneo cualquier intento de analizar o comprender un fenómeno abstrayéndolo del cúmulo de fenómenos con los cuales se encuentra enlazado. En la naturaleza todo se da eslabonado, interactuado, conectado, enlazado, relacionado con todo lo demás. La imposibilidad de alcanzar nunca la interconexión total de una parte de la realidad, no desdice para nada la tesis gnoseológica fundamental: las 'cosas', los fenómenos, la realidad, sólo es inteligible mediante la captación de las interrelaciones que la determinan, que la hacen una realidad concreta, una realidad específica.

Esta búsqueda de relaciones tiene sentido, y podríamos decir que se configuró como el contenido esencial de la filosofía porque no obstante que la realidad es concreta y que todos los fenómenos se dan conectados con otros, su apariencia no coincide con su esencia, ni su forma con su contenido, y hace indispensable emprender una labor de abstracción para alcanzar lo que está dado en primera instancia en la realidad, su interconexión, pero que no es captable por los sentidos. Se hacía indispensable toda una muy farragosa labor de deslinde para poder establecer cuál fuera el tipo de relaciones que cada cosa guardaba con el resto, cuál su carácter y cuál la determinación que inflige a lo demás, en vías a captar la esencia de tal fenómeno.

A partir de ellos, causa y efecto, fenómeno y esencia, forma y contenido, casualidad y necesidad, particularidad y universalidad fueron algunos de los pares de categorías que pudieron afirmarse y a cuyo través el conocimiento del mundo pudo continuar los vislumbres dialécticos que lo habían precedido.

Pero tal vez condujéramos a error si acaso de lo dicho se concluyera que veían tal interconexión como externa, circunstancial o episódica en relación a la esencia de las cosas o fenómenos. No. La realidad se presenta como una serie infinita de correlaciones, de interacciones *internas* de cada una de dichas cosas. La forma de manifestarse la esencia en la interrelación de las cosas, es como propiedades de las mismas. Las cosas están en una esencial acción recíproca en virtud de sus propiedades.

Fácilmente se podía colegir cuál iba a ser el resultado de aplicar el pensamiento filosófico al bagaje acumulado por la tradición homérica. Pese a que las simpatías de Sócrates se inclinaban, como ha sido dicho, del lado de los ideales de vida de la periclitada aristocracia, no pudo evitar, al verse obligado a someter sus ideales al reactivo filosófico, cumplir el papel de cuestionador de los conceptos tradicionales haciendo ver tanto su inconsistencia intrínseca como la imposibilidad de generali-

zarlos a otros casos particulares distintos de aquellos para los cuales habían sido enunciados en primera instancia. Es decir, subrayó, la insuficiencia de las tesis a partir de las cuales sedicentemente se pretendía explicar la belleza, al mostrar que no eran susceptibles de aprehenderla en su generalidad (lo que posteriormente Platón llamará la “idea”) y por tanto, a partir de ella, explicar los casos particulares, cuyas innumerables variantes los hacían renuentes a ser confinados en conceptualizaciones tan elementales como lo eran las asentadas por la tradición. Bien puede decirse que Sócrates asumió sus preferencias clasistas siempre y cuando las ideas que las sustentaban pudieran ser refrendadas en el terreno del pensamiento. La filosofía venía a funcionar, de hecho, como un condicionante a su toma de posición política.

Desde esta perspectiva, Sócrates rechazó las alternativas conceptuales de Hippias no tanto porque procedieran de sofistas afiliados a la nueva e inaugural democracia instituida en Grecia, sino en cuanto le parecía que éste se mostraba incapaz de ofrecer una explicación que abarcara simultáneamente dos aspectos: el primero, la polimorfa constitución de lo bello, con su abigarrada y aparentemente dispar extensión; el segundo, la conjunción de la particularidad de cada objeto con la generalidad a la cual estaba hermanado como un objeto bello más.

Más tarde veremos que en la imbricación esencial de lo general con lo particular se encerraba, muy probablemente, uno de los problemas capitales de la filosofía, del que Sócrates no podía abjurar a riesgo de dejar de ser visto como un destacado filósofo y consecuentemente, verse impedido para prestar el apoyo que la tradición solicitaba de la filosofía en los términos ya dichos.

Al respecto de su discusión con Hippias se ha dicho que éste no solamente no fue incapaz de elevarse a la generalidad abstracta de las cosas, expresada en la definición de las mismas, sino que propuso, aunque sin saberlo defender con expertitud, otro tipo de definición a la que se ha titulado de ‘universal centrado’. Se trataba de una definición que no busca lo general, porque lo general usualmente “les viene a las cosas concretas demasiado ancho, cual camisa de once varas, o solamente cual mantos y manteos, rozagantes y solemnes, mas falsos también y falsarios, pues igual ocultan atletas que encanijados”.⁸¹ El tipo de definición que habría propuesto

81. Juan David García Bacca, “Introducción filosófica al Hippias Mayor”, en *Obras de Platón*, UNAM, México 1966, p. xi.

implícitamente, llamada también, "por modelo concreto"⁸², señala a un objeto como paradigma en su tipo y, al conferirle el carácter de bello por antonomasia, obliga a todos los restantes a definirse en relación subordinada a este modelo concreto. De este modo, se dice, se logra una definición no general y abstracta en la que todos los objetos del género pueden encontrar indiferenciada cabida, sino una que implica jerarquías y fuerza a todos los objetos al establecer una relación con el primero y marcadamente superior⁸³.

Aún si se acepta esta interpretación y a partir de ella se pretendiera explicar la contumacia de Hipias al responder a los intentos generalizadores de Sócrates apelando siempre a "modelos concretos", no puede menos que reconocerse que no se habría mostrado hábil en confutar el rumbo generalizador abstracto que Sócrates le imponía a la búsqueda de la esencia de los objetos bellos. Esta inhabilidad muy probablemente explique por qué Sócrates no paró mientes en hacerlo objeto de sarcasmo y sardonia. Hipias asumió en este diálogo el papel de representante de la tradición, en la misma medida y proporción en que le proponía a Sócrates como esencia de los objetos bellos los mismos objetos particulares que la tradición había manejado permanentemente como paradigmas. Habrá que asumir en consecuencia, que el sarcasmo iba dirigido, en el fondo, contra la tradición por interpósita persona. Era la tradición aristocrática, en su papel de ideología dominante, la que quedaba puesta en tela de duda. El sarcasmo lo recibía personalmente Hipias sólo como epígono y vocero. Esta consideración es válida, inclusive, para los casos en que el propio Sócrates tenía que reconocer, como al final de este diálogo, que no les había sido posible enunciar una respuesta concreta y que todo lo más que estaba a su alcance era aceptar que el problema presentaba muchas aristas. También aquí, al menos, se echaba por tierra la ideología en tránsito de desaparición.

Hacer ver la absoluta inconsistencia racional de la ideología aristocrática tuvo, y no podía dejar de tener, repercusiones políticas. A partir del cuestionamiento socrático, los prohombres, semidioses, reyes y reyes de reyes nunca más podrían refrendar su situación socialmente privilegiada en algún tipo de similitud, simpatía, parentesco o pacto con dioses que, a su vez, también venían por tierra para permanecer, si acaso, en el ámbito de la ficción literaria, de la metáfora poética. Todo un

82. *Ibidem*.

83. *Ibidem*.

mundo de representaciones empíricas, fue puesto en ridículo ante la nueva racionalidad esgrimida. Las causas tenían que ser tan materiales como sus propios efectos. Las representaciones conceptuales pretéritas habían sido tomadas de manera apresurada. La belleza no sólo era privativa de los dioses o de los semidioses, sino que la compartían por igual con objetos tan naturales o prosaicos como podían serlo los caballos o las vasijas de barro. Se dejaba sentir en este proceso de generalización de la belleza un matiz democrático del que tal vez no sería difícil rastrear su genealogía en el nuevo sistema jurídico político que se iba imponiendo.

¿Tenía una dimensión política aquella acción que le cerraba la justificación a la existencia a una clase social, hasta ese momento dominante? Si se responde afirmativamente, no podrá negársele a la práctica filosófica un efecto político. Pero tal vez esta dimensión, por reiterada a lo largo de toda la historia de la filosofía, no sea ya objeto de dudas y haga superfluo insistir en ella. No acontece lo mismo, sin embargo, con el reconocimiento de los medios empleados para llevar a efecto dicha acción política. Por ello es realmente importante destacar aquí que estos medios fueron esencialmente filosóficos. La filosofía socrática, que, a su vez, tenía su propia tradición, llevaba más a fondo los planteamientos y determinaciones del mundo natural descubiertos por sus antecesores. Efectivamente, el mundo era tan cambiante como se había dicho y sólo podía ser explicado poniendo en contacto el consecuente con el antecedente, el efecto con la causa, sólo que ahora, esa ley general era llevada a campos o regiones particulares donde tenía que reiterar su comprobación. ¿Era susceptible de explicarse lo particular y por tanto contingente, lo mudable, lo cambiante, lo que parecía no tener un ser estable, permanente, fijo y sustancial? Cuando Hipias responde que la belleza es esto o lo otro, aquello o lo de más allá, todavía responde dentro de los parámetros de una concepción que únicamente sabía responder a la pregunta dirigida a la particularidad con otra particularidad y que no encontraba la manera de aplicar una dimensión general a la fenoménico, pues de inmediato la ley general se vería contradicha por la especificidad variable de cada uno de los objetos. Este es el rasgo predominante en las tesis acumuladas por la tradición. Si bien ésta dependía del mito, de la leyenda y del animismo, a nivel filosófico era presa de la imposibilidad de encontrar respuesta a lo particular a través de la generalidad. La generalidad (el mundo fluye, las cosas cambian, nada permanece siendo lo que era, el río es y no es el mismo) no era negada. Lo que acontecía es que esa generalidad que descubría y asentaba la movilidad parecía no poder

sustanciarse en cada uno de los casos particulares. La realidad se daba a través de un infinito de objetos particulares, y estos no encontraban respuesta en una tesis general a tal punto abstracta que se volvía difícil, si no imposible, derivar de ella la explicación de los rasgos individuales de cada uno de los objetos particulares.

El aspecto constructivo del cuestionar socrático estuvo constituido, pues, por su ahincamiento en la posibilidad y necesidad de que el conocimiento de lo general se constituyera en la columna vertebral de la particularidad. De una generalidad desprendida por vía inductiva de los objetos particulares que, en este sentido, sería una generalidad concreta y no abstracta. La generalidad, la esencia de las cosas representada en su definición, tendría que ser susceptible de abarcar las particularidades. Lo particular, implícito en esta concepción, estaría constituido por una multiplicidad de aspectos o dimensiones. Lo particular era una síntesis.

De este modo, el propósito de convalidación y refrendo de los valores tradicionales de la caduca clase dominante, mismo que había sido asumido ideológicamente a nivel político y conscientemente a nivel filosófico, se tornó en su contrario: la tradición no se justificaba y, todo lo contrario, era puesta en evidencia toda la raigambre mítica que la subyacía. En el terreno filosófico se impuso la nueva racionalidad, propia, no de la anquilosada aristocracia sino de la pujante burguesía mercantil. ¿No es a acciones como estas a las que se califica de revolucionarias?

Una última hipótesis que, a modo de conclusión, se desprende de lo anterior: ¿No fue acaso la inconsistencia filosófica del sofista Hipias la que le impidió jugar ese papel revolucionario en lo filosófico y en lo político que desempeñó, ignoramos qué tan conscientemente, el Sócrates proclive a la reacción?

La dialéctica explícita

A partir del acucioso y penetrante análisis de la filosofía griega cumplimentado por Hegel en sus *Lecciones sobre la historia de la filosofía*⁸⁴, fue posible comprobar hasta qué punto la concepción dialéctica había fungido como estructura subyacente a lo largo de prácticamente todo el históricamente inaugural y primigenio pensamiento filosófico. No se trataba, por tanto, como podría pensarse apresuradamente en algún momento, de que el conjunto de pasos, secuencias, principios y objetivos que la configuraron, así sea abigarrada y difusamente, no se hubieran encontrado per-

84. G. W. F. Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, México FCE, 1977.

meando todo el pensamiento filosófico desde sus más remotos albores o de que tales rasgos sólo hubieran aparecido a partir del momento en que la filosofía, muchos siglos después, había entrado definitivamente en su etapa de madurez.

Lo que podría explicar que, pese a todo lo anterior, sean tan desproporcionadamente parcas y esporádicas las formulaciones que encontramos en los filósofos griegos destinadas *explícitamente* a diferenciarla del cuerpo total de la filosofía, en cuyo seno se gestó, es que la dialéctica no sólo expresa una cierta manera de reflejar la realidad sino que se le asignó, para esto, una muy especial perspectiva: hacerlo a partir del descubrimiento de las leyes más generales sobre las cuales se estructura el conocimiento de la realidad y, por ende, la realidad misma. Este objetivo se enfrentaba a dos escollos. El primero consistía en el muy elevado nivel de abstracción en que se tenía que mover el pensamiento para poder excluir de sus consideraciones todo lo que pudiera parecer accidental, fortuito o particular, y sin embargo, descubrir una generalidad en que lo particular no se hubiera tornado fantasmalmente inaprensible. En segundo lugar, ese nivel de abstracción, en que parece que ya se ha perdido todo nexo con la realidad inmediata y concreta que lo ha motivado, sólo podía pretender una sólida cimentación y sostenido desarrollo bajo la condición de ligarse a un muy elevado grado de dominio de la sociedad humana respecto de su mundo circundante que le permitiera, gracias al acceso a las más profundas disecciones de los objetos particulares ejecutadas por todas y cada una de las ciencias particulares, determinar inductivamente la generalidad concreta susceptible de hilvanarlas a todas. De no conjugarse estas dos premisas fundamentales se torna inminente el riesgo de derivar, no hacía el sólido pensamiento especulativo que propugnaba Hegel, sino hacia la más deleznable lucubración. Como muy pocos pueblos en la historia, el griego dio pruebas contundentes de su extraordinaria capacidad para el pensamiento abstracto que todavía el día de hoy nos asombran por una profundidad que parece no corresponder con el nivel alcanzado por las fuerzas productivas en su formación social. Con todo ello, sin embargo, no les fue posible desligarse completamente de su momento histórico y consolidar lo que, ahora no cabe la menor duda, tenía que ser una tarea de la sociedad en su conjunto y, más específicamente, del continuo avance del conocimiento y de su permanente tendencia a la convergencia de la particularidad y la universalidad de las leyes científicas. Así pues, a los filósofos griegos no les fue dable constituir a la dialéctica en una ciencia autónomamente estructurada –pese a que, como ya

se vio, en algunos momentos no dudaron en concederle el rango de ciencia- y ni siquiera pudieron establecer de manera indubitable cuál era su función en el cuerpo de la filosofía a fin de sustraerla a las oscilaciones que tan pronto la consideraban como un mero y elemental procedimiento idóneo para evidenciar los aspectos contradictorios de una discusión o de una argumentación, como la convertían en el puente único para acceder al “conocimiento de todo”. De esta manera la *dialéctica explícita* permaneció, excepción hecha de algunas fugaces e incidentales alusiones a su estructura, indisolublemente imbricada en el cuerpo global de la filosofía asumiendo la forma o de una coloración que matizó con su tonalidad a los filosofemas enunciados o de una especial manera de concebir la realidad. La brevedad de los comentarios que fueron enunciados para explicitarla, inversamente proporcional a su trascendencia, hace ineludible detenerse en ellos para reiterarlos y refrendarlos.

Es ya un lugar común afirmar que a la dialéctica se la puede encontrar en el pensamiento para el cual todas las cosas están en un constante fluir, así como aquel que ponía de relieve la contradictoriedad de todos los fenómenos que integraban la realidad. De análoga manera la podemos ver expresada imbricándose en las búsquedas de los nexos que podían aglutinar al ser y al no-ser, a lo uno y a la multiplicidad. Pero en estos bien esporádicos momentos, y contradiciendo la profundidad de las tesis dialécticas que se estaban haciendo emerger, se la hacía ver como una prosaica y elemental “gimnasia” intelectual recomendable únicamente para habilitar al candidato a filósofo a asumir posteriores disquisiciones mucho más profundas. Este ejercicio o gimnasia consistía en contraponer una idea a su contraria suponiendo verdadera a la primera y falsa a la segunda para posteriormente invertir los puntos de partida y considerar falsa a la primera y verdadera a la segunda. El ejercicio concluía cuando se extraían las consecuencias de cada caso. La bien conocida recomendación de Parménides a Sócrates, a quien aventajaba mucho en edad y experiencia en el momento en que se ubica su encuentro, es paradigmática de esta concepción de la dialéctica:

... es preciso avanzar todavía algo más. No basta con dar por supuesta la existencia de cada objeto y considerar las consecuencias de tal hipótesis, sino que ha de suponerse también la no existencia del mismo objeto si quieres llevar más adelante tu gimnasia... si hay pluralidad, en cuyo caso conviene averiguar *qué relación mantienen los seres múltiples*

consigo mismos y con el ser uno, e igualmente el ser uno con relación a sí mismo y a la pluralidad de seres..."⁸⁵

Como puede observarse, la gimnasia parmenídea podía ser útil para todo aquél que quisiera estar en la mejor disposición posible para "conocer a fondo la verdad", dado que lo obligaba a ejercitar el pensamiento abstracto al plantearse las consecuencias que se producirían tanto en el objeto motivo de clarificación, como en todos aquellos con los cuales guarda una relación de contradictoriedad. Este pensamiento abstracto como ya se ha dicho, fue considerado desde los inicios de la filosofía como imprescindible para poder penetrar en la esencia de las cosas por medio de sucesivas separaciones de los aspectos primariamente sensibles. Bien podría decirse que también iba preparando al pensamiento a no desechar ninguna de las posibles implicaciones de una afirmación.

Pero se entendería sólo superficialmente esta gimnasia si no se reparara, además de lo anterior, en que no se trata de la mera aplicación con fines didácticos, desprendible de una tesis general, ni de la técnica que podía derivarse de la testificación referente a la contradictoriedad general y abstracta de la realidad. Es inobjetable que la visión parmenídea no se detiene en esa conceptualización general y abstracta de la realidad y que además de descomponerla en los conceptos susceptibles de ser considerados como los más primigenios, como los originarios de toda la realidad, tales como la semejanza, el movimiento, el ser y el no-ser, afirma una tesis en la que radica un aspecto verdaderamente trascendente para la historia de la génesis del pensamiento dialéctico:

*... Y el mismo razonamiento ha de aplicarse a la desemejanza, al movimiento, al reposo, a la generación y a la destrucción, en referencia al ser y al no-ser... Habrá que poner estos objetos en relación consigo mismos y con el objeto considerado, ya los hayas supuesto existentes o no existentes, con lo cual, ejercitándote debidamente, estarás en disposición de conocer a fondo la verdad".*⁸⁶

85. Platón, *Obras completas*, op. cit., p. 963.

86. *Ibidem*.

Efectivamente, respetando el espíritu del pensamiento parmenídeo expuesto en estos párrafos, podría decirse que la justificación última de las bondades de su gimnasia estriba en la certeza de que la verdad o lo que es lo mismo, el conocimiento, consiste en el develamiento de las relaciones que cada objeto guarda con el resto que, para el primero, le son contradictorios. Desde esta perspectiva, la gimnasia que habilita el uso y manejo de conceptos abstractos, solamente es una parte —y probablemente la más elemental— de toda una concepción en la que la “disposición de conocer a fondo la verdad” parte del supuesto de que tal verdad se encuentra en la relación que cada objeto guarda con los que le son contradictorios. Para conocer la verdad, dice Parménides, es necesario establecer las relaciones de cada uno de los objetos con todo el resto, con la pluralidad de ellos y, aún más, adentrarse en la relación que el ser uno guarda dentro de sí mismo. Es decir, la verdad, el conocimiento de la realidad que motivó al discurrir filosófico, habrá de alcanzarse por medio del establecimiento de las relaciones de lo uno consigo mismo, de lo uno con la multiplicidad, de la existencia con la no existencia, de la semejanza con la desemejanza y así sucesivamente. Al afirmar que el conocimiento sólo puede ser conocimiento de las relaciones de lo uno con la multiplicidad, de lo uno consigo mismo y de la multiplicidad con ella, Parménides retoma las primeras postulaciones dialécticas heracliteanas, se engarza con la tradición filosófica griega y asienta la contradictoriedad universal de la realidad y de la asunción de ella por parte del pensamiento.

La contradictoriedad por otra parte, no es externa a los objetos, ni solamente puede encontrársela al relacionar un objeto con otros distintos, sino que se la halla en el seno de cada uno de los objetos, o para decirlo en términos de Parménides, dentro del ser uno mismo. La contradictoriedad, por tanto, es la forma como están relacionados los objetos. La relación es sustancial y originaria respecto de la contradicción. Sin la relación entre los objetos no habría contradictoriedad. De este modo, dentro de la línea de pensamiento que se encuentra en Parménides, se llega lógicamente a establecer la fundamentación última de la realidad y del pensamiento dialéctico que la capta: la interrelacionalidad de toda la realidad, su concatenación, su indisoluble enlazamiento.

Haber descubierto que la relacionalidad de toda la realidad se traducía en un todo imposible de conocer hasta en tanto no se precisaran las relaciones de lo uno con la pluralidad, fue un avance cuya importancia no podría exagerarse. Tal vez pudiera considerarse que fue a partir de este momento en que, estrictamente ha-

blando, el “caos” se habría transformado en “cosmos”. El hecho de que todavía no pudiera determinarse la relación entre cada una de dichas partes no hacía variar la seguridad teórica ya alcanzada: el mundo era una unidad.

Esta unidad, producto de la interrelacionalidad de todos los fenómenos, se mostraba en la contradictoriedad concreta que se daba en cada caso en particular. La interrelacionalidad quedaba así como el postulado universal materializado en los aspectos contradictorios particulares, mismos que, en tal relación, funcionaban como expresión de la ley general. De aquí que gran parte de las investigaciones que se emprendieron tuvieran como común denominador la determinación del tipo de relación que enlazaba a lo uno con lo múltiple, al género con el individuo, al ser con el no-ser. En todas las preguntas que al respecto se enunciaron despuntaba la posibilidad de constituir una concepción en que la parte y el todo fueran tan indisolubles como se podía observar que lo eran las diversas partes de los entes naturales. Al respecto resulta interesante, también, la argumentación que corrió a cargo de Parménides cuando proponía temas, fenómenos o situaciones en las cuales se podía comprobar la dificultad de optar de manera contundente por alguna respuesta que, casi siempre, se mostraba parcial y por tanto insuficiente para captar la amplitud de la contradictoriedad observable en el mundo. También permitió aquilatar la magnitud de la postura divergente que Sócrates planteaba frente a dicha contradictoriedad.

Sócrates objetaba la solidez de la fundamentación a partir de la cual se asentaba la contradictoriedad como rasgo universal porque, decía, la que puede encontrarse en todas las cosas al ser observadas desde distintos puntos de vista era tan inobjetable como elemental y si bien se la podía anotar, no conducía a ninguna nueva formulación consistente. ¿Qué se avanzaba con enfatizar que Sócrates mismo era uno, cuando se le diferenciaba del resto de los participantes del convivio en que se encontraba departiendo con Parménides, pero que era múltiple, cuando en él se diferenciaban sus partes izquierdas y derechas o cuando se distinguía su cabeza de los pies? Efectivamente, casos como éste podían aparentemente mostrar que lo uno era a la vez múltiple, pero la contradicción así entendida, si bien podía extenderse al infinito y repetir el experimento con cada uno de los objetos por separado, no conducía a ningún nuevo conocimiento, puesto que ese tipo de unicidad y multiplicidad había sido el supuesto del que se partió desde un principio. Lo que realmente sería un paso adelante y asombraría al propio Sócrates sería que alguien le pudiera comprobar que un mismo objeto sintetizaba la unidad y la multiplicidad pero en su

propio seno, en su estructura interna y no contraponiéndole todos y cada uno de los objetos diferentes:

pienso que, por el contrario, sería prodigioso el hecho de que lo semejante se volviese desemejante o lo desemejante semejante... Lo que verdaderamente causaría mi asombro es que la esencia de lo uno fuese presentada como múltiple y la de lo múltiple como uno".⁸⁷

Todas estas bien escuetas y tangenciales alusiones explícitas a la dialéctica formaban parte de discursos sobre los más variados tópicos. En cada uno de ellos los temas particulares que vertebran el diálogo son tratados dialécticamente si, como ha sido dicho, un rasgo de la dialéctica consiste en plantearse el problema relativo a la forma como se imbrican unidad y generalidad. Sin embargo, no dieron lugar a que su tratamiento fuese desagregado de la filosofía, con la cual se la confundía.

Es importante, con todo, justipreciar y rescatar todos los rasgos, caracteres y "elementos" del pensar dialéctico puesto que aún si se les ha presentado aislados, de manera incidental y sin encontrarse tratados de la manera unitaria y sistemática que, deseablemente, los hubiera reunido a todos y mostrado, además, el papel que tal modo de pensar o "procedimiento" jugaba dentro de la filosofía, van constituyendo los primeros pasos dados en el proceso de gestación y definitivo alumbramiento de una nueva ciencia.

Dentro de este panorama de incidentales y fugaces incursiones explícitamente destinadas a configurar autónomicamente a la dialéctica, destacan sobremanera las puntualizaciones expuestas por Sócrates con motivo de la plática que sostuvo con Fedro acerca de un discurso del sofista Lisias. Si bien en esta oportunidad persiste en calificar a la dialéctica como la simbiosis de "dos modos de proceder" que se derivaban de considerar a cada uno de los objetos de la naturaleza constituido de manera análoga a los seres vivos, añade otros aspectos a los que, sin hipérbola alguna, debemos considerar un paso adelante en el conocimiento de la realidad y en el desarrollo de la especulación abstracta referida a clarificar las categorías más generales de dicha realidad. Por demás está el recordar que el avance a que se hace referencia se establece en función del que, a su vez, habían alcanzado quienes lo precedieron.

87. *Ibid.*, p. 958.

No resulta difícil encontrar un hilo conductor enlazando en aquellos tiempos las formulaciones filosóficas, exteriormente disímbolas, pero en el fondo claramente emparentadas. Enunciado de manera abstracta y muy general, ese hilo, que le confirió continuidad e inmanencia al desarrollo del pensamiento filosófico, estaría constituido por la cada vez mayor profundización y consecuente concretización que van alcanzando las explicaciones filosóficas, con la particularidad de que la comprensión y homogeneidad de cada nueva explicación no sólo es mayor sino que englobó a las precedentes como un paso necesario pero cuya validez se restringía a un campo menor.

De este modo, si bien sería difícil decidir en qué momento preciso nació la filosofía como una ciencia claramente delimitada o en qué fase de ella cobró vida relativamente autónoma la dialéctica, no puede dudarse acerca de la posibilidad de establecer un progresivo desarrollo en la filosofía griega. Media una gran distancia entre considerar, como todavía se hacía en los tiempos de Hesíodo, que el mundo era un caos, a entenderlo como un conjunto objetual en que los consecuentes se ligan a sus antecedentes por medio de una forma material concreta a la que se quería ver como el principio de todas las demás. Dicho de otro modo: entre el caos hesiódico y el agua como principio de todo, media la distancia conceptual que va de considerar incausado, espontáneo, indeterminado y desmembrado al mundo entitativo, a captarlo como un mundo relacionado a partir de objetos que funcionan como causa de otros que son sus efectos. Una mayor comprensión se encuentra en la representación que Parménides se hizo del mundo.

Al igual que el conjunto de una formación social, una empresa intelectual parte, toda proporción guardada, de un cúmulo dado de fuerzas productivas manifiesto tanto en el bagaje de afirmaciones ya consolidado en la experiencia como, y principalmente, en el abanico de preguntas que todavía no han encontrado una respuesta. La filosofía anterior a Parménides se caracterizó por haber hecho inaplazable el dilucidar si podía justificarse teóricamente el hacer intervenir el no-ser de las cosas en la respuesta referida a su ser.

No se trataba, por supuesto, de que hubiera sido hasta su momento en que la sociedad constató de manera indubitable la presencia del cambio, la mutación permanente, la aparición y desaparición de los entes y, en suma, la presencia del no-ser. Lo que había acontecido es que en tiempos anteriores a los suyos muy probablemente debió parecer un completo desatino plantearse la posibilidad de que

la respuesta por el ser, en vez de dirigirse a tratar de extraer de lo huidizo y fluido lo permanente, lo inmutable, lo imperecedero y lo constante por sobre cualquier mutación, intentara explicar las cosas a partir de una movilidad inaprensible conceptualmente hablando. La pregunta misma acerca de qué eran las cosas parecía descartar, como un contrasentido, su no-ser.

Fue dentro de ese marco intelectual tendiente a profundizar en la interrelacionalidad del mundo, pero que todavía no era capaz de conceptualizar la contradicción al interior de las cosas mismas, que se ubicó el paso de progreso que corrió a cargo de Parménides. La interrelacionalidad planteada antes de él a partir de una forma material a la que se erigía en causa de todo, es llevada al interior del ser uno enfrenado a lo múltiple, preconizando hacer extensivo el análisis a otra serie de conceptos tales como la desemejanza, el reposo y otros ya enunciados. La interrelacionalidad erigida implícitamente en fundamento de todo el conocimiento que pretendiera ir más al fondo de la verdad, encontró, con él, una más profunda postulación.

El siguiente paso en la prosecución de la interrelacionalidad y, con ella, del conocimiento de la realidad, fue personificado por Heráclito. Llamado el "oscuro", ha sido considerado como el prototipo de pensador en quien se encuentra expuesta con mayor nitidez la mutabilidad eterna de la realidad. Es muy posible que sus tesis al respecto sean las más conocidas y difundidas aún por quienes no aceptarían la visión de fondo que las subyace:

No puedes embarcar dos veces en el mismo río, pues nuevas aguas corren tras las aguas.⁸⁸

Lo frío se calienta y lo caliente se enfría, lo húmedo se seca y lo seco se hace húmedo.⁸⁹

Nos embarcamos y no nos embarcamos en los mismos ríos, somos y no somos.⁹⁰

Cuenta habida de que enfatizar la mutabilidad de la realidad fue y continúa siendo un punto de partida cuya plena asunción es de la mayor importancia para la consecución del conocimiento y que de ninguna manera se podría minimizar el mérito que

88. José Gaos, *Antología filosófica*, La casa de España en México, F.C.E., 1940, p. 84.

89. *Ibidem*.

90. *Ibid.*, p. 90.

rubricó a Heráclito por haber insistido en ello –bajo una forma poética que tampoco desmerece de la profundidad cognoscitiva de la tesis– tal vez podría considerarse que no es aquí donde radica la trascendencia última de su pensamiento. Efectivamente, el proceso de cambio al que se refirió Heráclito no fue el escueto e inmediato, abstracto e indeterminado que puede ser reflejado hasta por la conciencia rudimentaria funcionando al nivel de la reacción sensible más espontánea. El cambio al que se refirió, es importante reiterarlo todavía, era el determinado por el tránsito, por el movimiento de un objeto en su contrario. Al anotar el cambio, la transmutación de una cosa en otra o la contradictoriedad abstracta y externa que se puede encontrar en prácticamente toda la realidad, pero determinando la unidad, la simultaneidad de los aspectos contradictorios que erigía en parámetros de la realidad que confinaban el movimiento dentro de ellos mismos, Heráclito planteaba un cambio de problemática total, un salto cualitativo. El movimiento se daba: todas las cosas dejaban de estar donde se encontraban, aparecían y desaparecían, eran y no eran, se acrecentaban o disminuían, se trocaban en algo que aparentemente era su opuesto, pero en todos los casos, dentro de un par de opuestos contradictorios que, al constituirse en la esencia misma del mundo entitativo, fungían como los límites y condicionantes del cambio. El cambio sólo era posible entre los contrarios y los contrarios se encontraban en el seno de las cosas, en su interior. Los contrarios por tanto, eran consustanciales a las cosas mismas y el cambio se daba dentro de dichos contrarios en función de fronteras.

El fuego vive la muerte del aire y el aire vive la muerte del fuego; el agua la muerte de la tierra, la tierra la del agua.⁹¹

La guerra es la madre de todo, la reina de todo, y a los unos los han revelado dioses, a los otros hombres; a los unos los ha hecho esclavos, a los otros libres.⁹²

No comprenden cómo divergiendo coincide consigo mismo: acople de tensiones, como en el arco y la lira.⁹³

91. *Ibid.*, pp. 82-83.

92. *Ibid.*, p. 85.

93. *Ibidem.*

El mar es el agua más pura y más impura, para los peces potable y saludable, para los hombres impotable y mortal.⁹⁴

Bien y mal son una cosa.⁹⁵

Que apares lo entero y lo no entero, lo convergente y divergente, lo concordante y lo discordante, y de todo uno y de uno todo.⁹⁶

Hemos de saber que la guerra es común a todos, y que la lucha es justicia y que todo muere y nace por obra de la lucha.⁹⁷

Una misma cosa en nosotros lo vivo y lo muerto, lo despierto y lo dormido, lo joven y lo viejo: lo uno, movido de su lugar, es lo otro, y lo otro, a su lugar devuelto lo uno.⁹⁸

Si se comparan los dos grupos de aforismas anteriores fácilmente se apreciará una diferencia en su nivel de profundidad específica. En ambos grupos está presente la contradictoriedad asumida bajo la forma del cambio permanente. Ambos conjuntos están permeados por la certidumbre de que todo se muta, se transforma; de que todo es sujeto de cambios cualitativos y cuantitativos. Pero en el primer grupo el cambio adopta una forma todavía muy general y abstracta. Efectivamente, podría decirse, nos embarcamos y no nos embarcamos en un mismo río; ciertamente, lo frío se calienta y lo caliente se enfría. Pero el desarrollo histórico de la filosofía en lo general y de la dialéctica en lo particular, exigía que no únicamente se anotara el cambio, mismo que desde tiempos inmemoriales había sido registrado sensiblemente, sino que se le determinara, que se le concretizara. ¿Cómo y por qué lo caliente se enfría? ¿Cómo y por qué es que no nos embarcamos en el mismo río? Este era el topo de preguntas que se hacía necesario responder si se pretendía hacer avanzar el conocimiento. Si Heráclito se hubiera restringido a enunciar el cambio,

94. *Ibid.*, p. 86.

95. *Ibidem.*

96. *Ibid.*, p. 87.

97. *Ibidem.*

98. *Ibid.*, p. 90.

así hubiera decuplicado el número de ejemplos, habría permanecido sin dar un paso más adelante. Se trataba, por tanto, de sustantivar el cambio, de concretizarlo, de encontrar las determinaciones esenciales de la contradictoriedad expresada bajo la forma del cambio. La contradictoriedad y sus determinaciones constituían el problema a resolver.

El problema, además de las características anteriores, encontraba una segunda exigencia. Era necesario sustantivar la contradictoriedad pero sin abandonar la generalidad. Es decir, se trataba de explicar los canales por los que fluía el cambio en general, no de diseccionar la materialización específica que podía adoptar un proceso de cambio específico entre muchos otros. Se comprende, pues, que en el propio discurrir sobre el cambio tenía que darse una unidad entre lo particular (el cambio) y lo general (la contradictoriedad) siempre más amplia que el cambio, mismo que no es sino una de sus manifestaciones posibles. Se trataba, en consecuencia, de hacer de la generalidad una generalidad plena de contenido.

Este es el objetivo que diferencia al segundo grupo de aforismas. En primer lugar, el cambio mismo, al que ya se determinó como la forma más elemental de la contradictoriedad, es sustantivado haciéndolo depender de la existencia y unidad de aspectos contradictorios. La existencia de los contrarios se asienta explícita y enfáticamente ("Bien y mal son una cosa", "... lo uno, movido de su lugar es lo otro, y lo otro, a su lugar devuelto, lo uno") pero, además, su unidad es indestructible ("Que aparezca lo entero y lo no entero, lo convergente y lo divergente...") y en función de su unidad es que se haría posible la explicación, el conocimiento.

El movimiento, o mejor dicho, la posibilidad conceptual de aprehenderlo, que bien puede decirse que había constituido el problema *sine qua non* de la historia de la filosofía, es llevado, por primera vez, al lugar prioritario que debía tener en la explicación filosófica. Con Heráclito el movimiento es captado como una forma de manifestación de la contradictoriedad universal expresada, a su vez, en la unidad de los contrarios, misma que, en tercer lugar, es afirmada rotunda y lapidariamente. Por último, los contrarios fundamentan el cambio en un segundo sentido: dado que su lucha y su unidad están a la base del movimiento, funcionan, además, como los límites del mismo, como los parámetros entre cuyos márgenes es posible tal movimiento ("...lo uno, movido de su lugar, es lo otro..."). Fue por esta bien determinada concepción del cambio –no por la abstracta por la cual es generalmente

conocido- que Heráclito ha sido inscrito legítimamente en la historia genética de la dialéctica.

Al margen y con independencia de que en la gimnástica intelectual propuesta por Parménides a todos aquellos que quisieran estar debidamente preparados para adentrarse en el conocimiento de la verdad se encontrara formulada la interrelación de los objetos, lo cierto es que no fue a este planteamiento dialéctico al que debió su prestigio —tal vez por encontrarse como trasfondo subyacente en su teoría— sino a sus explícitas afirmaciones concernientes al ser, a su inmutabilidad en primer lugar, y a su captación por medio de la razón y no de los sentidos, en segundo. Inmutabilidad y razón fungieron como demarcaciones fronteras de su pensamiento y, de hecho, lo convirtieron en el representante de una de la dos posiciones susceptibles de ser asumidas en la explicación de la realidad. La segunda posición encontró en la figura y filosofía de Heráclito su exponente más idóneo. De ninguna manera le era sencillo a persona alguna refutar la incuestionable anuencia que concitaba la evidencia a que apelaba este último, avalada por la inmediatez del cambio que registraban los sentidos.

Muy probablemente son conceptualizaciones con las de Parménides y Heráclito las que, con toda propiedad se hacen merecedoras del calificativo de “radicales”. Efectivamente, a partir de sus planteamientos el problema de captar conceptualmente la realidad ya no se constriñó a destacar algunas de sus determinaciones ni deambuló en la búsqueda de una causa general que, más comprehensiva superara las conocidas limitaciones de las formuladas anteriormente. El avance filosófico exigía, ahora, que las investigaciones se abstrayeran en las determinaciones internas, podría decirse, de dicha causa o estructura fundamental de la realidad a fin de hacerla compatible con la que se observaba en el conjunto de dicha realidad. Puede decirse que ya no se trataba de abstraer del conjunto de entes aquél que podía considerarse insuflando las características específicas que adoptaban todos y cada uno del resto, sino de abstraerse en las condiciones a la sustancia o estructura misma.

Es decir, que cualesquiera que fuera el elemento o estructura material o ideal, que pudiera imaginarse subyaciendo a toda la realidad, cabía preguntarse previamente si acaso debía concebirse lo idéntico consigo mismo y por tanto inmutable y eterno, o bien podía, y debía, vérselo como una esencialidad determinada por su eterna mutación. A través de enfoques distintos, ambos investigadores hicieron ver que podía postergarse a un segundo momento la postulación de la específica

causa o estructura que condicionaba a toda la realidad para, en primer término, abstraerse en las determinaciones de dicha causa última. Como los dos pensadores no solamente se contentaron con plantear el problema a discusión, sino que pronunciaron respuestas a tal punto divergentes que bien puede considerárselas antípodas o antagónicas, al menos en los precisos términos en que ambos las formularon, la filosofía se encontró con una nueva problemática, por una parte, y por la otra, ante un dilema.

La nueva problemática no surgió porque ellos hubieran sido los primeros en dar cuenta de que el mundo fenoménico se trastocaba constantemente, o porque fuera la primera vez que se intentaba captar lo que se suponía permanecía incólume tras de los cambios. Como es sabido, el cambio no solamente había dado lugar a incipientes explicaciones de corte mítico animista. Por otra parte, el solo concederle el carácter de demiurgo a un elemento material o ideal, a diferencia del resto; el solo concebirlo como causa de todos los demás, presupuso tácitamente que, subyaciendo la evidencia de los cambios fenoménicos se encontraban remanentes incólumes que permanecían constantes e invariantes pese a su multifacética transformación externa.

La novedad de la problemática, el nuevo rumbo impreso a la discusión filosófica derivó de haber propuesto un cambio en las prioridades conceptuales, en haber elevado a primer nivel de importancia lo que, hasta su momento, se encontraba subordinado a consecuencia de orientar la investigación en la búsqueda de la causa de todo. Era, por tanto, una inversión de prioridades o una explicitación de lo implícito; pero inversión que conllevó, necesariamente, un cambio en la problemática de conjunto a partir de la cual toda búsqueda filosófica se veía llevada a empezar discurriendo acerca de las características generales de esa posible causa general más bien que postulándola.

Toda definición es negación. Todo avance científico torna inconfiables las líneas de investigación proseguidas por caminos distintos de aquél mediante el cual se hizo posible el nuevo paso de avance. En este sentido, toda definición científicamente válida es una negación de los derroteros previos y obliga a los investigadores a reorientarse con el norte señalado por el nuevo descubrimiento. Sin embargo, este acotamiento del campo de investigación, traducido en la necesidad de incorporar los nuevos lineamientos, supuestos e instrumentos conceptuales, no significan por sí mismos un dilema. Si éste tuvo lugar en el momento al que se hace referencia se

debió a que las diferencias entre ambos eran a tal punto hondas y contumaces que hacían frustráneo cualquier posible intento de buscar una posición intermedia o conciliadora que no corriera el riesgo de naufragar en el eclecticismo más basto. Eran posiciones antagónicas. Entre la pétrea inmutabilidad del ser y la mutación erigida en principio ontológico y gnoseológico no podía encontrarse punto de convergencia. Como tampoco lo había entre la erección de la razón como vía exclusiva de acceso al conocimiento y la aceptación del reflejo de la realidad proporcionado por los sentidos. La disyuntiva, pues, no admitía taxativa alguna. Además de lo anterior, al conferirles a dichas conceptualizaciones el carácter de fundamentos o principios del conocimiento, a los que, por supuesto, llegaron ambos autores después de múltiples desarrollos y verificaciones parciales, se daba lugar, por primera vez en la historia del pensamiento filosófico, a un dilema de consecuencias ineluctables: había que tomar partido, tácito o implícito, por alguna de las dos posiciones. A partir de ellos, en efecto, siempre sería posible remitir la sustentación última del más nimio filosofema a una concepción globalizadora de la realidad cuyo ser se podía aceptar inmutable o sujeto a una esencial fluidez, a un intrínseco trastocamiento sin fin ni término. A partir de ellos, cualquier filosofía particular podía ser ubicada en el campo de las concepciones metafísicas o en el de las dialécticas.

Ante este dilema caben las siguientes preguntas: ¿cuál derrotero siguió la filosofía posterior? Y, si precisamos un poco más, podríamos circunscribirla y plantearla en los siguientes términos: ¿qué posición asumió Platón?

Pese a que la definitiva formulación referente a la imposibilidad de hacer ciencia de lo que está en permanente cambio se debió, tiempos después, a Aristóteles, es un hecho que desde la época a que se viene haciendo alusión tal apreciación se había convertido en una certidumbre social prácticamente total. Por su parte, las representaciones heracliteanas del mundo contaban con el aval de la más inmediata realidad captable por los sentidos. Nadie, ni el propio Parménides pretendió negar el trastocamiento fenoménico. No obstante, tres circunstancias impidieron que la certidumbre del cambio universal pudiera ser incorporada como el elemento determinante en el cuerpo conceptual de la filosofía.

La primera de ellas y posiblemente decisiva en última instancia, encontraba en la relativa lentitud con que se produjeron los cambios en la sociedad griega de aquellos siglos, un punto de partida estructural que seguramente debió influir en la conciencia de las clases dominantes haciéndolas rechazar cualquier planteamiento

en que el cambio debiera ser considerado de alcances irrestrictos. Parece viable imaginar que sin necesidad de negar la mutación de todo lo existente en su contrario, su experiencia los llevara a atribuirle a la dinámica de la realidad una relativa lentitud, un ritmo más o menos acompasado. De ser así, la poca importancia concedida a la teorización abstracta sobre la dialéctica de los contrarios aparece como obligado correlato, de magnitud directamente proporcional, a la dificultad de constatar cambios bruscos, saltos cualitativos y, en suma, procesos revolucionarios en la estructura económica, más o menos frecuentes.

Al aristócrata apoltronado en pasadas glorias y al comerciante enriquecido es muy posible que el cambio se les antojara real y observable pero ni ingente ni verificable más allá de la mera epidermis de los fenómenos. Las cosas cambiaban, también lo hacían las situaciones e, ineludiblemente, eran distintos los grupos favorecidos. Pero en todo caso esos cambios parecían suscitarse de una tal manera y a una tal velocidad que solían dejar algo subyacente, algo de permanente tras de sí. Así, por ejemplo, el que las nuevas clases dominantes no hubieran emergido de las más explotadas, ¿no pudo llevarlos a pensar que ciertamente el mundo cambiaba pero no tan radicalmente como parecía desprenderse de las tesis de Heráclito?

En segundo término, y aún si se hubiera aceptado sin conceder que efectivamente el cambio, la mutación, el trastocamiento y sus contrarios consustanciales debieran ser elementos a partir de los cuales se debía erigir toda una nueva representación teórico-filosófica de la realidad, no podía dejar de reconocerse la imposibilidad de solventar esa exigencia con los instrumentos conceptuales de que se disponía. Efectivamente, ¿cómo y de qué manera sería posible captar entidad tan huidiza y meliflua como lo era la realidad y como esta de desprendía de la concepción de Heráclito? Podía sustentarse a cabalidad la tesis del filósofo sin segregarle la participación en ella de la *coincidentia oppositorum*, o sea, la unidad o coexistencia de los opuestos⁹⁹ y, con todo, la imposibilidad de bañarse dos veces en el mismo río sería a todo punto similar, *mutatis mutandis*, a la que se observaba en la formulación conceptual de un ser que dejaba de serlo en el momento mismo de iniciar su captación. La tesis de Heráclito, paradójicamente, parecía abrirle la puerta al agnosticismo, al más profundo escepticismo cognoscitivo: ¿cómo expresar conceptualmente lo que en un instante se trocaba en otro objeto? ¿cómo podía hacerlo

99. Antonio Gómez Robledo, *Platón*, unam, México, 1974, p.131.

un sujeto presa de la misma dinámica que lo convertía en otro sin siquiera haber terminado de expresar su formulación mediante unos conceptos que, a su vez, tendrían otras distintas significaciones a las que se le adjudicaban en el momento previo? Visto el problema de este modo, no parecerá insólito que Critias, epígono de Heráclito, pergeñara la alternativa de que a la realidad tan fluida le correspondía no un proceso discursivo conceptual, a todo punto desacompasado y a destiempo de realidad tan dinámica, sino un nuevo lenguaje de gesticulaciones, paralelas, en su movilidad, a la realidad que pretendía captar. Esta objeción, de cuño teórico-filosófico fue de mucho peso en la toma de posición de Platón.

En tercer lugar cabe pensar también que otro obstáculo lo representó la imposibilidad histórica de aplicar la dialéctica, cifrada en los contrarios, a los distintos sectores, especies y géneros de la naturaleza así como se trocaban el uno en el otro en el caso del arte, del Estado, del teatro, de la moral, y de la plétora de fenómenos naturales.

Con todo y su brillante anticipación, lo frío y lo caliente, lo convergente y lo divergente, la noche y el día y otros pares polares semejantes, eran demasiado abstractos para obligar a la sociedad a reconocerlos, en su lucha recíproca, como los generadores del movimiento. Todas las ciencias particulares tuvieron que desarrollarse autónomamente, y hasta en franco divorcio, e ir cada una a lo largo de siglos encontrando sin proponérselo los contrarios concretizados en cada caso, para que la sociedad en su conjunto se viera obligada a aceptarlos. Evidentemente era, ésta, una tarea que depasaba, con mucho, el nivel de fuerzas productivas con que contaba ese pueblo extraordinario. Desde esta perspectiva no parece detectarse una fuerza social que se anticipara a la postulación teórica de la dialéctica y preparara el terreno para su posterior aceptación. ¿Podría considerarse, en consecuencia, que no hubo correspondencia entre la estructura económica y la superestructura ideológica? ¿Se trató de un caso en que se confirmaría la ley del desarrollo desigual? Al menos así parece indicarlo el relativo atraso tanto de la ciencia y del proceso productivo, como del nivel de socialización de las fuerzas productivas, vistos a contraluz de la brillante anticipación dialéctica.

Es en consideración de tales hechos que un autor, insospechable de proclividad marxista, ha podido referirse al proceso de diferición del descubrimiento relativo a la estructura interna de la realidad, es decir, de la dialéctica, en términos que no podemos menos de reproducir:

No conocemos otro caso como este de invernación secular, tan dilatadamente secular de una filosofía que podrá, como cualquier otra, aceptarse o rechazarse, pero de cuya fecundidad especulativa y práctica dan sobrado testimonio el hegelianismo y el marxismo.¹⁰⁰

Este mismo autor ofrece, en sus términos, una explicación de las razones que motivaron dicha postergación:

De este modo, estaba reservado al hombre que hemos convenido en llamar fáustico, y a ningún otro antes de él, a este hombre moderno, transido de contradicciones que intenta él desesperadamente conciliar a la vez que superar, tener la comprensión cabal del pensamiento dialéctico. A él no pudo abrirse, en cambio, el hombre de la antigüedad, el hombre apolíneo, contemplador pasivo, fundamentalmente, de una realidad eternamente consistente consigo misma, de contornos bien definidos, luminosa y quieta, como el ente de Parménides o las Ideas platónicas. No podía por tanto, fructificar entonces la semilla que lanzó el único pensador fáustico o prefáustico de aquellos tiempos; y por eso pensamos que *así hubiese conocido Platón en todos sus pormenores la filosofía de Heráclito, no por ello habría construido una filosofía de tipo hegeliano*.¹⁰¹

Por ser tan ampliamente conocida la posición filosófica adoptada por Platón es impropcedente repetirla una vez más. Baste tener presente que, al optar por concebir al ser dentro de los lineamientos parmenídeos de inmutabilidad e identidad consigo mismo, lo hizo condicionado por las limitaciones de una formación social que no alcanzaba a vislumbrar intelectualmente la forma de estructurar la explicación filosófica de manera coherente si se insistía en partir de un ser siempre distinto. Ya se ha dicho, además, que la sociedad griega del siglo V antes de nuestra era no se había visto urgida desde ningún punto de vista, estructural o superestructural, a plegarse a los “oscuros” apuntamientos dialécticos de Heráclito.

Tal vez el multicitado enunciado aristotélico referente a la imposibilidad de que hubiera ciencia de lo que permanecía en un constante fluir, haya sido la formulación más lapidariamente construida, pero conviene tener presente que Sócrates y Platón también habían dejado constancia de la dificultad teórica ínsita en la visión

¹⁰⁰. *Ibid.*, p. 132.

¹⁰¹. *Ibidem*.

dialéctica. Desde este punto de vista se puede comprender que si ya les era difícil descubrir lo permanente oculto tras lo aparente, a todas luces les parecía absolutamente imposible asir una verdad cualquiera, una sola certeza concerniente a un ser siempre distinto, radical y esencialmente distinto:

¿Cómo, pues, atribuir el ser a lo que no está nunca en el mismo estado? Si en un momento cualquiera se detiene en el mismo estado, durante ese tiempo al menos es evidente que no se desplaza nada; y si siempre se halla en el mismo estado y es siempre el mismo, ¿cómo podrá cambiar o moverse, al no apartarse de su forma?... Ningún conocimiento evidentemente, conoce el objeto al que se aplica, si este no tiene ningún estado determinado... Pero si cambia la forma misma del conocimiento, cambiará en otra cosa distinta del conocimiento y, de momento, dejará de haber conocimiento. Y si cambia siempre, jamás habrá conocimiento. De donde se sigue que no habrá ni sujeto que pueda conocer ni objeto que conocer. Si, por el contrario, existe siempre el sujeto que conoce, igual que el objeto conocido, igual que lo bello, igual que el bien, igual que cada ser en particular, esto de que vamos a hablar me parece que no ofrece ninguna semejanza con un flujo y una movilidad. ¿Será ello así o estará la verdad en la otra teoría, la de la escuela de Heráclito y de muchos otros? Me temo que hay aquí un punto de difícil solución.¹⁰²

A partir de todo lo anterior se puede comprender que la dialéctica no podía ser coherentemente perseguida. Las razones fundamentales de esto ya se han mencionado, pero importa recordar que, paradójicamente, había mucho de absoluto en la forma en que sedicentemente Heráclito formuló sus apuntamientos dialécticos: una concepción del movimiento que proscribía tajantemente la posibilidad de extraer de él algo relativamente permanente. Un movimiento así conceptuado afectivamente era refractario a la postulación de alguna ley. Si no se fijaban ni el objeto, ni el sujeto, ni el concepto: si en ninguno de esos elementos cabía encontrar una cierta fijeza o, para decirlo de otra forma, si en ninguno de ellos se podía discernir ninguna relativa reiteración, algo mínimamente estable y permanente, ciertamente no podía darse ningún conocimiento. El problema de cómo captar lo concreto real, a través de lo concreto pensado estaba en el fondo de toda la renuncia a aceptar la visión heracliteana.

¹⁰². Platón, *Ibid.*, pp. 551-552.

Tal y como el desarrollo conjunto de la sociedad lo demostró posteriormente, movimiento y permanencia, cambio y quietud, son puntos polares de una misma unidad, como también lo son lo absoluto y lo relativo. Pero en tanto esto no acontecía y en tanto no se alcanzaba a comprender que las leyes científicas captaban lo “relativamente fijo” de los fenómenos y que un conocimiento más preciso de la realidad llevaba obligadamente a reconocer que lo absoluto sólo lo es dentro de los relativos marcos de una situación concretamente determinada y que la verdad de las leyes únicamente tiene vigencia dentro de éste, la consecuencia obligada tenía que ser sólo una: el rechazo, a nivel filosófico, de un cambio al que se le había reducido al absurdo a fuerza de absolutizarlo.

Pese a todo lo anterior, una cosa era rehusarse a convertir la dialéctica en la espina dorsal de cualquier posible explicación y otra muy distinta era excluirla definitivamente de la filosofía.

¿De qué manera se la rescató incorporándola en el seno de nuevos planteamientos?

Según algunas interpretaciones de la historia de la filosofía, Platón habría conocido una versión simplificada de los apotegmas heracliteanos, conforme a la cual lo esencial en ellos era, escuetamente, el cambio constante, pero sin que este cambio estuviera relacionado con la existencia de los opuestos ni, mucho menos, con la lucha de ellos entendida como el motor que impulsa el cambio, el movimiento. De ser cierta esta versión¹⁰³, resulta sumamente curioso observar que los planteamientos dialécticos de Platón están basados, justamente, en los contrarios. Pero, ¿se trataba acaso de los mismos contrarios de Heráclito?

¿Y en cuanto a lo demás? ¿No parecen los elementos del discurso arrojados al azar o, por el contrario, es evidente que lo que aparece en segundo término debe estar colocado en segundo término en virtud de alguna necesidad interna, y lo mismo cualquier otra cosa de las que se dicen? A mí, en efecto, como ignorante que soy, me pareció que el escritor decía buenamente lo que se le ocurría...

Pero este al menos creo que me lo concederás; que todo discurso debe estar constituido como un ser vivo, con su propio cuerpo, de suerte que no le falte la cabeza ni los pies, sino

¹⁰³. Gómez Robledo, *Ibid.*, p. 128.

que tenga, por el contrario, partes medias y extremas, escritas de modo que convengan las unas con las otras y con el todo... pero si se pudiera comprender técnicamente la función de los dos modos de preceder en lo que al azar nos ha hecho decir, no sería tarea ingrata.

Fedro.- ¿Cuáles son, pues?

Sócrates.- El primero consiste en reducir a una idea única; en una visión de conjunto, lo que está diseminado por muchas partes, a fin de que la definición de cada cosa haga manifiesto aquello sobre lo cual se quiere instruir en cada caso, como acabamos de hacer ahora a propósito del amor; una vez definido lo que este es, haya sido buena o mala la definición, al menos, gracias a ella, el discurso ha podido expresarse con claridad y consecuentemente consigo mismo.

Fedro.- Y del otro modo de proceder ¿qué dices, Sócrates?

Sócrates.- Consiste en poder, recíprocamente, dividir el discurso por sus articulaciones naturales y no ponerse a destrozar ninguna de sus partes como un mal carnicero, sino proceder como nuestros dos discursos, que comprendían en una idea única la locura de la mente; pero del mismo modo que de un solo cuerpo parten miembros que son por naturaleza dobles y homónimos, que se llaman izquierdos y derechos, así también los dos discursos, después de haber reducido a una sola idea natural todo lo relativo al extravío de la mente, el primero de ellos, separando la parte de la izquierda y dividiéndola a su vez, no cesó hasta haber encontrado en ella una especie de amor siniestro que vituperó muy justamente; y el segundo, después de conducirnos a la parte derecha de la locura, descubrió y nos presentó una clase de amor que lleva el mismo nombre que el otro, pero que, en cambio, es divino y que elogió como causa para nosotros de los mayores bienes.

Fedro.- Es muy verdad lo que dices.

Sócrates.- De esas divisiones y composiciones, Fedro, soy un apasionado, a fin de ser capaz de hablar y de pensar; y si creo que hay en otro una aptitud natural para ver hacia lo uno y hacia la multiplicidad, lo persigo "por las huellas que deja tras sí como un dios",

y por cierto también que a los que puedan hacerlo —Dios sabe si tengo razón o no para darles ese nombre— los llamo dialécticos”¹⁰⁴

Como se puede observar en esta primera sustentación del tema, Platón reservó el calificativo de “dialécticos” a quienes fueran capaces de: a) encontrar los nexos que ligan, en virtud de una “necesidad interna” a las partes de un todo, asignándose a cada una su sitio correspondiente, de tal manera que la explicación reprodujera el carácter de “ser vivo” que tenía el propio objeto analizado; b) a quienes fueran capaces de reducir a una idea única lo múltiple disperso y, recíprocamente, supieran dividir la unidad en sus “articulaciones naturales” y a éstas, a su vez, volverlas a dividir cuantas veces fuera necesario a fin de estar en posibilidad de “hablar y pensar”; y c) a quienes tuvieran “aptitud para ver hacia lo uno y hacia la multiplicidad” en un proceso de permanentes “divisiones y composiciones”. Esa reducción a una idea única y esas divisiones de un todo en sus articulaciones naturales constituían, en su conjunto, los “dos modos de proceder” a los que queda reducida la dialéctica.

Con todo y que el *Fedro*, según todos los indicios, corresponde a la etapa de plena madurez de Platón, los contrarios a los que se hace referencia aquí se parecen más a los contrarios que manejaba Sócrates que a la visión que de ellos proporcionó Heráclito. Al respecto es suficiente con tener presentes las muy diversas críticas a que sometió las tesis de sus interlocutores, para confirmar que las desmenuza en sus partes “contradictorias” fundamentales y persigue, a través de cada una de ellas, la esencia del objeto en cuestión. Es igualmente pertinente comprobar, a la luz de las constantes “divisiones” de las cosas en sus “articulaciones naturales” de qué manera destaca los aspectos positivos, voraces y promisorios de los negativos, falsos y poco o nada fructíferos, así como observar su permanente tendencia a homogeneizar la explicación a través de la imbricación estrecha de las partes con el todo o de lo particular con lo general. Esta actitud, que en algún momento suscitó las airadas reclamaciones de sus interlocutores, queda como muestra fidedigna del espíritu que lo animaba a reproducir, en el discurso explicativo, la organicidad que observaba en las cosas mismas. Esta búsqueda de similitud de la explicación conceptual con la organicidad del mundo natural —el llamado hilozoísmo— no expresa otra cosa como no sea su vehemente aspiración a reflejar en el pensamiento la

¹⁰⁴. Platón, *Ibid.*, pp. 875-876.

interrelación del todo y las partes, de la unidad y la multiplicidad, de lo particular y lo general, de manera similar a como estos aspectos de la realidad se daban orgánicamente enlazados en los cuerpos vivos de la naturaleza.

Los contrarios están presentes en toda esta concepción explícita de la dialéctica platónica, pero, ciertamente, no como la estructura fundamental de toda la realidad y de cuya lucha se derivarían todas las posibles formas de manifestación de dicha realidad. Tanto la reducción a una idea única de todo lo múltiple disperso, en una definición, “buena o mala”, como la división posterior, se lleva a efecto con el objetivo expreso y bajo el supuesto previo de que al término de ambos procedimientos se encontrará lo subsistente, lo que sigue siendo al margen de todas las diferencias externas. No se trata de la persecución de lo mutable sino del encuentro de lo constante. Si el discurso tiene que ser dividido en sus articulaciones naturales es con el objeto de descortezar el fenómeno, de quitarle a la esencia todo lo que la encubre para descubrir, debajo de todo, lo permanente. Pareciera que la tesis está enmarcada en un espíritu propedéutico que más bien pretende señalar los pasos consecuentes a seguir para llegar a un resultado más o menos previsto, pero sin que dichos pasos develen una comprensión más honda de la realidad.

Empero, no cabe menospreciar ciertos aspectos señalados en este párrafo por Platón. En primer lugar, debe tenerse en cuenta la introducción de la “necesidad interna” así como su contraparte, la constitución de todo discurso como un ser vivo, con un cuerpo, cabeza y pies, debidamente ordenados y armonizados. El señalamiento es importante puesto que apunta, así sea superficialmente, a una manera específica de relación entre los contrarios, bajo la forma de la necesidad. ¿Pueden ser tomados los que Platón titula “elementos del discurso” como expresión de contrarios? De ser así, éstos se enlazarían ineluctablemente y con este carácter uno seguiría a otro. El énfasis con que rechaza el discurso de Lisias imputando que en él no se encuentran concatenados sus elementos, sino que aparecen enunciados sin que se observe la necesidad con que uno se va desprendiendo del otro, no hace más que insistir en lo que, por último, aparecerá justificado en la sentencia de que todo discurso “debe estar constituido como un ser vivo”. De ninguna manera parece carente de base al suponer que lo que de los cuerpos vivos le atraía era, precisamente, ese carácter de necesidad en que parecieran estar colocadas todas sus partes.

Al final de este párrafo, cuando de alguna manera resume los rasgos esenciales de su dialéctica, lo vemos poner énfasis en la unidad de la multiplicidad. Esta tesis

es de la mayor importancia, no únicamente en referencia a una teoría general de la dialéctica, sino particularmente en relación a la aplicación que de ésta se hizo en el nacimiento de la estética y de la teoría del arte.

Según se desprende de lo ya dicho, la forma en que esta tesis aparece enunciada la hace fungir como una ley de la realidad y del propio conocimiento corporizado en el discurso científico. La unidad de lo múltiple tiene que manifestarse en el discurso como un reflejo idóneo de la misma realidad que traduce en conceptos, esto es, enlazando la parte del todo como algo forzoso, sin lo cual en el discurso aparecería yuxtapuesto y disperso lo que en el mundo se manifiesta armónico y conjunto. A título de prototipo, aduce a la forma como se encuentra estructurado un ser vivo, aludiendo a la multiplicidad de aspectos que se encontrarían armonizados en él, unitariamente enlazados en un conjunto del que no es posible modificar ni el tamaño, ni la disposición, ni la contextura de alguna de sus partes, so pena de trastocar el todo. Si se repara a continuación que tamaño, forma, disposición, contextura y así sucesivamente, son características múltiples que, a su vez, responden cada una a variadas exigencias de enlace de cada una de las partes y de la totalidad en que se encuentran integradas, con otras partes y otros conjuntos igualmente diversos, se caerá en la cuenta que en esta fórmula o primera ley general de la dialéctica se encontraría sintetizada gran parte de la aspiración de la primera filosofía griega por conceptualizar una de las determinaciones de la realidad: lo uno en relación a lo múltiple.

Sí, por otra parte, se recuerda que tanto para Platón como para Sócrates el objeto más conveniente o más útil sería aquél en el que todas sus partes se encontraran conjugadas de la mejor manera, esto es, conservando entre sí un nexo necesario; y que la máxima conveniencia y utilidad eran la base y hasta el principio de toda belleza, se comprenderá que esta primera formulación filosófica de la multirrelacionalidad de toda la realidad juegue el doble papel de primera ley de belleza. En dicho enunciado se inscribe, pues, tanto la unidad de los elementos múltiples del objeto “en sí”, cuanto la unidad de dicho objeto con todos los demás de los cuales forma parte. No se la debe ver, en consecuencia, como una proposición más o menos caprichosamente enunciada ni de competencia restringida al campo de los objetos bellos, sino como una ley que enlaza y fundamenta la belleza en la concepción total de la realidad.

Con todos los alcances que pueden tener las afirmaciones sostenidas explícitamente por Platón en el Fedro, se puede considerar que a la dialéctica todavía se

la ve como un “procedimiento” de corte marcadamente propedéutico; tal vez más confiable que otros, tal vez más fino, pero de ninguna manera se trata del meollo del discurso o de la misma realidad captada en él. Como dice el propio Platón, significaba la sistematización de las reiteradas divisiones y composiciones a que era necesario sujetar una idea para llegar al fondo conservando las otras características de unidad en la universalidad, pero en todo caso no pasaba de un procedimiento filosófico más. La propia armonía de lo uno y lo múltiple, no han sido extraídos por medio de la dialéctica; ni mucho menos, de considerar a la realidad y su cambio como resultado de la lucha de los aspectos contradictorios ínsitos en ella.

En otra de sus obras, *El sofista*, Platón se refiere a la dialéctica ya no como un mero procedimiento, sino que le atribuye el rango de “don” a “quien filosofa con toda pureza y justicia”. Y, ciertamente, no es poco adjudicarle. De este modo se le concede una mayor jerarquía y participación al don dialéctico dentro del conjunto del hacer filosófico.

Ahora bien: ese don, el don dialéctico, imagino que no lo vas a conceder a nadie más que a aquél que filosofa con toda pureza y justicia.¹⁰⁵

También parece conceder mayor profundidad a los resultados viables de ser alcanzados por medio de este don. Por ejemplo, ya no se trata exclusivamente de que el sistema de divisiones y composiciones, mirando siempre lo particular y lo general, nos permita clasificar correctamente en géneros, sino que facilite captar cuáles asociaciones entre lo general y lo particular son posibles y cuales imposibles. Además, aquí a la dialéctica se la califica por primera vez de ciencia.

Dividir las cosas de esta manera por géneros y no tomar en manera alguna por otra una forma que es idéntica, ni tomar por idéntica una forma que es distinta, ¿acaso no vamos a decir nosotros que ésta es la obra característica de la ciencia *dialéctica*...?¹⁰⁶

Por otro lado, en *La República* incorpora a la anterior otra nueva y mucho más amplia concepción, refiriéndose a la dialéctica como una facultad o poder de la

¹⁰⁵. *Ibid.*, p. 1032

¹⁰⁶. *Ibidem*.

razón gracias al cual ésta puede alcanzar no sólo la definición de las cosas y su posible y genérica taxonomía, por demás respetuosa de toda la combinatoria entre los géneros, sino lo más profundo: “el principio de todo”.

A estos efectos, la aplicación de la razón se iniciará tomando las hipótesis iniciales como “trampolines” o “peldaños” a cuyo través se podrá elevar hasta poner al descubierto lo que por conservar el carácter inicial del viejo procedimiento dialéctico. Sin embargo, no es así: dividir la idea inicial en sus articulaciones naturales para, al final de todo el proceso, proponer una nueva o más acertada definición constituye un procedimiento bien distinto del que encuentra el “principio de todo” posteriormente después de recorrer un tramo al que tácita y metafóricamente se califica de “ascenso”.

Por otro lado, esta nueva determinación que se le adjudica a la dialéctica, consta de una segunda parte que, sin lugar a dudas, complementa genialmente la visión originaria. Una vez alcanzado el principio de todo, la razón irá “descendiendo”, esto es, recorriendo en sentido inverso el camino en el que sucesivamente se fue desprendiendo de todo lo accesorio, de todo lo insustancial, y aleatorio, para retomarlo de nueva cuenta, para incorporarlo al proceso de reconstrucción de las cosas que había motivado el ejercicio de la razón. Esta reincorporación de los elementos complementarios se realiza ya no mediante divisiones, dado que ahora, ya captado el principio serían a todo punto inadecuadas, sino por medio de sucesivas deducciones. El principio de todo desprende de él mismo las demás caracterizaciones. Las deducciones, dice Platón, están “implicadas en aquél”. De este modo se daría cuenta de la facticidad de los fenómenos. El proceso dialéctico, concebido en estos términos, no estaría completo si únicamente partiera de las hipótesis previas pero no pudiera dar nueva cuenta —poseído ya el principio— de las distintas fases del fenómeno. Así planteado es irreprochable. Sin la vía deductiva, de descenso y reincorporación, estaría lamentablemente incompleto. De ninguna manera cabe subestimar el aporte alcanzado por Platón.

Y no hay duda de que ahora comprenderá también a qué llamo yo la segunda sección de lo inteligible. Es aquella que la razón misma alcanza con su *poder dialéctico*. No tendrá que considerar ahora las hipótesis como principios, sino como hipótesis reales: esto es, como puntos de apoyo y de partida que la conduzcan hasta el principio de todo independientemente ya de toda hipótesis. Una vez alcanzado ese principio, descenderá hasta la

conclusión por un camino de deducciones implicadas en aquél; pero no se servirá de nada sensible, sino de las ideas mismas que, en encadenamiento sucesivo, podrán llevarla hasta el fin, o lo que es igual, a las ideas.¹⁰⁷

Procede reparar en algunas puntualizaciones más. En primer lugar, es necesario señalar que para estar a la altura de los nuevos y trascendentes cometidos que se pretenden por medio de ella (nada más ni nada menos que ser vía de tránsito hacia el principio de todo), la dialéctica tiene que desprenderse de su inicial carácter de simple procedimiento para adquirir el que en rigor le corresponde ahora: el de *ciencia* de la dialéctica.¹⁰⁸ En segundo lugar, importa tener en cuenta que la fase inductiva ascendente de captación del principio de todo, implica simultáneamente un proceso de paulatino alejamiento de la materialidad sensible. La conclusión o la verdad sólo se aviene con lo espiritual, con las ideas. El mundo se ha reconstruido pero se ha transmutado. Es lo que acontece cuando, en *El banquete*, define la belleza suprema —aquella que son capaces de percibir quienes no únicamente se complacen en las bellas voces, colores y formas, sino quienes son capaces de elevarse a la contemplación de lo bello en sí mismo—¹⁰⁹ como el esplendor del bien. Aquí parece imposible dar cuenta de la facticidad inicial. La dualidad del mundo platónico está presente, una vez más, para impedir que se complete el camino tan bien planteado a nivel teórico, haciendo que surjan múltiples interrogantes: ¿cómo es posible que ciertas formas, colores o voces materiales y, por tanto con una existencia de segunda, puedan expresar o reflejar el bien, de suyo inmaterial y por antonomasia eidético? ¿Cómo se ve afectada la belleza en sí cuando los objetos depositarios de ella manifiestan variaciones originadas por las modificaciones de que pueden ser sujetos? ¿Qué importancia pueden tener las características particulares de los entes si, en última instancia la manifestación más elevada de la belleza nada tiene que ver con el mundo factual?

Además, aún si se acepta sin conceder que la belleza fuera, como su definición platónica lo indica, el resplandor del bien, podría preguntarse: ¿cómo puede reconocerse a la belleza en los objetos prosaicamente cotidianos? Esta pregunta, a su vez,

¹⁰⁷. *Ibid.*, p. 777

¹⁰⁸. Platón, *La República*, op. cit., p. 239.

¹⁰⁹. Platón, *Obras completas*, op. cit., p. 589.

conlleve otra: ¿cómo se puede reconocer al Bien, o dicho de otra manera, saber si un cierto “resplandor” no es una mera apariencia de tal sino que, efectivamente se trata de una belleza auténtica y cabal, en suma, de una expresión del Bien? Este interrogante procede si tenemos en cuenta que Platón especificó que el Bien es de una calidad o consistencia todavía más espiritual y etérea que la belleza, puesto que la fundamenta. En fin, podría seguirse insistiendo: ¿existen varias formas de que “resplandezca” el bien? De haberlas, tal vez pudiéramos descender hasta la materialidad y establecer una cierta taxonomía en la que pudieran quedar debidamente anotados los matices y variantes, los indicios a partir de los cuales convalidar la autenticidad de cierta belleza o descartarla por apócrifa.

Pero estas y cuantas más del mismo orden pudieran plantearse carecerían de respuesta: la dialéctica platónica introdujo el divorcio entre el mundo material, objetivo, real o concreto —como quiera llamársele— y las esencias de ese mismo mundo. De hecho, y pese a las incursiones que parecerían desmentirlo, no le interesa adentrarse en la óptica de las cosas bellas. El bien, por su propia naturaleza, por ser el paradigma de todas las ideas, donde éstas encuentran su realidad antonómica, es inmutable. En consecuencia, le son irrelevantes las variaciones que puede sufrir una materia que ni siquiera es expresión, reflejo o manifestación de él. De este modo se llega a la última conclusión: el camino deductivo de Platón, que propugnaba una concepción dialéctica y sin el cual la explicación de las cosas quedaría incompleta, está cerrado. En rigor no se encuentran dentro de esta concepción las “articulaciones” de que él mismo habla, necesarias para recuperar todas las divisiones y volver a integrar la realidad. En este sentido puede decirse que la posición metafísica se trasluce y encuentra simultáneamente su talón de Aquiles, en la imposibilidad de tender puentes que permitan justipreciar las obras perecederas a partir de conceptualizar a la belleza como un resplandor del bien.

El “filosofar sobre lo concreto...”

El principal crítico de Platón fue su discípulo más destacado. El punto donde convergieron la mayor parte de sus críticas se localizó en lo que para Aristóteles constituía una duplicación del mundo entitativo real: otro de corte ideal. Al margen de que no hubiera quedado claro si efectivamente todos y cada uno de los entes debieran contar con su réplica ideal respecto de la cual pasarían a ser un mero reflejo o copia, lo cierto es que, siempre en opinión del mismo Aristóteles, era realmente ocioso no

explicar este mundo y crear otro que quedaría tan inexplicado como el primero. La importancia que le concedió a esta tarea cuestionadora, además de hacer surgir la hipótesis de hasta qué punto una vez más los filósofos se veían obligados a retomar la estafeta legada por sus antecesores, a fin de poder solventar nuevos problemas o los que aquellos habían dejado irresueltos, lo llevó, desde otro punto de vista, a adoptar una posición que, hasta cierto punto, podría considerarse una reacción. ¿Cuáles son las estafetas que retoma Aristóteles? ¿Cuáles son algunos de los aspectos innovadores?

Uno de los temas acuñados por la tradición y que Aristóteles recoge para imprimirle nuevo impulso, es el referente a la interrelacionalidad del mundo. En este caso reafirma lúcidamente, en la forma sentenciosa que le fue peculiar, la imposibilidad de desmembrar intelectualmente la parte del todo. Es clara su opinión respecto al reflejo del todo que únicamente adquiere sentido a través de las partes que lo constituyen y, recíprocamente, el sentido que la parte cobra únicamente cuando se la considera dentro del todo.

Porque no es un dedo en cualquier estado que se halle, sino tan sólo si está vivo; y, con todo, de una manera equivocada, también se le llama dedo al que está muerto.¹¹⁰

Pues no es la mano absolutamente considerada la que es una parte del hombre, sino la mano que es capaz de realizar cualquier acción; por tanto, la que está dotada de vida y la que carece de ella no es parte del hombre.¹¹¹

El punto es de la mayor importancia; puede considerarse "dedo" únicamente al que tiene vida, esto es, al que está unido a la mano y forma parte del cuerpo. Sólo éste es dedo. Pero, como es claro, no se trata simplemente de hacer ver que el lenguaje todavía no registra los matices y, en casos como éste, las radicales diferencias cualitativas que separan a un dedo vivo de uno que ha dejado de ser tal en la medida en que está amputado de la mano, en que está muerto. Ese tema, de por sí, sería de gran significación, puesto que tendría como su consecuencia la dialectización de un lenguaje que todavía hasta el momento es un reflejo fiel de un pensamiento des-

110. Aristóteles, *Obras completas*, op. cit., p. 994.

111. *Ibid.*, p. 996.

acompañado del desarrollo científico. Pero obviamente, la observación de Aristóteles no se detiene en ese punto. El más allá en que irrumpe se refiere a que el reflejo de la realidad tendría que interaccionar al dedo con el todo del cuerpo del que forma parte. Una vez más parece presentarse el Hilozoísmo. Y es posible que así sea. Al dedo que está unido a la mano y por medio de ella, al cuerpo, no puede separársele en el pensamiento. Ni biológica ni conceptualmente puede desmembrársela pues, si lo hiciéramos, ya no tendríamos un dedo delante nuestro, ni biológica ni conceptualmente. Sería otro ente absolutamente diferente, en el primer caso, y un reflejo espectral en el segundo. ¿No es esto lo que quiere decir cuando afirma que “¿no es la mano absolutamente considerada la que es una parte del hombre?” y que sólo es una mano aquella dotada de vida, es decir, que una mano separada del conjunto al que pertenece es una mano “sólo de nombre”¹¹². Si la tendencia a dejarse llevar por la visión de una realidad fragmentada no fuera todavía tan vigorosa y acechara permanentemente aún al pensamiento más buscadamente dialéctico, estas observaciones de Aristóteles tendrían, si, un valor, pero sería de corte referencial, histórico, como antecedente primero en cuanto a su formulación se refiere. Pero no es así.

Aparte de la referencia a la pobreza de un lenguaje que no alcanza a registrar los cambios cualitativos (pues obsérvese que aún en el caso de que a ese dedo separado de la mano se le llamara dedo amputado, dedo muerto, no se alcanzaría a reflejar cabalmente la sustancial diferencia cualitativa que se ha operado en el ente a consecuencia de su desgajamiento del conjunto del que forma parte y único en el cual puede tener sentido), lo que Aristóteles quiere poner de relieve es que definitivamente ya no se trata de un dedo, ni siquiera de un dedo calificado como amputado o muerto. Que la vida, esto es, el contacto con la mano y el cuerpo, la es a tal punto determinante que sin ella se trata de otra cosa que sólo guarda una muy lejana referencia a un dedo real. Aquél que es el primer aporte de Aristóteles: evidenciar un lenguaje que no ha evolucionado al unísono del pensamiento a cuyo través se expresa. No podemos menos que recordar aquí el alborozo con que Hegel certifica que en el lenguaje alemán existían, ya en su tiempo, palabras “dialécticas”, esto es, términos que incluían aspectos contradictorios en sí mismos: tal era el caso, para citar el que él hizo más conocido, del término *aufheben*: “Puede ser una

112. Así traduce Lenin la cita inmediatamente anterior, ver Lenin, *Obras completas*, Cartago, Argentina, 1972, t. xlii.

alegría para el pensamiento encontrarse con tales palabras y verse en presencia de la unión de los contrarios contenida de manera ingenua y según el léxico en una sola palabra de significados opuestos”, decía.¹¹³ Para un análisis dialéctico tan fino y tan acucioso que se ve obligado a registrar los cambios o modificaciones más nimios que se presentan en la realidad observada, resulta perfectamente comprensible que sea “una alegría para el pensamiento” el hallar avances terminológicos en el idioma. Aristóteles, en este sentido, no puede menos que manifestar su crítica a un lenguaje que recoge equívocos conceptuales.

La segunda consideración, de fondo, que se encuentra en esta afirmación, radica en la negativa a considerar como “absoluto” a ningún objeto. Esto significa que algo adquiere sentido sólo poniéndolo en relación al conjunto, a los entes con los cuales se encuentra interrelacionado. ¿Sería introducir pensamientos de cuyo destino en Aristóteles si decimos que hay aquí el vislumbre del nexo que liga a lo absoluto con lo relativo? Es muy posible que no y que pueda darse aquí por presentado el fundamento de toda la realidad y, consecuentemente, del pensamiento que la refleja: la multirrelacionalidad del ente, la acción mutua.

Otro de los temas tratado por sus antecesores y retomado nuevamente por Aristóteles es el dedicado a explicitar su concepto de dialéctica. Sobre este tema y salvando las casi obligadas diferencias que van de un autor a otro, parece ser que, en lo esencial, su definición no varía mucho de la que ya vimos expuesta por el Platón de la época del Fedro. En efecto, en un primer momento habla no de la dialéctica sino de los distintos tipos de argumentos distinguibles en una discusión, dentro de los cuales los argumentos dialécticos son una clase, entre cuatro posibilidades, junto con los didácticos, los examinativos y los contenciosos o erísticos¹¹⁴. En este contexto, los

Argumentos dialécticos son los que, apoyándose en opiniones generalmente admitidas, razonan con el fin de establecer una contradicción.¹¹⁵

¹¹³. Hegel, *Ciencia de la lógica*, Solar/Hachette, Argentina, 1978, p. 32.

¹¹⁴. Aristóteles, *Ibid.*, p. 530.

¹¹⁵. *Ibidem*.

La dialéctica también la refiere a las proposiciones, pero siempre dentro de la perspectiva de que tiene por objeto de trabajo las opiniones generalmente admitidas, así como la forma de cuestionar a aquellas.

Una proposición dialéctica consiste en preguntar algo que es admitido por todos los hombres, por la mayoría de ellos o por los filósofos...

Las proposiciones dialécticas incluyen asimismo puntos de vista que, como éstos, son generalmente admitidos y también las proposiciones que contradicen los contrarios de las opiniones que se toman como generalmente admitidas.¹¹⁶

Si Platón determinó a la dialéctica como la conjunción de dos modos de proceder, es decir, como un procedimiento, Aristóteles, quien la conceptúa de la misma forma, emplea otras palabras. Así, en los Tópicos habla de un "método de razonar", pero siempre dentro de la bien limitada perspectiva propedéutica.

Este tratado se propone encontrar un método de investigación por cuyo medio seamos capaces de razonar partiendo de opiniones que son generalmente admitidas, acerca de cualquier problema que se nos proponga.¹¹⁷

El razonamiento es, por otra parte, 'dialéctico', si razona a partir de opiniones generalmente admitidas.¹¹⁸

El punto no deja de suscitar extrañeza si, por otra parte, se tiene en cuenta que su dialéctica *implícita*, profundizaba en las categorías que ligan a géneros y especies. Si, a mayor abundamiento, se tiene presente que Aristóteles no solamente conocía las tesis heracliteanas sino que él mismo las había enunciado con toda precisión, la extrañeza se afirma. Veamos, a este efecto la forma como expone la tesis central de la dialéctica:

¹¹⁶. *Ibid.*, p. 424.

¹¹⁷. *Ibid.*, p. 418.

¹¹⁸. *Ibidem*.

Todo proviene, sí, de los contrarios, pero de los contrarios considerados como inherentes a un sujeto. Por consiguiente, siempre todos los contrarios son atributo de un sujeto y ninguno de ellos es susceptible de separación o independencia.¹¹⁹

Es muy probable que la razón de su desestima de la dialéctica y su conversión en mera propedéutica, haya que buscarla en su definitiva negativa a aceptar que, en un mismo momento y bajo una misma perspectiva, una cosa puede ser y no-ser al mismo tiempo. Esta negativa la fundamentó en el principio por antonomasia a partir del cual se posibilita el conocimiento. Para cumplir con su papel de origen y fundamento del conocimiento, dicho principio no podía consistir en una hipótesis y, todo lo contrario, tenía que corroborarse en la evidencia inmediata. El principio que cumple simultáneamente con ambos requisitos lo formula de la siguiente manera:

Es evidente, por tanto, que este principio es por excelencia el más cierto. Digamos ahora a continuación qué es este principio. Es este: es imposible que al mismo tiempo y bajo una misma relación, se dé y no se dé en un mismo sujeto un mismo atributo... Esto es, por consiguiente, el más cierto de todos los principios, pues cumple perfectamente la definición dicha antes. Es imposible, en efecto, que alguien crea que una cosa puede ser y no-ser al mismo tiempo, como algunos pretenden decía Heráclito... es evidentemente imposible pensar un mismo sujeto que un mismo objeto es y no es al mismo tiempo.¹²⁰

Resulta claro que si a la dialéctica se la conocía dentro de los parámetros heracliteanos, cuanta habida de las objeciones que ya se le habían enderezado, no podía esperarse otra actitud de Aristóteles que no fuera de rechazo. Su oposición la expresó, por cierto, en términos poco comedidos. Identificó a los dialécticos, quienes “discuten de todo”,¹²¹ con los retóricos en su común actitud de pretender vestir los ropajes de la filosofía sin tener la fuerza persuasiva de ésta ni el modo de vida que lleva consigo.

En todo caso, lo que ni Aristóteles ni ningún filósofo podía ignorar, pues, a más de presentárseles cotidianamente, que la evidencia irrecusable constituía el pro-

119. *Ibid.*, p. 1079.

120. *Ibid.*, p. 947.

121. *Ibid.*, p. 945.

blema *sine qua non* de toda la filosofía y de la ciencia en lo general, era el problema de conjugar conocimiento y cambio. Es más, podría decirse que este problema se sintetizaba en la posibilidad de captar el movimiento así como los procesos intelectuales pertinentes. Por tanto, si bien podía rechazar la vía de acceso al conocimiento abierta por Heráclito, no podía dejar de lado el problema mismo. Problema que, implícita, llevaba la postulación o negativa a aceptar la existencia de un mundo suprasensible. Sustentar un mundo de ese corte fue la respuesta practicada por Platón: unos conceptos que parecían responder únicamente a entidades fijas, estables, podían acompañarse muy bien con una "auténtica" realidad del mismo corte. Aristóteles, sin embargo, no estaba de acuerdo en aceptar la respuesta platónica: las ideas platónicas, en última instancia, proscribían el cambio y, a nivel cognoscitivo no se sabía de qué manera entidades inmóviles podían generar el movimiento:

Nada resuelve que admitamos esencias eternas, como las ideas, si no ponemos también en ellas una fuerza inmanente de la que parta el movimiento y el cambio.¹²²

Como se ve por los antecedentes, la nueva respuesta tenía que conjugar dos aspectos contradictorios: el primero, la posibilidad de explicar el mundo real introduciendo su devenir como premisa fundamental. La segunda, respetar la unicidad del ser sin la cual ningún conocimiento era posible. Aristóteles encontró la posibilidad de integrar los dos puntos exigidos, enunciando la doble forma como podía manifestarse el ser: como ser en acto y como ser en potencia. En tanto que ser en acto es idéntico consigo mismo y de ninguna manera puede admitir, dicha realidad y el concepto que la explica, la simultaneidad de su contrario. Pero en la medida en que también es ser en potencia, en tanto ser que puede llegar a ser otra cosa, ciertamente puede consistir al mismo tiempo en otra cosa distinta. De este modo se respetaban las dos premisas, la eleática parmenídea y la heracliteana.

Porque la palabra ser se aplica en un doble sentido... Puede, en efecto, suceder que una misma cosa sea al mismo tiempo ser y no-ser, aunque no bajo el mismo ángulo de visión

122. *Ibid.*, p.

del ser. Pues, en el grado de ser en potencia puede realmente suceder que una misma cosa sea contraria, pero de ninguna manera puede esto suceder al nivel del ser en acto.¹²³

En conclusión, una dialéctica maculada con la impronta de Heráclito, no podía merecer mayor respeto intelectual a Aristóteles, para quien la ciencia del ser en cuanto tal era la filosofía.

La contradicción entre lo concreto real y lo concreto pensado fue otro de los problemas, tal vez el principal, que Aristóteles se vio precisado a retomar. ¿Cómo conjugar la particularidad en que se manifestaba la realidad con una concepción que parecía verse fatalmente conminada a abdicar de la particularidad de lo real, de la concreción en que dicha realidad se manifestaba, y constreñirse muy a su pesar a la aprehensión de lo general? Esta sustitución o inversión dialéctica, con todo y estructurar el conocimiento científico tal y como este nos es conocido, implicaba problemas que desde ningún punto de vista eran sencillos o despreciables. ¿Cómo era posible que el pensamiento asiera la realidad si ésta se daba en fenómenos particulares, concretos, individuales, y la ciencia sólo podía aprehender lo general de ellos? ¿No era patente, acaso, que se desrealizaba a los fenómenos en la misma medida y proporción en que únicamente se reparaba en una parte de ellos, en su parte general, dejando de lado toda la pléyade de particularidades que al individualizarlos los concretaban? Pero, por otra parte, centrada la preocupación filosófica en el conocimiento de lo real, ¿cómo conceptualizarlo si esa realidad, en su permanente movimiento, impedía fijarla en silogismos estéticos?

Este problema, conocido como el problema concerniente en la identidad entre el ser y el pensar, fue el que llevó a Platón a proponer una realidad tan ideal e inmutable como los propios conceptos a través de los cuales se la captaba. Sediciente solución que, como ya se vio, mistificaba a la propia realidad.

Si los principios son universales, no son reales; si son individuales no son objeto de ciencia.¹²⁴

¹²³. *Ibid.*, p. 952.

¹²⁴. *Ibid.*, p.

Sólo hay ciencia de lo universal y necesario; pero no hay más realidad que el individuo. Luego, o bien no existe la ciencia o bien la ciencia no tiene como objeto la realidad.¹²⁵

De la respuesta que se otorgara a este problema dependía en alto grado la marcha de la filosofía y del conocimiento en general en la medida en que éste no puede constreñirse a la pura experiencia empírica, por más que ésta transforme la naturaleza. El conocimiento exige, de siempre, ser traspasado a los recipientes conceptuales, no sólo para ser acumulado sino para hacer posible la generalización del conocimiento de lo particular. Ahora bien, el mismo problema que llevó a Platón a duplicar el mundo, en los términos y con las consecuencias ya expuestas, condujo a Aristóteles vistas aquellas consecuencias, a centrarse en lo concreto, a tratar de dilucidar, por vía inductiva, lo particular, y a tratar de generalizar pero siempre afianzando a la concreción material. De aquí se desprendieron dos consecuencias: indeseada una, muy consciente la otra.

La primera consistió en orientar sus búsquedas a lo particular, de manera tan coherente que, en ciertos momentos, pareciera ser representante de la dispersión. En todo caso, se trataría de una aparente dispersión o de la forma que asumió la aplicación de la inducción instrumentada consecuentemente a todo lo largo del mundo fenoménico. Así, pasó de la lógica a la ética, de ésta a la poesía, a la metafísica, al alma y así sucesivamente sin dejar fuera el mundo natural zoológico, botánico y físico. Así, se configuró como una de las cabezas más universales que han existido.

La segunda consecuencia, emprendida programada y sistemáticamente, estribó en construir una estructura intelectual que le permitiera asociar la dimensión material del mundo de los entes con la inmaterialidad de los conceptos. De fructificar este propósito, se lograría imbricar, además, la perennidad de lo sensible con la permanencia de los pensamientos. Llevado por este objetivo, Aristóteles explicó que la materia sería incognoscible si se la dejaba desprovista de una "forma", de suyo eterna, pero sin la cual la materia quedaría, una vez más, reducida a lo informe, a lo indeterminado. Las formas son eternas, sustentaba, pero se encuentran ancladas a la materia y, en este sentido, son inmanentes al mundo tangible. La forma aristotélica que, como se ve, mucho se parece al eidós platónico, mantenía con éste, sin

125. *Ibid.*, p.

embargo, gran diferencia, ya no se trataba de una forma separada de la materialidad tangible, ni de una forma abstracta, sino de una encarnada en el mundo sensible mismo, profundamente enlazada a las cosas, a la materia, sin la cual carecía de sentido puesto que la forma es la de una materia específica y singular y únicamente ligada a ella puede existir.

De este modo se dio satisfacción a la ancestral aspiración de la filosofía descubriendo que la inteligible a ideal se encuentra subsumido, imbuido, en los propios objetos materiales sensibles.

Si se hace abstracción de los méritos intrínsecos al enfoque aristotélico, todavía nos queda, insólita e inusitada, la nueva modalidad que, con él, adoptó la filosofía. Parafraseando, podría caracterizarse el cambio diciendo que ya no había lugar para una filosofía “desde arriba”, abstracta, alejada de la prosaica cotidianeidad, ocupada únicamente en el etéreo y divagante movimiento de las puras ideas reacias a contaminarse con el mundo terrenal. En perfecta consonancia con su concepción que entendía que

...parece imposible que la esencia de una cosa y la cosa de que ella es esencia estén separadas...¹²⁶

su filosofía se volcó en el mundo fenoménico y se enfrascó en él. Si es que efectivamente era cierto, y nadie como él estaba en la obligación de confirmarlo, que era en el mundo de las cosas donde había que encontrar la forma adherida a la materia, o la esencia ínsita en ellas, era imprescindible ir hacia las cosas, desmenuzarlas, diseccionarlas parte por parte, sección por sección hasta penetrar en todas sus conexiones y sólo con posterioridad a haber cumplido con esta insoslayable tarea, estar en capacidad de captar su esencia.

Otro supuesto teórico lo impulsaba a imprimirle ese vuelco al hacer filosófico. Aristóteles había asegurado que la ciencia no era posible si no partía de “cosas conocidas de antemano”.¹²⁷ La inducción, es decir, la vía a la generalización y a la aprehensión de lo universal, sólo podía producirse mediante ese caudal de conocimientos previos, sin el cual la filosofía sería un mero deambular entre inocuos fantasmas.

¹²⁶. *Ibid.*, p. 925.

¹²⁷. *Ibid.*, p. 927.

¿Puede imaginarse la profundidad del impacto provocado por la postulación de una filosofía que preconizaba la interiorización en la realidad llevada hasta el nivel de la disección más acuciosa y completa, paso previo e ineludible a la posterior tarea de inducción, para, a través de todo lo anterior, estar en capacidad de captar la "forma", la esencia del ser? La profundidad de dicho impacto seguramente tuvo que potenciarse si se tiene en cuenta, primero, que no había más antecedentes a esta posición filosófica que los escuetos escarceos socráticos, que nunca dieron lugar a esa labor de recopilación, ordenamiento y sistematización que asombra en la Poética. Tácito estaba en el ejemplo presentado por Aristóteles que el filósofo mismo tenía que sustituir al investigador particular en todos los casos en que ese material no hubiera sido sistematizado. Igualmente, permeaba en la nueva forma de abordar la filosofía un ahincamiento en la materialidad del ente tal que tuvo que suscitar hondas reflexiones. La filosofía venía a convertirse en una ciencia mitad experimental, mitad especulativa. Y esto, significaba un vuelco sin igual. ¿Pudieran esgrimirse como antecedentes las incursiones que en distintos campos practicaron otros filósofos anteriores a Aristóteles, como Tales o Pitágoras? Ciertamente fueron anticipaciones pero poco sustantivas si se tiene en cuenta que el roturar diversos sectores de la realidad no fue concebido por ellos como una tarea ineludible en función de los nexos recíprocos que anticipaban entre unos y otros. En ellos, dicha actividad no era consustancial a la especulación filosófica pese a que, en varios casos, se ha podido comprobar que sus planteamientos filosóficos estaban inoculados de interpolaciones surgidas de campos distintos.

La posición aristotélica, además de las significaciones ya mencionadas, conllevaba un punto más a su favor dado que su adentramiento en la disección de la realidad le permitía encontrar, a través de ella, puntos de referencia donde comprobar sus aseveraciones. El materialismo de la posición aristotélica resulta, ante estos hechos, incuestionable, aún si Aristóteles mismo se vio llevado a transgredirlo en otras oportunidades. Es este aspecto del filosofar aristotélico el que permite emparentarlo estrechamente no tanto con su maestro sino con Sócrates. Insistiendo en el mismo aspecto: puede considerarse a la filosofía de Aristóteles como un seguimiento tanto de los incipientes lineamientos filosóficos materialistas de Sócrates, como lo más importante, de los suyos propios en los términos ya mencionados. Puede entonces decirse que si, efectivamente, carecía de sentido duplicar el mundo cualitativo con otro eidético; si era a todo punto improcedente y equivocado diso-

ciar las esencias de los entes de los cuales son esencias; si no hace falta imaginar una casa distinta a la de ladrillos y si, por último, la interrelación entre las partes y el todo obliga a analizar minuciosamente todas y cada una de ellas, entonces la manera de filosofar aristotélica es la cristalización más consecuente de todas esas premisas, al margen, se reitera, de que casuísticamente se viera llevado históricamente a incidir en planteamientos ya superados, en lo teórico, por él mismo. Sin hipérbole alguna, pero con todo el obligado énfasis que corresponde, la aristotélica debe ser considerada una nueva manera de hacer filosofía: materialista y dialéctica. El puente entre Sócrates y Aristóteles quedaba tendido.

Esta singular modalidad es la que justifica, a la vez que explica, el azoro de Hegel, quien no encuentra la manera de reconocer que Aristóteles ahínca su pensamiento discursivo en la realidad más concreta e inmediata y que, profundamente inmerso en ella, le entresaca lo sustancial y permanente desde cuyas profundidades adviene, vía la inducción, a lo concreto conceptualizado.

...entra directamente en lo especulativo. Parece como si este se limitase a filosofar sobre lo concreto, sobre lo particular, sin destacar qué es lo absoluto, lo general, qué es Dios, pues pasa siempre de unos detalles a otros. Su tarea cotidiana versa sobre lo que es... sólo parece buscar lo verdadero en lo particular, sólo parece reconocer una serie de verdades particulares.¹²⁸

Estos son, resumidos, los antecedentes que explican la disección, y su sentido, de que hizo objeto a la tragedia en la *Poética*. Son estas mismas determinaciones las que todavía hoy llevan a muchos a pensar que la *Poética* se restringe a un ralo formulario, a una canónica intrascendente.

Pese a que el *legado aristotélico se condensa* prioritariamente en esta nueva manera de hacer filosofía, sorpresiva y anonadante para su momento, no cabe relegar las específicas referencias que hiciera respecto a la belleza ya que, como se verá posteriormente, tanto la perspectiva a partir de la cual enfocó el análisis del arte en la *Poética*, como sus referencias particulares a la belleza, van a ser retomadas en la Teoría de la Arquitectura, con mucha mayor facilidad que por otras teorías regionales del arte. Importaba doblemente llevar a cabo este rescate, puesto que ligado a éste

128. Hegel, *Lecciones...*, *op. cit.*, p. 255.

aparece incidentalmente otro aspecto de la concepción artística y de la belleza de gran importancia para el desarrollo posterior de las dos disciplinas que van a tener a su cargo la explicación del arte y de lo bello. Afirma Aristóteles:

Ahora bien: el bien y lo bello se diferencian entre sí, porque el bien siempre se da donde hay acción, mientras que la belleza se da también en los seres inmóviles. Por esto están en un error los que dicen que las ciencias matemáticas no hablan ni de la belleza ni del bien... si con todo dan a conocer sus obras y *sus relaciones*...

En efecto, las formas más estimadas de lo bello son el orden, la simetría y la imitación, cosas que dan a conocer en alto grado las ciencias matemáticas.¹²⁹

Son dos los puntos a destacar en este texto. El primero de ellos estriba en el paso atrás que significaba postular al orden, a la simetría y a la imitación (sic) como las "formas más estimadas de lo bello" al margen de la función de conveniencia o utilidad que pudieran representar los objetos en los cuales estaban impresas esas formas y, consecuentemente, al margen de las necesidades sociales que los solicitaban a ambos: formas y objetos. Se trataba de un paso atrás dados los antecedentes sentados en este aspecto tanto por Sócrates como por el propio Aristóteles y, aún, por Platón mismo.

Si se tiene presente lo suscrito por Sócrates concerniente a este aspecto, se recordará que para él la conveniencia, en general, y la comodidad en particular, eran el fundamento de toda posible belleza. La conveniencia así entrevista era la categoría que expresaba la sustancial dependencia en que se encontraba la belleza respecto de las necesidades sociales que exigían ser satisfechas a través de los objetos. Conveniencia y comodidad era, pues, la representación conceptual por medio de la cual se daba cuenta de la columna vertebral que se descubría enlazando al mundo de los entes, a su forma con su materia prima y, por supuesto, a los objetos con la función social que éstos desempeñaban en última instancia: la interconexión universal, la "acción mutua" entre los entes. Acción mutua de la cual, obviamente, no podía quedar fuera el ser humano mismo. Si pues, el mundo estaba interconectado, y no por obra y gracia de nadie, sino como una consecuencia de la coexistencia de objetos

¹²⁹. Aristóteles, *Ibid.*, p. 1065.

con estructura propia, entonces es claro que la belleza sólo podía adquirir su cabal sentido mediante la relación de las propiedades de los objetos inanimados con el ser humano. Algo de esta significación humana de los objetos probablemente pudiera estar preñando esa cabalística sentencia de Protágoras de que el hombre es la medida de todas las cosas.

Como bien se sabe, Sócrates no planteó estas consecuencias explícitamente, pero son derivaciones tácitas en todo su planteamiento, o para mejor decirlo, son las derivaciones necesarias que se desprenden de un enfoque materialista de la realidad, de un análisis que se ahínca en el mundo de los entes. A través, por tanto, de la comodidad y de la conveniencia, la belleza imbuida en los objetos encontraba su cordón umbilical con el ser humano. Era, pues, una belleza tan humanizada como los objetos en que se encontraba depositada. Puede afirmarse, en consecuencia, que en el planteamiento socrático no tenía cabida el más mínimo intento de concebir la belleza como una propiedad intrínseca a los objetos.

Algo a todo punto similar aconteció con Aristóteles. Tal y como se desprende de la acuciosa y pormenorizada disección que llevó a cabo del arte poético, principalmente de la tragedia, éste era concebido como un intrincado y abigarrado haz de relaciones de todo cuño y laya. Como de este haz ya se ha dado noticia anteriormente, interesa en este momento retomar la función del poeta, y por ende el oficio que le confería tal calidad, donde establecía una relación de raíz eminentemente social: contar las cosas cual desearíamos hubieran sucedido.

Después de hacer ver que las tramas trágicas no les era indispensable atenerse a los mitos tradicionales, Aristóteles complementa su tesis social del arte en los siguientes términos:

Y, por otra parte, puesto que la reproducción imitativa no lo es tan sólo de acción completa sino de lo tremebundo y de lo miserando, y tremebundo y miserando no lo son superlativamente cuando sobrevienen de manera inesperada, más que cuando por mutua conexión –que las cosas que de esta manera suceden causan mayor maravilla... se sigue que las tramas de tal estilo serán de entre todas las más bellas.¹³⁰

¹³⁰. Lenin, *Ibid.*, pp. 330-333.

En este texto se puede corroborar el sentido social que Aristóteles le asignaba tanto al arte como a la belleza, en los siguientes términos: 1) La belleza, que de ninguna manera está excluida del análisis aristotélico, se alcanzará a plenitud ("serán entre todas las más bellas") cuando, 2) además de contar las cosas cual hubiéramos deseado que sucedieran, supieran captar lo tremebundo, lo miserando, lo superlativo e inesperado, sentimientos y pasiones, todos ellos, que al impregnar al arte de un contenido plenamente humano, permitirían al artista alcanzar la belleza plena, justa y precisamente en la medida y proporción en que hubiera sabido captar aquellos sentimientos.

Como se comprueba sobradamente, el aspecto social del arte en la versión aristotélica, no se constriñe al mero asentar que tanto las tramas como los productores y consumidores de la poesía eran seres humanos, sino que avanza visionariamente la certeza de que la belleza será plenamente alcanzada no en su confinamiento en los escuálidos márgenes inanimados del objeto depositario de ella, para apreciar en él su posible orden, simetría e imitación, sino descubriendo su imbricación respecto de otros valores sociales. E imbricación quiere decir dependencia no autonomía, coexistencia no ensimismamiento, integracionismo dialéctico no independentismo metafísico.

Tampoco podría menospreciarse la coherencia que alcanza Aristóteles entre su *Metafísica* y su *Poética*, o sea, entre su dialéctica y su teoría del arte. También en su caso podría afirmarse que tanto el análisis de la poesía como la determinación de su cabal sentido al través de su relación con el ser humano, es una consecuencia de su concepción más general acerca de la interrelacionalidad de todo el mundo puesta enfática y reiteradamente en evidencia en aquellos apotegmas en los que asentaba la indisoluble interdependencia entre la parte y el todo, entre la mano y el cuerpo, entre el dedo y la mano. De dicha interdependencia universal no podía quedar excluida la que existía entre los objetos y el hombre. Y, en todo caso, quedaba como tesis básica la de encontrar la explicación de las cosas a partir del encuentro de las relaciones que las "trababan" con todas las demás. A esta concepción fundamentalmente dialéctica, también le era extraña cualquier explicación que constriñera al objeto a sí mismo. También en Aristóteles la belleza era una belleza humanizada que sólo podía encontrar satisfactoria respuesta poniéndola en contacto con la sociedad que la había creado para fines estrictamente sociales.

No obstante que el enfoque idealista llevó a Platón a buscar el fundamento de las realidades materiales y sociales en la esfera de las ideas espirituales, no pudo dejar de reconocer, así fuera de manera titubeante, el nexo social que tenía la belleza. Este lo apuntó en su relación –socrática diríamos nosotros– de la belleza con la utilidad.

En base a estos antecedentes se puede considerar que la afirmación de Aristóteles, tangencial si se quiere, en el sentido de que las formas más estimadas de lo bello lo eran en el orden, la simetría y la imitación, eran un paso atrás, dada la socialización que ya le había sido reconocida a la belleza y al arte por la filosofía que lo precedió y aun, y muy principalmente, por la suya propia, pues si hubo algún filósofo que se afirmó en la interrelacionalidad del mundo entitativo fue, justamente, el mismo Aristóteles.

Sí, como se ha dicho anteriormente, descubrir y argumentar la interrelacionalidad del mundo de los entes era, a su vez, el presupuesto ontológico indispensable para dar curso a una axiología igualmente “dialéctica”, entonces puede concluirse que ese último párrafo de la *Metafísica* introduce de nueva cuenta la autonomía axiológica al *intentar explicitar las formas de la belleza en sí mismas*. Consecuencia obligada, ésta, a partir del momento en que no se concibe a la belleza determinada en algún sentido por la conveniencia o utilidad que el objeto, en el cual está depositada, puede representar para el ser humano y para la sociedad en su conjunto. Por supuesto se tiene que si la explicación de la belleza se agotara en la relacionalidad susceptible de encontrarse en el interior de ella misma, en el interior del objeto que la posee, sin que haya lugar a ponerla en dependencia, vía utilidad y conveniencia, con el sujeto que la disfruta o posee, entonces tal vez pudiera llegar a aceptarse, como en el cuestionado párrafo de Aristóteles, que es la matemática la ciencia que podría develar tales relaciones. Relaciones que obligadamente adolecerían de las limitaciones del análisis cuantitativo que ya él mismo había criticado en Platón.

El segundo aspecto a considerar en esta misma cita está implícito en la ya dicha concepción autonomista y explícito por Aristóteles en la primera parte de este último párrafo: “la belleza se da también en los seres inmóviles”.

Efectivamente, un correlato obligado a cualquier planteamiento que se haga de la belleza a partir de sus cualidades intrínsecas, como las mencionadas, ínsitas en los objetos mismos, conduce a verla como una propiedad de ellos y no como una cualidad que surgía de la relación con el ser humano. Lleva a desprenderla de las relaciones (conveniencia y comodidad), no únicas pero sí básicas, que la ligan al

ser humano, a la sociedad, a las clases sociales para fetichistamente atribuirla a los objetos con independencia de la intermediación que juegan en el proceso social.

Es sorpresiva esta determinación de la belleza, establecida a contraluz del Bien, dado que soslaya abiertamente el contrasentido en que se incurre al negarle a la belleza el *status* social que sí se le reconoce al bien. El bien, al igual que la belleza se encuentra impregnando su matiz a ciertos entes, objetos o acciones tan materiales y tan sociales, a la vez, como aquellos en que puede depositarse la belleza. No es desde los supuestos de una filosofía distinta, sino desde los propios socrático-aristotélicos, que puede decirse que no caben aquí distingos a menos que se esté dispuesto a perder la congruencia con un postulado previo que afirmaba que un ente cobra su completo sentido puesto en relación con todos los otros dentro de los cuales el ser humano tenía prioridad. Empero, y en abierta contradicción consigo mismo Aristóteles enunció aquí la que pudiera ser primera versión de la concepción fetichista de los valores: su existencia no como una relación de los objetos con la sociedad que los crea, sino como una cualidad que emergiera de ellos mismos. No está por demás recordar que fue este enfoque axiológico fetichista el que sentó sus reales en la estética y en la teoría del arte posteriores coludido con una filosofía de tono marcadamente metafísico.

Recapitulación en forma de conclusiones

¿Por qué fue necesario el surgimiento de la teoría del arte? ¿Se trataba realmente de una nueva disciplina, o puede considerársela como una mera extensión de su predecesora, la estética? ¿Había razones de fondo, diferencias sustanciales, campos no roturados por su progenitora que a más de explicar, justificaran su nacimiento? ¿Si acaso hubo las ya dichas diferencias sustanciales y los campos no cubiertos y las explicaciones insatisfechas, puede considerárselas proyectándose hasta nuestro tiempo de tal manera que el interés que revistan no sea meramente histórico sino que en su conjunto configuran un sector del campo de lucha de clases a nivel teórico?

Estas fueron las preguntas de que surgió el presente trabajo, mismas que a su vez se justifican si se acepta como buena la hipótesis de que una nueva disciplina científica no surge por la acción espontánea de factores impredecibles, sino por un complejo de situaciones interactuantes que necesariamente determinan su nacimiento. En casos como éste, la espontaneidad o el azar no podían ser tomados seriamente en cuenta si se repara, además, en que cuando nació la teoría del arte los cimientos de la estética llevaban un buen tiempo de haber sido sólidamente echa-

dos por Platón en la arena filosófica y, aunque no había llegado a erigirse sobre ellos toda la estructura que sólo los siglos posteriores habrían de ir dificultosamente construyendo, contaba, como diría Marx, con la presencia y solvencia de que suelen disfrutar las tradiciones.

Como no podía ser de otro modo, al intentar esclarecer el complejo de elementos que con carácter de necesidad decidieron el surgimiento de la teoría, encontramos orquestando todo el proceso a las bien conocidas concepciones en que se bifurca cualquier intento de adentrarse en el conocimiento de la realidad.

Lógica e históricamente inauguró todas las disquisiciones la naciente pero firme concepción que, al afianzar sus escarceos en la materialidad del ente, no pudo menos que reconocer la interacción en que se encontraban todos los seres. Como ya se dijo, en el más elemental planteamiento que primero pretendió explicar la realidad, aquél que veía a todos los entes originados y compuestos de agua, ya se encontraba la simiente fundamental: los entes estaban interrelacionados y era esta interrelacionalidad, expresada en la acción mutua de unos con otros, la que generaba la plétora de relaciones a la cual, sin dejar de reconocerla como tal, bien podía sintetizársela en pares de contrarios expresados en categorías como causa y efecto, lo uno y lo múltiple, el cambio y la permanencia, lo material y lo ideal y así sucesivamente.

La acción mutua de los entes no fue objeto de sistemática aclaración por parte de los filósofos griegos clásicos, pero está nítidamente presente en los estudios que le concedieron a algunas de las formas en que más frecuentemente se presenta.

Circunscribiéndonos a nuestro terreno, podemos decir que la certeza de la vigencia de la acción mutua entre los entes estuvo presente en todas las réplicas y proposiciones que Sócrates dirigió a Hipias. Es teniéndola como marco de referencia, como tonalidad que matiza con su color todas sus intervenciones, que se comprende que Sócrates extienda y extrapole permanentemente las afirmaciones de Hipias a otros casos no explícitamente puestos en tela de juicio, para ver de qué manera la interacción de un ser específico con otros afectaba o no la ley que éste pretendía hacer valer con carácter de generalidad.

Los cambios en los emplazamientos provocados por Sócrates al llevar las afirmaciones de Hipias de una terreno particular a otro general, de un individuo a otro distinto, de una especie a otra, y aun, entre géneros, encuentra su sentido en dicha certidumbre, no explícita pero sí presente como telón de fondo. Antes de continuar habría que recordar que la concatenación general entre los entes, bajo la forma primaria de

la relación causa efecto ya le había sido sugerida a la sociedad humana por la relativa reiteración de ciertos fenómenos naturales. La incipiente conciencia de ese hecho la encontraron los primeros filósofos en el humus cultural acumulado por las tradiciones míticas, donde los dioses están relacionados con los hombres en esos términos.

Al plantearse Sócrates el problema de dilucidar la esencia de la belleza a partir del enraizamiento en la concatenación o acción mutua universal, no podía evitar dar origen a una visión igualmente interconectada del valor belleza con otros valores como la utilidad, la conveniencia, la comodidad o la bondad, y a través de estos, con la función social que cumpliría el objeto depositario de tal belleza. El siguiente momento de la filosofía elementalmente materialista y dialéctica conduce, no al discípulo de Sócrates, sino a Aristóteles. El proceso lógico se separa del histórico.

La perspectiva aristotélica quedó circunscrita al arraigarse en la imposibilidad conceptual de disociar fenómeno y esencia; al ratificar la interrelación de la parte con el todo; al insistir en la gradación del conocimiento que se inicia, según él, desde la experiencia más inmediata, pasa por el momento del arte en que no solamente se conoce el fenómeno sino que se sabe su causa directa, y termina con la teoría en que el conocimiento encuentra las primeras causas en un proceso en que cada instancia se eslabona forzosamente con sus antecedentes o consecuentes; y, por último, al suscribir la importancia de los conocimientos previos de los que parte toda ciencia y sobre los cuales aplica la inducción.

Esta manera de filosofar se veía conducida a revalorar al análisis de la realidad primera o empírica, ya que era de ésta de la que partía el conocimiento y en la cual encontraba su origen y punto de referencia. El desmembramiento de los objetos de conocimiento en todas y cada una de sus partes constitutivas poniendo en relieve el carácter de la relación que unía a cada uno de ellos entre sí y con el conjunto era, así visto, una consecuencia obligada a la que tenía que llegar un pensador determinado por la filosofía de la Academia que le antecedió y cuyas limitaciones resumía en el abandono de la realidad tangible y en la ociosa y estéril invención de duplicados de dicha realidad primera. En rigor podría pensarse que para esta manera de filosofar, tal actividad pionera, recopiladora y taxonómica no sólo estaba obligada por un materialismo rigurosamente asumido, sino por la carencia histórica de dicho material ya elaborado en esos términos.

La generalidad en la que remataba una vez dividido el objeto en sus partes constitutivas y después de haber encontrado las relaciones que los unían y compro-

bando su vigencia en otros objetos pertenecientes al mismo género, era una muy concreta en la que las partes y el todo se soportaban recíprocamente. Podría decirse que esta era la forma materialista de asumir la necesidad filosófica de generalizar, es decir, de encontrar las propiedades comunes de los entes agrupados en géneros. Salta a la vista el parentesco entre esta posición aristotélica y la que Sócrates inauguró cuando, de manera incipiente, analizaba las distintas funciones que debían satisfacer las partes de una construcción. Los dos filósofos desmenuzan al objeto en todas sus partes y las vuelven a agrupar según su forma, contenido, función social de conjunto y específica particular, así como según su materia prima. Cuando, posteriormente a esta labor decantadora enuncian “principios”, éstos en ningún momento han perdido su arraigo en la materialidad del ente. Es más, son su cabal generalización: ideal en su expresión y material en su procedencia. La axiología que se desprende de aquí es igualmente integracionista.

Esta primigenia axiología para la cual la esencia de un valor o de un ente no puede separarse de las demás determinaciones del mismo, consecuencia de su interrelación con otros, es, por tanto, el correlato congruente de una ontología dialéctica que ha captado previamente la trabazón entre todos los entes y la ha comprendido funcionando como el fundamento de todas las cosas. En función de lo anterior se comprende, por tanto, que a esa axiología la hayamos titulado en primera instancia “interrelacional”, “integracionista”. Si se tiene presente, sin embargo, que *esa primera filosofía elementalmente materialista advino dialéctica* en la medida en que al ahincar en el mundo entitativo éste le impuso la obvia concatenación de todas sus transmuciones, de todas sus diversas formas particulares de manifestarse en objetos sólo aparentemente aislados e independientes, se estará de acuerdo en que el nombre que con más propiedad le corresponde es el de “*axiología materialista dialéctica*”.

Pero poco habríamos avanzado, si redujéramos los alcances de la axiología subyacente en los planteamientos de Sócrates y Aristóteles al reconocimiento testimonial de la interrelacionalidad endógena y exógena de un objeto. Este es un punto que el derrotero idealista también está de acuerdo en reconocer. La axiología materialista dialéctica anunciada en sus análisis encuentra su principal determinación en descubrir que la concatenación y su consecuencia obligada, la multideterminabilidad de los entes es intrínseca, consustancial. Esto es, que los valores ínsitos en un objeto se condicionan recíprocamente dando lugar: 1) a que un objeto no pueda valorarse a través de un único valor pues ello desoiría su esencial multidetermina-

bilidad; 2) que dicha multideterminabilidad ontológica y axiológica da lugar a una dependencia interaxiológica mediante la cual la existencia, vigencia y rango de un valor puede estar determinado por la existencia y vigencia de otro valor al cual la sociedad le confiera un rango mayor; 3) que la mutación de un valor en su contrario está determinada, en primera instancia, por la estructura interna de dicho valor pero que la "condición del cambio" la constituye la transformación que sufra algún otro de los valores presentes en el objeto; 4) que hay ciertos valores básicos y otros más, combinación de estos, que serían complejos o de segundo nivel, y, 5) por último, que la existencia autónoma de un valor no es absoluta (como lo planteara el idealismo) sino relativa a la existencia, vigencia y rango de los demás valores, principalmente de aquél al que la sociedad le haya asignado el papel predominante.

Efectivamente, el planteamiento de Sócrates y de Aristóteles no se limita a sugerir que los objetos están compuestos de elementos diversos que interactúan entre sí. Esta ya era sabido tanto a nivel filosófico como a nivel popular. La aportación de fondo se encuentra en la forma como era posible dicha interacción. Para Sócrates, por ejemplo, esa relación de concatenación de la belleza con otros valores se produce a través de la conveniencia, a la cual socialmente le asigna una jerarquía mayor que a la belleza, de donde esta pasa a funcionar como una subsidiaria de aquella. Es igualmente claro que de cambiar las condiciones que determinan la conveniencia (que la casa citada no se encuentre en el Mediodía o que no se trate de una casa sino de un templo) la belleza variará al unísono, porque su forma de manifestarse depende de su acoplamiento a las necesidades prioritarias exigidas a la conveniencia. Por lo que se refiere a valores primarios o básicos y secundarios o complejos, hay que recordar el sentido que para Aristóteles tiene el arte, respecto del cual la belleza, como ya se vio, es sólo un valor entre otros. Dicha belleza, que a su vez dependía de la capacidad del artista para captar lo tremebundo, lo insólito, lo sorprendente y así sucesivamente, es un valor subsidiario de la capacidad de la obra para contar las cosas como hubiéramos deseado que acontecieran.

Como se puede comprobar, en la filosofía de estos dos materialistas dialécticos incipientes se le cierra la puerta a todo lo que pudiera considerarse constituyendo una entidad por sí mismo al margen y con independencia de los nexos que guarda con la totalidad (diríamos ahora) de que forma parte. Aquí radica el aspecto más trascendente y más actual de todo su planteamiento. De un planteamiento en el cual el integracionismo axiológico es la otra cara del integracionismo ontológico. Sin

embargo de la promisorio veta que aquí se anunciaba, no fue éste el derrotero que siguió la filosofía en general, ni la explicación de la belleza o del arte en lo particular.

El segundo derrotero en que es susceptible de bifurcarse cualquier intento de explicar la realidad, estuvo representado epónimamente por Platón. Este, coincidía con Sócrates tanto en lo que se refiere a la belleza captada como una cualidad de amplio espectro, como en que tal belleza tenía algo que ver con la conveniencia o con la utilidad. Su manera idealista, dual, de enfocar la explicación de la realidad — que asumió conscientemente y determinado por condiciones a las que ya hicimos alusión— lo llevaba, empero, a desmembrar la cualidad y sus determinaciones de los objetos materiales en los cuales se la encontraba. En última instancia y obligado por esta perspectiva, mucho más abstracta, relativa a la necesidad de postular entidades ideales e inmutables al margen de la realidad sensible, derivó en determinar la belleza a partir de su capacidad para hacer “resplandecer” el bien. En camino a la especulación puramente formal estaba abierto al disgregar la esencia del objeto del cual era esencia, perdiéndose de este modo la posibilidad de comprobar algo. Esta forma de enfocar la explicación dejaba inexplicado el movimiento, mismo que, para el caso de la belleza se expresaba en la posibilidad de incluir las siempre nuevas y cambiantes formas aparentes de manifestación de la belleza. De lo anterior se desprendía que no era necesario adentrarse minuciosamente en los entes mismos, ya que las ideas no se extraían de ellos, sino a la inversa. La axiología implícita en esta concepción era de carácter “autonomista”, dado que pretendía determinar un fenómeno concreto a partir de un solo valor abstrayéndolo de los demás.

Dos formas de filosofar: centrada, la una, en un único valor, subestimando adentrarse en el ente y especulando a partir de ideas sin correlato material; buceando, la otra, en la interioridad del ser específico, adhiriendo la esencia a la materia, conjugando los distintos valores entre sí. ¿Dónde tenía su origen contraposición tan antagónica?; la posibilidad de una axiología autonomista y de una materialista dialéctica, ¿surgen o no del reduccionismo a que se sujeta a un ser particular, en el primer caso, y de la asunción de su imbricación con el todo de los entes, en el segundo? Dicho de otra manera, ¿el autonomismo y el integracionismo axiológicos son o no la expresión de una previa concepción desmembrada, metafísica de la realidad y de una formulación concreta, dialéctica de ella, respectivamente? No hay más que una respuesta: la concepción que sustenta la autonomía ontológica y gnoseológica de los valores es otra cara de una específica manera de hacer filosofía,

la del idealismo dialéctico devenido metafísica. No puede ser de otro modo: la concatenación de la realidad está presente en la realidad misma, no en las ideas. La forma que asume tal trabazón, las leyes susceptibles de expresarla, las modificaciones, excepciones, variantes y el encuentro de nuevas relaciones, todo ello no puede surgir más que de la propia realidad. En el momento en que se la deja de lado y hasta se la llega a convertir en un reflejo de la cabal, de la auténtica, de la ideal, el riesgo de incidir en vacua especulación, por una parte, es prácticamente insalvable, por la otra, se vigoriza la tendencia a proponer explicaciones unidimensionales, separando una sola determinación de todas las demás. Es por ello que pese a los avances que a la dialéctica le imprimió Platón, el resultado final al que arribó es metafísico, por dos razones: la primera, porque las ideas han sido buscadas como la contraparte inmutable de la realidad en constante cambio; o sea, que por definición el cambio es rechazado. En segundo lugar, porque al perder de vista el objeto, que es el que se encuentra eslabonado con todo el resto, se lo separa, se le aísla y, dentro de él, en proceso consecuente, se repara en una sola cara. Así, la dialéctica idealista propende y deviene desmembramiento físico de la realidad.

A ese desmembramiento, a esa duplicación del mundo real mediante otro fantasmalmente ideal, a esa unidimensionalidad explicativa que sólo repara en una faceta del objeto, así como a la consecuente autonomía axiológica, propias del idealismo, respondió la teoría del arte con una filosofía anclada en la disección de lo fenoménico, en su compartimentación taxonómica y en su posterior reconstrucción por medio del encuentro de concatenaciones generales pero concretas. Sin embargo, como bien se sabe, no fue el derrotero que prosiguió ni la filosofía en su conjunto, ni la explicación de la belleza o del arte en lo particular. La concepción que se impuso fue la idealista platónica. Sus apuntamientos fueron dando lugar a lo que posteriormente se iría conformando como una disciplina: la filosofía del arte, acuñada desde el siglo XVIII como estética. Es posible que la diferencia interna a cada una de las dos concepciones pueda explicar tentativamente la prosecución de una y el episódico anonadamiento de la otra.

No es extraño que la estética hubiera continuado preponderantemente a cargo de filósofos profesionales no urgidos en desmenuzar ningún ámbito artístico particular para sustentar en él la validez de sus generalizaciones filosóficas. Al idealismo, ya lo hemos palpado, no le es imprescindible el contacto con la realidad y hasta, en cierto sentido, podría decirse que mientras más acudieran sus filosofemas a bus-

car el soporte de lo inconsútil e inmaterial, tanto más prestigio alcanzaban. En el fondo de esto se encontraba el escaso dominio alcanzado por la sociedad sobre la naturaleza y, como un sector de ésta, el bien raquítico desarrollo de las ciencias. Es usual que cuando la sociedad no puede alcanzar un conocimiento científico promueva un sucedáneo.

Por las mismas razones podría entenderse que la teoría del arte haya resurgido insólitamente promisorio, tres siglos más tarde, en la obra de un desconocido y poco afortunado arquitecto romano: Marco Lucio Vitrubio Polión. En efecto, en su libro la sociedad romana pudo compendiar los ya extensos conocimientos que le eran necesarios para multiplicar los testimonios edilicios y urbanísticos concordantes con la consolidación de su dominación sobre otros pueblos. También puede pensarse que la arquitectura es, dentro de las artes clásicas, la que mejor se presta a clasificaciones, a prescripciones y a determinaciones sociales referentes al uso de sus obras. Los ecos de Sócrates y de Aristóteles, a quienes parece no haber estudiado directamente, están presentes en las definiciones, en los intentos de categorización, en las generalizaciones y propuestas de principios constructivos que se encuentran en su libro, *Diez libros de arquitectura*, al cual le sienta perfectamente el juicio que Goethe enunció respecto del de Horacio: "Esta obra enigmática parece diversa a un lector y a otro, y a cada lector cada diez años".

Parece indicado no dar por terminada esta revisión sin extraer algunas otras posibles confirmaciones. En primer lugar, ratificar la importancia que Engels le concedió a la *categoría de la acción mutua*, a la que considera fundamento de todo el conocimiento científico, así como a su otra tesis relativa a "desarrollar la naturaleza general de la dialéctica, como ciencia de las concatenaciones, por oposición a la metafísica". El papel que a lo largo de esta revisión hemos encontrado que jugó tal acción mutua para delimitar a las dos concepciones fundamentales y a la axiología, hacen innecesario abundar más en ello.

Reconsiderar, en segundo término, las aportaciones que la historia de la dialéctica le debe a paradigmas idealistas quienes, como Parménides, al ahondar en la relación que liga a lo uno con lo múltiple, aportaron a nivel teórico abstracto formulaciones en que forma más amplia habrá de retomar posteriormente Aristóteles. Algo a todo punto similar podría hacerse extensivo para Platón. En este sentido nos parece ratificable también la opinión que Lenin tenía del idealismo:

El idealismo filosófico es sólo una tontería desde el punto de vista del materialismo tosco, simple, metafísico. En cambio, desde el punto de vista del materialismo *dialéctico*, el idealismo filosófico es un desarrollo unilateral, exagerado, *uberschwengliches* (inflación, abultamiento) de uno de los rasgos, aspectos, facetas del conocimiento hasta convertirlo en un absoluto *divorciado* de la materia, de la naturaleza, llevado a la apoteosis.

Por último, parece que es posible, dentro de ciertos límites, confirmar la existencia de una "historia" filosófica. De una historia que, sin desconocer las cualitativamente distintas determinaciones estructurales que la llevan a modificar sus "problemáticas", sin embargo, no por eso deja de mantener un enlace con los particulares problemas que le legaron sus antecesores filosóficos. Es el caso, para citar lo que ya ha sido visto páginas atrás, de la problemática heredada por Heráclito y Parménides y su reencuentro en Sócrates y Platón. Y, a su vez, los problemas dejados por Platón y que constituyeron el punto de partida de las disquisiciones aristotélicas.

Historia de la teoría de la arquitectura

La Ilustración

Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Arquitectura. Tesis de licenciado en arquitectura. 1987.

— CAPÍTULO I —

Introducción

Algunos bien prestigiados arquitectos pertenecientes a muy diversas formaciones sociales elaboraron síntesis a partir de sus más decantadas experiencias en materia de arquitectura. El conjunto de ese reiterado esfuerzo que abarca casi dos milenios cobró carta de ciudadanía bajo el rubro de *Teoría de la arquitectura*.

Esa ardua labor de síntesis estaba orientada por dos finalidades básicas. Por un lado se trataba de discriminar dentro del abigarrado conjunto de recomendaciones pragmáticas, de verdades parciales y empíricas y de promisorias generalizaciones conceptuales aquellas experiencias que se mostraran más consistentes y factibles de ser engarzadas en un cuerpo homogéneo en que cada una encontrara su sentido y función dentro del todo del que pasaría a formar parte. En segundo término, se pretendía alcanzar, a partir de dicho acervo de conocimientos seleccionados, una visión globalizadora en la que quedara consignada la totalidad del proceso de producción de la arquitectura, tal y como este era dable visualizarlo en cada momento histórico particular.

De este modo, en las clases de Teoría se daba cuenta y razón de los materiales y técnicas constructivas, en función tanto de los elementos de la arquitectura como de los principios de la composición y, de similar manera, en la asignatura conocida como "Arquitectura comparada" se analizaban las soluciones otorgadas a los diversos géneros arquitectónicos para poder confrontarlas con las exigencias de los nuevos tiempos.

Los fundamentos de la arquitectura, así como la función de ésta al interior del conjunto social, cerraban un discurso en el que lo particular y lo general de la arquitectura eran concebidos unitariamente desde la perspectiva epistemológica ideológica en que se encontraba cada formación social concreta.

Así se comprende que tuvieran a la *Teoría* como referente obligado tanto quienes estaban dedicados preferentemente al proyecto y construcción de espacios habitables como aquellos que roturaban los más especializados ámbitos de la crítica y la historiografía arquitectónicas. En el caso de la docencia, como bien se sabe, la Teoría ocupó siempre un lugar destacado considerándose de hecho, como la contrapartida inexcusable de la práctica proyectual, como la síntesis discursiva a cuyo trasluz debían juzgarse los proyectos específicos.

No cabe, por tanto, cuestionar ni la función orientadora de la práctica profesional que ha jugado históricamente ni su idoneidad académica, como antesala en la que convergen los demás estudios curriculares antes de pasar a concretarse en un proyecto programado.

Pues bien, esa *Teoría*, para constreñirnos a nuestra realidad nacional, fue puesta en crisis hará unos diez años. Las razones son varias.

La Teoría de la arquitectura que según el testimonio de algunos de los más conspicuos protagonistas de nuestro hacer arquitectónico, auspició de manera tan incontrovertible como fecunda el surgimiento de la *Escuela Mexicana de Arquitectura*, forma concreta como se expresó el sedicente racionalismo en México, ha entrado en un paulatino pero sostenido proceso de obsolescencia.

El desconocimiento de la prolífica vena materialista dialéctica de la Teoría de la arquitectura combinado con un entusiasmo irreflexivo suscitado cuando alguna otra disciplina profundiza en el conocimiento de uno u otro de sus temas o regiones, ha llevado a desestimarla como la contrapartida idónea de una práctica profesional inserta en la crisis estructural del capitalismo tardío en que se debate nuestro país, así como a considerar impostergable buscarle sucedáneos. Por demás está decir que en esta desestima se encuentra, tácita, y en nuestro caso también se ha anunciado explícitamente, la desaparición de la Teoría tradicional.

De este modo se ha llegado a suponer que su función estaría mejor desempeñada por cualesquiera de las disciplinas que recientemente se ha ocupado de la arquitectura de manera más frecuente y mismas que, de este modo, vendría a ocupar su lugar abriendo nuevos derroteros conceptuales en todos aquellos aspectos que



la Teoría habría dejado inexplicados y en otros más respecto de los cuales se habría mostrado renuente y hasta hostil para incorporarlos a su campo de estudio. Así y sin parar mientes en si acaso la propia estructura de dichos prospectos les permite a cada uno dar cuenta de la totalidad del fenómeno arquitectónico, se le ha injertado, yuxtapuesto o soldado, a un cuerpo de Teoría cada vez más evanescente, pedacería conceptual proveniente de cuños de todo tipo y laya que lejos de conformar un nuevo y consistente cuerpo teórico capaz de explicar los viejos problemas así como los nuevos y actuales dentro de generalizaciones cada vez más amplias, ha coadyuvado, por la inercia misma de la premura, a acentuar cada vez más el desmembramiento, la dispersión y el abaratamiento de los conocimientos respectivos.

Todavía no se cumplimenta la cabal e indefectible crítica de dicha Teoría, es decir, la justipreciación de su haber y su debe, cuenta habida de sus necesarias limitaciones ideológicas, y ya se la decreta periclitada echando mano de la consabida parafernalia terminológica que suele acompañar a este tipo de cuestionamientos; se tergiversan sus cometidos diferenciales y se le asignan otros sin orden ni concierto. No sólo priva el desacuerdo sobre éstos o aquéllos aspectos o tesis específicas de la Teoría, sino que tampoco lo hay respecto de sus cometidos, de su objeto formal y de sus contenidos correspondientes.

No es extraño, por tanto, que en las mismas aulas donde anteriormente se entendía por Teoría de la arquitectura la elaboración de síntesis histórica a través de las cuales diversas formaciones sociales dejaron constancia de su particular y condicionada conceptualización globalizadora de la arquitectura y donde sus múltiples y dispares determinaciones quedaban anudadas en fórmula de clara raigambre unitaria o, lo que es lo mismo, dialéctica; aquí y ahora, donde no se la ha convertido en un rubro carente de contenido expreso, campea el galimatías más confuso y acabado, si es que decir eso no es un contrasentido. Hoy por hoy, la Teoría de la arquitectura ha sido convertida en un campo de Agramante. Bien visto el proceso, tal vez no debiera hablarse de su obsolescencia sino de su inminente e infundado anonadamiento.

Cuatro factores básicos confluyeron para producir este resultado. Se enuncian a continuación, en forma de escueta y promisorio clasificación, sin pretender inducir una prelación en ellos.

El primero, al que por ende le correspondió fungir como el obligado antecedente, fue sin duda el desdén que la nueva burguesía, enriquecida, evidenció, hacia los

inicios de los años cincuenta que, muy lejos de avalar sus pretensiones suntuarias se manifestaban como su más opuesto referente.

El segundo de dichos factores se prohibió a partir de la certidumbre de que era indispensable modificar la estructura de la Teoría vigente a fin de que dentro de ella encontraran plena cabida fenómenos sociales relativamente novedosos en nuestra circunstancia nacional y que recién en los albores de los años setenta macularon, súbita y dramáticamente, la conciencia social: nos referimos a la anarquía urbana y el problema de la vivienda, principalmente, pero sin dejar de incluir aquí toda su secuela especulativa de valores, precios y rentas así como la consecuente desposesión de las capas más depauperadas de nuestra sociedad.

El tercero está conformado por la irrupción, en la curricula académica, de los predicados de las modernas ciencias sociales, emanados, la mayoría de ellos, de los fundamentos epistemológicos preconizados por la ciencia de la historia marxista. Esta ciencia cobró carta de ciudadanía dentro del bagaje instrumental del arquitecto, al hacer ver que de ninguna manera era atinado continuar soslayando la importancia que, para el mejor desempeño profesional, representa el conocimiento de las afectaciones a que está sujeta la producción y valoración arquitectónicas en una sociedad en la que todas las relaciones sociales portan, en más o en menos la impronta mercantil.

De este modo la irrupción y paulatina asimilación por parte de las *Escuelas de Arquitectura*, de las tesis más avanzadas de las ciencias sociales, de la economía política, de la antropología, de la semiótica, de la psicología y otras más, tuvo como consecuencia el poder apreciar con claridad los amplios terrenos no explorados por la *Teoría* tradicional: el papel que obligadamente tiene que jugar la obra construida dentro de un sistema económico caracterizado por la producción generalizada de mercancías; sus nexos con las clases sociales dada su función ideológica y su capacidad signica; la renovada importancia de los legados culturales tradicionales en los proyectos, su impacto dentro de los niveles ecológicos, los problemas derivados de la percepción y la importancia de las metodologías de diseño, son sólo algunos de ellos.

Como resultado de la lucha contra cualquier predicado que se presente, real o aparentemente, apelando a una vigencia intemporal o inespecial y tras de los cuales diversas clases sociales han pretendido guarecer en muchas oportunidades sus intentos de dominación, y también como sedimento lógico de los tres factores anteriores, un punto de partida inicial y correctamente histórico ha derivado en

un “relativismo” histórico o epistemológico, según se le vea, constituyéndose en el cuarto y último factor.

Por demás está insistir en que si los tres primeros cuestionan muy seriamente a la Teoría tradicional obligándola a reformular gran parte de sus tesis y a incorporar orgánicamente los aportes de muy variadas disciplinas, el cuarto factor pone en entredicho, sin taxativa de ninguna especie, uno de los cometidos sustanciales de la Teoría de la arquitectura y, de hecho, de toda elaboración con pretensiones de cientificidad: la posibilidad de elaborar generalizaciones o categorizaciones válidas para más de una formación social, es decir, transhistóricas. Se anularía, así, la necesidad de anudar lo particular con lo general y lo relativo con lo absoluto renunciando, con ello, a construir un concreto mental que pudiera reflejar fielmente lo concreto real. La teoría de la arquitectura, magra y compartimentada en estancos históricos, degeneraría en vacuas caracterizaciones regionales.

Pero antes de reparar con mayor detenimiento en cada uno de estos factores a cuyo través se configura la desestima y el desuso correspondiente en que se tiene a la Teoría de la arquitectura, conviene rememorar un momento de su propia historia, el correspondiente a la etapa conocida como la “Ilustración”, para entresacar de ello, básicamente, su capacidad explicativa del fenómeno arquitectónico así como su papel impulsor de una nueva arquitectura. Es viable esperar que transitando por este largo camino contemos con elementos más consistentes para aquilatar en toda su magnitud lo que está en juego con la multicitada obsolescencia de la Teoría de la arquitectura.

El mercantilismo, la competencia económica y el despotismo ilustrado

La cultura occidental tardó mucho tiempo en cobrar conciencia de las múltiples y decisivos afectaciones a que iba a estar sujeta su estructura económica a consecuencia del primer gran reparto del mundo que consumó hacia fines del siglo xv y principios de xvi. Lo que contempla todavía al trasluz de su visión predominantemente medieval, parecía no ir más allá de la seguridad de contar con más vastas propiedades que le brindaran los productos requeridos para alcanzar un mayor atesoramiento y el bienestar consiguiente, dio a luz la eclosión tan impensada como exorbitante de las fuerzas del mercado.

No ha lugar a rememorar aquí los pormenores de este extraordinario momento histórico, pero sí procede tener presente hasta qué punto el poder contar con merca-

dos cautivos obligados a absorber cualquier producto, estimuló el afán de comerciar con una intensidad que difícilmente podemos recrear ahora. Tal vez lo desventajoso del comercio que ahí se iniciaba, en el que de una parte se encontraban masas inermes incapaces de oponerse a adquirir los productos que, por la otra, se aprestaban aceleradamente a asestarles, haya sido uno de los acicates sociológicos que alentó tan poderosamente el afán de comercio.

Las viejas necesidades, cuyos ribetes habían sido establecidos con toda la firmeza que otorga el lento decantamiento de las tradiciones y cuya satisfacción se atendió, en la inmensa mayoría de los casos, mediante los recursos que se encontraban al alcance en la demarcación nacional y, aún, en la local, fueron echadas a un lado. Su lugar fue ocupado por nuevas y siempre renovadas necesidades que únicamente podrían ser cumplimentadas empleando productos canalizados o extraídos de los países más lejanos diversos. El asombro que en los pueblos causó la presencia y supuesta disponibilidad de todos esos objetos, aunado al placer inusitado que procuraba su consumo y a los benéficos efectos que todo ello tenía sobre el bienestar, fue lo que llevó a la sociedad a convertir en mercancías incluso los objetos más aparentemente refractarios a caer bajo ese estatuto: como bien se sabe, la dignidad así como el honor, también fueron tasados en dinero. De este modo, la demanda siempre incrementada, retroalimentaba la exigencia de contar con más dinero; mercados y dinero, a su vez, se revertían sobre el conjunto del comercio imprimiéndole el impulso exorbitante al que nos venimos refiriendo. Lo único que iba quedando en pie de toda esta hecatombe mediante la cual se alumbraba un nuevo sistema de vida, era la "desalmada libertad de comercio".¹ No había duda, no podía haberla, respecto a la anchurosa y promisoría vía que se le abría a la humanidad para advenir al dominio de la naturaleza y, mediante él, al de la historia misma. El motor impulsor de este proceso lo sería el comercio; ¿su correa de transmisión?: el dinero.

Podremos contar con una mejor idea de la gran importancia que revistió este hecho si tenemos en cuenta que coincidió con el momento en que el oro se transmutó, de una simple y llana mercancía más en el mundo de los objetos, para pasar a convertirse en el equivalente universal mediante el cual podía efectuarse el intercambio con prácticamente cualquier otro objeto. Esta posibilidad que brindaba el oro de, mediante su intercambio, poder agenciarse los objetos absolutamente

1. Carlos Marx, *El manifiesto comunista*, ediciones diversas.

indispensables o simplemente deseables para hacer más placentera la vida —posiblemente casi inexistente en el intercambio mediante trueque— condujo a que su posesión se viera como el elemento sin el cual ningún progreso sería posible, como el punto clave y piedra de toque para acceder a mejores niveles de vida. De este modo y gracias al proceso de encadenamiento infinito de hechos según el cual el efecto de uno se convierte al siguiente momento en causa de otro, la intercambiabilidad absoluta del oro fue permitiendo caer en la cuenta de que no era indispensable involucrarse en guerras desgastantes cuando a través del comercio, es decir, del intercambio tendencialmente generalizado de mercancías, era posible llegar al mismo resultado. Países enteros podrían ser domeñados y sometidos a la férula económica, tan eficaz como la política para, pacíficamente, extraerles su oro. Todo dependía de que en el proceso de intercambio de mercancías se contara permanentemente con una balanza comercial favorable, esto es, que se vendiera más de lo que se comprara.

Si bien en un principio el comercio se desarrolló básicamente con las colonias ultramarinas en tanto que mercados cautivos, la mayor capacidad productiva adquirida por algunas de las metrópolis, como Inglaterra y Holanda, impelió, en una segunda instancia, a incrementar la actividad comercial con los demás países europeos que, no obstante no estar sometidos políticamente a los primeros, a la luz del intercambio asumían la forma de asequibles y promisorios adquirentes de productos manufacturados. El oro fluiría de estos países hacia los manufactureros y vendría a sumarse al que algunos de ellos recibían de parte de sus colonias. De este modo se aseguraría el bienestar, el progreso y, más tarde, como machaconamente lo llegaron a repetir en tonos no exentos de misticismo, aún la felicidad misma. La clave de todo estaba en el comercio. Sería éste el que conduciría el oro de todo el mundo a los países que vendieran más y compraran menos. Progresiva y aceleradamente, Europa entera se vio inserta en un proceso de absorción económica de unos países por otros.

Uno de los más lúcidos y activos participantes en este proceso, fue el español Pedro Rodríguez conde de Campomanes, (1723-1803) quien una y otra vez denunció el desfavorable intercambio mediante el cual los españoles decrementaban su balanza de pagos en beneficio de los países que ya contaban con manufacturas más productivas. En el pasado inmediato, España había basado su desarrollo en el oro extraído de América y esto le había generado dos efectos básicos. Por una parte,

había dado lugar a un proceso inflacionario a causa del exceso de circulante. En segundo lugar, la había llevado a descuidar el desarrollo de su producción agrícola. La consecuencia estaba a la vista: la falta de materias primas con que elaborar toda la gama de enseres y menajes de uso cotidiano, los obligaba a adquirirlas del extranjero. Importación que se veía doblemente estimulada si se tiene en cuenta los precios más asequibles de estas últimas. El dinero, y valor que éste representaba, con que se pagaban esos productos, salía de España, empobreciéndola

Cuando nuestra labranza se hallaba pujante, estaban las Ciudades, Villas y Lugares de Castilla llenas de fábricas de lanas finas, entrefinas y ordinarias.

La mujer e hijas del labrador se ocupaban en beneficiar e hilar la lana y no se conocían paños, estameñas, sargas, bayetas ni cordellates extranjeros entre nosotros. Ahora viste la gente común de géneros de lana fabricados fuera de España y ya se puede contar, sobre once millones de población a cuánto puede ascender la balanza que paga la nación por este solo ramo. Si se agrega el consumo de las Indias duplicará la pérdida nacional.²

Tal estado de cosas forzaba a los países importadores a transferir sus riquezas para irse convirtiendo, paulatina pero persistentemente, en deudores sempiternos con la baja de nivel de vida que ello supone. No puede extrañar, en consecuencia, que adoptaran una serie de medidas protectoras de su economía, que iban desde el elemental rechazo a adquirir artículos extranjeros ya fuera gracias a la pura y simple labor de persuasión, ya mediante la imposición de tasas aduanales restrictivas hasta llegar, en un momento posterior, a adoptar e imponer políticas tendientes a potenciar su capacidad productiva, convencidos como estaban acerca de la impostergable necesidad de equipararse a los países manufactureros e incipientemente industrializados. A ese respecto, revestía particular importancia hacer más prolíficas dichas políticas fecundándolas mediante su contacto con la ciencia económica. En el mismo sentido, era de la mayor importancia capacitar a la fuerza de trabajo ya fuera en el proceso de producción ya mediante su superación a través de un sistema

2. Pedro Rodríguez Conde de Campomanes, *Discurso sobre el fomento de la industria popular* (1774), *Clásicos del pensamiento económico español*, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, Ministerio de Hacienda, 1975, p. 51.

educativo idóneo a tales fines. De este modo y en lógica defensa ante dicho proceso de deterioro económico, el mismo Campomanes rescata y refrenda, en su celebér-rimo *Discurso sobre el fomento de la industria popular*,³ la recomendación que ya el propio rey Felipe v (1683-1746) dirigía a sus vasallos a fin de que

... se vistiesen generalmente de manufacturas de España, restableciendo las fábricas propias y prohibiendo la introducción de los géneros fabricados fuera que pudiesen excusarse.⁴

Luis xiv (1638-1715) le había asignado el trono español a su nieto Felipe v. Pues bien, como se ve, ni la pertenencia a la dinastía de los Borbones, ni la deferencia que en lo particular le debía a su abuelo, pudieron evitar que éste se opusiera y luchara en contra de la política económica emprendida por el Rey Sol y su ministro Colbert (1619-1683) y misma que tendía a subyugar a España, como a cualquier otro país que no contara con la productividad económica suficiente para impedirlo, a un régimen de dependencia económica.

Como puede colegirse fácilmente, por primera vez en la historia se había entronizado la competencia comercial al nivel internacional. A partir de aquí, sería bajo las modalidades inherentes a esa relación que cada uno obtendría lo necesario para producir y reproducir su vida. Desde ningún punto de vista se puede caer en la exageración al afirmar que este cambio estructural iba a remover la sociedad hasta sus raíces, trastocando todos los órdenes establecidos. Este trastocamiento, en algunos de cuyos aspectos nos vamos a detener a continuación, iba a poner en el centro máximo de interés, como demiurgo de la sociedad, al comercio mismo. Si era a través del comercio que se tenía la posibilidad de acceder a todos los bienes que podían convertir esta vida en otra que sólo los utópicos habían imaginado, era lógico concluir que era este comercio el que tendría que fungir como polo orientador de todas las actividades. *En más o en menos, directa o indirectamente, las prácticas sociales obedecerían al norte magnético que les señalaría la actividad comercial.* A esto es precisamente a lo que se refiere Marx cuando, al tratar de caracterizar la magnitud de los cambios que se habían sucedido, dice:

3. *Op. cit.*

4. *Ibid.*, pp. 44-45

En lugar del antiguo aislamiento de las regiones y naciones que se bastaban a sí mismas, se establece un intercambio universal, una interdependencia universal de las naciones...⁵

Es ese carácter mismo del proceso el que lleva a Gonnard a establecer como uno de los rasgos más acusados del mercantilismo o “teoría del enriquecimiento de las naciones mediante la acumulación de metales preciosos”, la preocupación por la “organización y reglamentación de la industria y el comercio”.⁶

Antes de pasar a bocetar el contenido y significación de algunas de las modificaciones sociales que van a tener lugar, tal vez no esté por demás dejar asentado que nos vamos a estar refiriendo a este proceso procurando apegarnos a la forma como fue registrado en las conciencias de sus elementos sociales más destacados. No será aquí donde pongamos en el centro las relaciones sociales que subyacían las formas con que en la exterioridad fenoménica se manifestaba dicho proceso y mismas que, como bien se sabe, transcurren en gran medida a espaldas de los propios actores. Esto último es lo que sobradamente dejó asentado Marx.

Hasta este momento no había habido en la historia de la humanidad una sociedad que viviera por y para el enriquecimiento y mucho menos, para el enriquecimiento logrado a partir de apropiarse, en un acto de intercambio, del trabajo excedente de los productores directos libres. Aun si tomamos en cuenta que en todas las formaciones sociales anteriores las clases dominantes buscaron siempre y en todo caso vivir en el más alto nivel de comodidad, lujo y saciedad posible, es fácil comprobar que no eran éstos los objetivos primordiales de su acción; en todos los casos encontramos otro tipo de metas o valores sobredeterminando a aquéllos, implícita o explícitamente. La búsqueda de los honores militares, la prosecución de una vida trashumana, la inmolación a algún afán místico teológico y otros, fueron valores que animaron otras sociedades en el pasado. Esta sociedad de la que venimos hablando es pues la primera que erige en meta y objetivo prioritario el dominio de la naturaleza no para consolidar valores similares a aquéllos, sino simple y llanamente para revalorar esta vida en todo lo que de hedónico puede tener.

5. Carlos Marx, *op. cit.*

6. Francisco Galindo García, *El espíritu del s. XVIII y la personalidad de Jovellanos*, Pviado, Diputación de Asturias, Instituto de estudios asturianos, 1971, p. 89.

Ahora bien, no es factible imponer una radicalmente distinta manera de producir la vida y de relacionarse con los semejantes sin verse obligado a pagar altos costos sociales. Para decirlo en otras palabras: de ninguna manera se puede imponer un nuevo sistema económico sin que la clase emergente al poder se vea obligada a enfrentar grandes obstáculos y a remover enormes barreras. Como hemos dicho, y aun tomando en cuenta el paulatino incremento que a lo largo de siglos se había ido alcanzando en el intercambio de productos, no debemos olvidar que salvo casos especiales y en un porcentaje muy menor dentro del monto global de la producción, esos objetos eran demasiadas producidas en un sistema predominantemente auto-consumista. Muy pocos o nadie podía darse el lujo de confiar en la riesgosa aventura de sobrevivir sobre la base exclusiva del intercambio de productos en momentos históricos en que este intercambio no podía generalizarse. La perspectiva, sin embargo, no sólo de enriquecerse en términos abstractos, sino de poder hacer más atractiva y placentera la vida cotidiana, fue un acicate incontenible que impulsó la voluntad de ciertas clases sociales llevándolas a enfrentar esos obstáculos. ¿Cuáles eran ellos?

En términos generales podríamos responder diciendo: los desocupados y los que no podían o querían insertarse en el nuevo proceso serán vistos como los obstáculos fundamentales e, incluso, como los enemigos del progreso, esto es, del futuro esplendente de la humanidad, porque, ¿cuál podía ser la razón que estas clases o sectores de clase podían esgrimir a su favor a fin de exculparse plausiblemente de coadyuvar sin, por ello, ser hostilizadas y aniquiladas, cuando lo que estaba en juego y al alcance de la mano era la posibilidad de mejorar la vida, de ajustarla a los designios humanos a fin de poder, con ello, disfrutar la felicidad en este mundo? Cuando se plantean metas a tal punto trascendente, es fácil imaginar que persona alguna va a poder disculparse de participar, ni siquiera apelando a los improbables esfuerzos que exigía tal participación. Así se comprende la saña con que serían vistos quienes no participaran en una u otra forma, ya sea como beneficiarios o como legatarios.

La nueva sociedad que se va formando, no como un proceso prefigurado en todos sus intrínquilis, sino como el resultado espontáneo de la conjunción y enfren-tamiento de esfuerzos individuales muy heterogéneos, no se detiene a preguntarse si acaso los inmediatamente marginados de esta nueva sociedad lo son por gusto o por necesidad. No importaba preguntar si acaso el ocioso lo es porque ha carecido de la posibilidad real de ocuparse. Basta con estigmatizarlo y perseguirlo. Así, a

través de la persuasión hartamente compulsiva y, principalmente, de la violencia, se irá arrollando paulatina o aceleradamente a los estamentos y clases que opongan algún obstáculo al desarrollo y fortalecimiento de este nuevo modo de producción e ideal social. En un primer grupo quedarán englobados los ociosos por pobreza y los ociosos por abundancia: los menesterosos y la nobleza. En un segundo grupo se incluirá a quienes sí trabajan pero de una manera distinta a como ahora se exige que se realice el trabajo: los artesanos.

Una vez más, será el conde de Campomanes el que, lanza en ristre, la empresa contra unos y contra otros, contra nobles y mendigos, sin guardar distinguos de ninguna clase. Era la manera de expresar el convencimiento pleno que tenía acerca de la imprescindible necesidad de implantar una nueva organización social que permitiera organizar el trabajo de tal manera que al hacer más expeditos sus procesos, al multiplicar la división en cada una de sus fases y, en consecuencia, al producir a menores costos y de manera más diversificada, pudiera hacer factible el nuevo mundo que se estaba buscando, aquél que todos creían ya a la mano: el de la plenitud vital, el de la satisfacción completa, el umbral de la felicidad. Para estos efectos, el trabajo, y no cualquier trabajo, sino aquél que se ajustara a dichos cartabones, a dicha organización, era el que hacía falta. Los renuentes serían aplastados o, en el mejor de los casos, echados a un lado.

.... la mengua e infamia debe recaer únicamente en los ociosos y mendigos o en aquellos artesanos que por desaplicados y viciosos, no se hacen dignos de la consideración general.⁷

En esta lucha sin tregua ni cuartel emprendida por los más lúcidos y decididos, incluso algunos de origen noble, en contra de todo un pasado al que en su conjunto no dudan en considerar como el mundo que es necesario trastocar y revolucionar hasta la médula a fin de que pueda florecer la nueva organización social, con mayor o menor conciencia de todas las consecuencias que traería consigo, toca al integérrimo Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) amonestar e increpar a la nobleza. No hay la menor duda de que en esta acción coincide con el conde de Campomanes.

7. Pedro Rodríguez, *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, (1775), *op. cit.*, p. 147.

Confrontada con el nuevo mundo que entreveían, la nobleza, como clase social que al pasar del tiempo había devenido fundamentalmente ociosa, no encontraba cabida en un mundo que giraría alrededor del nuevo sistema de trabajo, en tanto el trabajo sería la vía *sine qua non* para advenir a dicho mundo. No encontraría cabida a menos que... a menos que dejara de comportarse como tal nobleza, esto es, que dejara de ser ociosa y parásita. Sólo serían bienvenidos aquellos de sus miembros que hicieran suyas las cualidades que, al tiempo, denotarían al buen burgués: estudio, trabajo, austeridad, disciplina y una pléyade más como éstas. Las clases sociales, en su etapa revolucionaria abjuran y lanzan denuestos en contra de la dilapidación, del boato, el hartazgo y otras afines, como que son justamente actitudes como éstas las que, al haberlas sufrido de parte de los dominadores, las han llevado a rechazarlos por medio de movimientos revolucionarios.

La nobleza, lejos de abrigar y socorrer, debe desconocer y arrojar de su seno estos individuos que la informan y que acaso la hacen aborrecible. Sea noble enhorabuena el que, habiendo heredado de sus mayores, con el esplendor de su linaje, los bienes de fortuna necesarios para conservarle, ha sabido aumentar uno y otro por su aplicación y virtudes. Séalo aquel que, habiendo nacido de familia ilustre, pero pobre, ha sabido, con su estudio y sus servicios, obligar al Estado a que se encargase de su subsistencia y la de su familia; *perezcan de necesidad y de miseria* los que, habiendo disipado la herencia de sus padres o no sabiendo sacudir la desidia, quieren mantener todavía su esplendor, rodeados por todas partes de la miseria.⁸

Si la nobleza y los mendigos, así como los artesanos indolentes y viciosos, eran incluidos por los próceres de la burguesía en el mismo compartimento social, el de los ociosos, es porque todos ellos compartían en más o en menos, de manera permanente o esporádica, la marginación del proceso de trabajo. Como se ha dicho, *es el trabajo y más particularmente, el trabajo organizado según los cánones específicos que exige el proceso manufacturero primero, e industrial después, el metro a partir del cual se va a medir el derecho a la existencia de las clases sociales*. Los que se adecúen tienen garantizado su pase a la nueva sociedad. A partir de aquí se discutirán, sobre la base

8. Melchor Gaspar de Jovellanos, *Oración inaugural a la apertura del Real Instituto Asturiano* (1794), en *Poesía, teatro y prosa*, Madrid, Ed. Taurus, 1979, p. 23.

de partida de su incorporación, las medidas convenientes para capacitarlos plenamente. Esto, porque no se trata únicamente de disposición, sino de capacitación, de capacitación manual, intelectual y espiritual al nuevo sistema. De otro modo, la fuerza de trabajo sería sumamente defectuosa y no se desempeñaría como era necesario.

En tal sentido, los ociosos, además de ser los menos, cuantitativamente hablando, eran los que correspondientemente tenían menos capacitación inicial, previa, heredada, para el trabajo, fuera éste cual fuera. Es por ello que tampoco le representan a los burgueses en ciernes, mayor preocupación. Bastaba con dejarlos de lado. A los que no pueden dejar simplemente de lado, porque eran el grueso de la población, es a los campesinos y a los artesanos urbanos. En consecuencia, las actitudes serán otras. Hay en todo esto una lógica fatal.

Algunos países europeos contaban ya con mercados domeñados y cautivos. No podían, sin embargo, saturarlos con sus productos —tanto para extraerles su oro como los demás bienes que les harían la vida más placentera— dado que su propia estructura productiva no estaba convenientemente organizada para ello. Salvo los casos aislados y fluctuantes en que había intercambiado algunos productos o en que se había adueñado de ellos violentamente, Europa había subsistido a partir de producir artesanalmente. En el mejor de los casos, era el núcleo familiar el que tomaba para sí la faena completa de producción de algunos contados objetos. La producción que se lograba mediante esta organización era, primero, de muy baja elasticidad. Se trataba, en la mayoría de los casos de objetos cuyo consumo completo es muy lento, es decir, que no se precisa estarlos sustituyendo frecuentemente. Ni por la forma como eran producidos, ni por la idea que se tenía acerca del modo de usarlos, exigían su permanente reposición. En segundo lugar, se trataba de objetos generalmente de baja calidad. La calidad del trabajo artesanal dedicado a la nobleza o a los primeros comerciantes enriquecidos y que aun actualmente sorprende por su virtuosismo, no era, como de suyo se comprende, la calidad promedio que tenían los objetos dirigidos al consumo popular. En tercer lugar, la entrega de los productos estaba sujeta en un alto porcentaje a la incertidumbre; el trabajo artesanal no era un proceso caracterizado por la programación rigurosa de sus fases y momentos ni tampoco de sus tiempos; y, de la misma manera que su calidad dejaba que desear en lo general, también su entrega adolecía de la falta de puntualidad de una fuerza de trabajo no acostumbrada a calendarios rigurosos. Aunque a primera vista podría

ser considerada como una mera variante de la baja elasticidad mencionada arriba, debe ser anotado, en cuarto lugar, al carácter no competitivo de la producción artesanal. A esto la conducía, tanto, el reducido mercado local para el que usualmente trabajaban, como el hecho de que dicho mercado se caracterizaba por su tónica tradicionalista poco dada a las modificaciones suscitadas por el afán de novedad formal. También coadyuvaba a lo anterior que las ordenanzas reguladoras del trabajo de los artesanos podían garantizarle al usuario o adquirente una calidad media, justamente en la medida y proporción en que los objetos respectivos se ceñían a diseños y procesos de producción relativamente invariables. Debe recordarse a este respecto, que las ordenanzas proscribían la introducción de nuevos diseños para, precisamente, evitar la competencia entre los propios productores con la idea de mantener tendencialmente estables la oferta y los precios; habría que mencionar, en quinto y sexto lugar y como derivación obligada de lo anterior, los altos valores y precios de los productos artesanales en comparación a los que eran susceptibles de lograrse por medio de la manufactura o de la industria e, igualmente, el que bajo este procedimiento de trabajo no podía tener lugar la producción en serie que exigía el decuplicado comercio.

Otras acerbas críticas les eran endilgadas a los artesanos además de las anteriores. En efecto, se les echaba en cara el escaso o nulo interés mostrado en alentar a sus aprendices y oficiales, razón por la cual no acostumbraban ofrecerles premios o estímulos de ninguna índole. De aquí se concluía que el sistema artesanal menguaba la iniciativa que los aprendices serían capaces de desplegar en condiciones más favorables, y misma con la que era imprescindible contar si se tenía como objetivo ganar mercados en medio de la implacable lucha comercial. La competencia comercial al nivel internacional estaba en su apogeo.

Por si no fueran suficientes las críticas anteriores para convalidar prácticamente cualquier acción tendiente a sustituir ese sistema de trabajo por otro más adecuado a las nuevas necesidades, se les espetó una más: la de que no contaban con un sistema educativo que permitiera extender sus conocimientos e introducir al trabajo a los nuevos operarios que se iban integrando. Llegada a este punto, la naciente burguesía está completamente persuadida de las medidas de fondo que tiene que tomar: había que sustituir el sistema artesanal en su conjunto. No bastaba con modificaciones acá o allá. Pero, de manera más concreta, ¿qué es lo que tenían que revolucionar?

El sistema gremial se les presentaba como un conjunto de fueros, de prebendas, de protecciones que eran las que, de fondo, daban lugar a la secuela de manifestaciones mencionadas. No era necesario lucubrar demasiado para caer en la cuenta de que en la medida en que se liquidaran aquellos fueros, los artesanos se verían obligados indefectiblemente a mejorar sus procedimientos para poder colocar sus productos. Lo que acontecería en cada uno de ellos en lo particular, sería la manifestación individual de lo que sucedería con el todo social: la iniciativa tendría que florecer; los procesos deberían depurarse; la calidad se superaría y se daría nacimiento a sistemas educativos que previeran la posibilidad de que los proyectos o diseños pudieran representarse con precisión, o con la misma precisión que les permitiría a otros operarios llevarlos a cabo en otro sitio y lugar. Había, pues, que destruir prerrogativas, los fueros y, muy expresamente, el monopolio no capitalista que ejercían los gremios sobre la demanda de trabajo.

En efecto, como bien se sabe, las ordenanzas que regulaban el trabajo de los artesanos preveían toda una serie de requisitos, en ocasiones preconcebidamente complicados y abstrusos, a fin de salvaguardar la demanda que de sus productos se haría. Estas ordenanzas prevenían sanciones diversas para quienes sin haber aprobado todos esos requisitos ofreciesen algún servicio o producto de los reservados para dichos artesanos; sistema que si bien podía garantizar una cierta calidad en el trabajo que se ofrecía al consumidor, a la postre desalentaba la iniciativa personal en la medida y proporción en que el mayor esfuerzo que pudiera poner en su trabajo un artesano no le redundaría beneficio alguno dado que no podía elevar los precios ni la producción. Tampoco podía ir a ofrecer sus servicios a otras localidades. En este sentido los gremios contaban con un monopolio que, como bien lo denuncia el ya citado Campomanes, los llevaba a no esmerarse en su trabajo puesto que en cualquier forma se tendría que recurrir a ellos dado que eran los únicos posibles oferentes.

El fomento de las artes es incompatible con la subsistencia imperfecta de gremios; ellos hacen estanco de los oficios y a título de ser únicos privos no se toman la fatiga de esmerarse en las artes, porque saben bien que el público los ha de buscar necesariamente y no se para en discernir sus obras.⁹

9. Pedro Rodríguez, *Discurso sobre el fomento...*, *op. cit.* p. 93.

Esos monopolios precapitalistas, los "estancos", impedían el incremento de la productividad y consecuentemente debían ser anulados. En la medida que estos gremios podían también contar con algunos fueros, justificaban más las acciones que contra ellos se emprendieron.

Traigamos, una vez más, al multicitado conde de Campomanes para hacer sentir, en la reiteración de que hizo gala al denostar contra los gremios y sus fueros, la fuerza de la certidumbre que lo alentaba.

Nada es más contrario a la industria popular que la erección de gremios y fueros privilegiados, dividiendo en sociedades pequeñas al pueblo y eximiéndolas de la justicia ordinaria en muchos casos...¹⁰

El colmo del perjuicio está en las ordenanzas exclusivas y estanco que inducen, de manera que impiden la propagación de la industria popular, los conatos de cada gremio si una ilustrada previsión no los ataja a tiempo...¹¹

Para evitar tales perjuicios, conviene no establecer fuero, gremio ni cofradía particular de artesanos, por no conducir tales asociaciones al fomento de la industria popular.¹²

Como ya se dijo, los gremios también van a ser un blanco permanente del nuevo sistema a consecuencia de que no contaban con un método pedagógico que pudiera garantizar el adecuado aprendizaje por parte de los alumnos y porque, además, tampoco estaban capacitados para transmitir los conocimientos que necesitaba un sistema de producción sustentado en la disociación más completa entre el productor y el consumidor así como entre el proyectista y el productor. Es claro que el artesano no precisaba, para cumplir la función social que le estaba encomendada en tiempos anteriores, conocer ciertas técnicas de proyectación ni, tampoco, de presentación de dichos proyectos de tal manera que le fuera sencillo a operarios desconocidos poder elaborar los objetos prefigurados por el artesano. Dado que el artesano trabajó tradicionalmente para una demanda conocida y, muy probablemente, para

10. *Op. cit.*, p. 90.

11. *Ibidem*.

12. *Ibid.*, p. 93.

sus propios vecinos de pueblo, villa, o ciudad, le era sencillo ponerse de acuerdo sobre las características que debía cumplimentar el objeto que iba a ser producido. Cuando el intercambio se generaliza y los productos que van a ser consumidos por una demanda desconocida serán, además, producidos por trabajadores igualmente desconocidos, entonces se vuelven de la mayor importancia los sistemas pedagógicos y dentro de ellos algunas materias, tales como el dibujo. Una y otra vez, en España, los profetas del nuevo sistema productivo increpan a los gremios por su carencia de métodos didácticos, por su incapacidad para sustentar las nuevas materias que hacen falta, así como porque se anquilosan en la tradición y no impulsan la floración de la iniciativa en los estudiantes.

En los gremios de artesanos hay poquísima enseñanza. Falta dibujo en los aprendices, escuelas públicas de cada oficio y premios a los que adelanten o mejoren la profesión. Todo es tradicional y de poco primor en los oficios por lo común.¹³

La enseñanza y leyes del aprendizaje es lo que menos se cuida en los Gremios. Ni los Maestros saben dibujo, ni tienen premios los discípulos, ni pruebas públicas de sus maniobras, y todo va por un mecanismo de pura imitación de unos en otros, sin regla, gusto, ni dirección.¹⁴

Así, la lucha contra los gremios y el ahínco puesto en la búsqueda de un nuevo método de enseñanza se convierten en dos caras de la misma moneda. Si no iban a ser los viejos artesanos quienes proyectaran y elaboraran los nuevos productos que estaba necesitando el comercio, es lógico concluir que debía concederse una gran importancia a los sistemas pedagógicos y al surgimiento de escuelas dotadas con programa de estudio y personal docente ampliamente calificado. El estallido de la *Revolución Industrial*, por su parte, no hizo sino poner más en evidencia la inmediatez con que el programa educativo debía ser resuelto: la capacitación de la mano de obra para adecuarla a los novedosos sistemas de producción no podía dilatarse a riesgo de quedarse rezagado en la carrera comercial.

13. *Ibid.*, p. 61.

14. *Ibid.*, p. 93.

la mayor parte de la literatura artística de nuestra segunda mitad del siglo XVIII, tienen una marcada voluntad pedagógica. Lo que se discutía una y otra vez fue el contenido ideal de la enseñanza artística y los medios para llevarla a cabo de manera eficaz.¹⁵

Pevsner, por su parte, insiste en el mismo hecho:

También se había producido un cambio significativo entre el siglo XVII y la última parte del XVIII en la actitud general sobre educación y teorías educativas.¹⁶

El énfasis puesto en la educación muestra muy a las claras que los promotores del nuevo orden económico en España estaban muy conscientes de que si el objetivo era conformar una fuerza de trabajo que hiciera factible la competencia comercial de los demás países europeos, no bastaba, ciertamente, con disociar a los antiguos campesinos y artesanos de sus medios de trabajo para obligarlos a inscribirse como asalariados en las pujantes manufacturas y fábricas. Esto último, si bien permitiría escamotearles la diferencia en valor que media entre el costo de reposición de su fuerza de trabajo respecto del valor nuevo producido por ellos en el proceso productivo —diferencia cuya apropiación daba sentido y razón a toda la acción de la novel burguesía— no bastaba por sí misma para constituir la disposición anímica favorable al tipo de trabajo que iba a desempeñar ni, mucho menos, alcanzaba a conferirle la capacitación correlativa. Así vistas las cosas, les era muy claro que había que liberar a la fuerza de trabajo en el doble sentido que es ampliamente conocido: respecto de sus medios de producción vía la desposesión, y de las dependencias y férulas de todo cuño y laya que prohijaban su anquilosamiento, vía el orden democrático. Dicha liberación era la condición básica sin cuyo cumplimiento resultarían frustradas cualesquiera otras de las obligadas medidas complementarias. Como se ve, se trataba de la condición necesaria, pero no suficiente. Y aquello en que no era suficiente, era, precisamente, el campo de acción que sólo podía ser llenado por una adecuada y revolucionaria política educativa que sustituyera el sistema empírico artesanal dando nacimiento a otro dotado de planes y programas, con instalaciones,

15. Francisco Calvo Serraller, "Las academias artísticas en España", en Nicolaus Pevsner, *Las academias de arte*, Madrid, Ed. Cátedra, 1982, p. 224.

16. N. Pevsner, *op. cit.* p. 114.

material didáctico y personal docente *ad hoc*. La hora de las Academias había sonado. A ellas les estaría encomendado conformar esa fuerza de trabajo despertando su iniciativa, sujetándola a la disciplina del diseño, acostumbrándola a subsistir sólo dentro de la competencia y a promoverse acuciada por el ansia de estímulos económicos. Pero, ¿qué métodos didácticos se seguirían? ¿Cuáles conocimientos se dejarían de lado en aras del nuevo ideal? ¿Cuáles serían impulsados? Gran parte de las ideas que van a revolucionar la práctica educativa provendrán de la primera *Revolución científica* de la cual la *Ilustración* fue heredera.

La primera Revolución científica, la Ilustración

¡Sapere aude! ¡Ten el valor

de servirte de tu propia razón!

He aquí el lema de la Ilustración.

Kant.

Es durante la preeminencia de esta etapa económica conocida como mercantilismo e inclusive y según los casos particulares, durante el tránsito de ésta a la fisiocracia, que tiene lugar ese momento tan importante en el desarrollo del conocimiento científico y filosófico conocido como la *Ilustración* o el *Siglo de las luces*. Con esta designación se ha pretendido englobar el proceso que tiene lugar, principalmente, en Alemania, Francia e Inglaterra durante el siglo XVIII.

Dejemos de lado la cuestión que varios escritores han puesto de relieve acerca de si esos términos reflejan cabalmente el carácter de las tendencias intelectuales y políticas que se produjeron en ese momento en los países mencionados. En todo caso y no obstante lo anterior, parece legítimo afirmar que en dicho momento predominó, hasta el punto de hipostasiarlo, el optimismo en el poder de la razón y en la capacidad de reorganizar la sociedad a partir suyo y de los principios que iba descubriendo.

Esta euforia racionalista era permanentemente retroalimentada por el ambiente propicio que el mercantilismo generaba en torno a él solicitando día con día

técnicas nuevas, nuevos campos de la naturaleza que explotar, así como más y mejores sistema para organizar la producción. Los resultados alcanzados al aplicar los más diversos conocimientos científicos a la producción de objetos que, a su vez, procuran una vida más placentera para algunas clases de la sociedad, se revertían una y otra vez en la razón que los había producido, confiriéndole a ésta el carácter de demiurgo de lo real que llega a tener en Hegel. Esta confianza superlativa en el poder de la razón, en su capacidad para dominar al mundo; este endiosamiento que se hizo de ella, sin taxativa alguna, era un producto necesario, obligado, de la primera "Revolución Científica" que llevó a cabo la sociedad occidental.

A partir, aproximadamente, de mediados del siglo xv se darían de manera reiterada y consistente los primeros pasos de lo que, a lo largo de dos siglos y medio se iba a conformar como uno de los procesos de mayor trascendencia en la historia de la humanidad. Algunos historiadores, como Herbert Butterfield no dudan en calificar a la "Revolución Científica" como un acontecimiento que engloba a los ya conocidos procesos que tuvieron lugar durante el Renacimiento y la Reforma y llega incluso a considerar a éstos como meros episodios de aquélla. La "Revolución Científica" nos dice este autor, acabó "eclipsado" la filosofía escolástica así como ¡"todo lo acaecido desde el nacimiento de la cristiandad"!¹⁷ y a tal punto trastocó el sentido de las concepciones del mundo que hasta ese momento se mantenían vigentes, así como el interior más profundo de la vida misma, que no duda en calificarla de

verdadera fuente del mundo y de la mentalidad modernas...¹⁸

Otro historiador de la ciencia tan prestigiado como John D. Bernal, no obstante que nos anticipa su desacuerdo de fondo respecto del análisis de Butterfield, comparte con él la importancia que en la historia de la humanidad tuvo esta revolución. Por su parte, no duda en asegurar que fue a partir de ella que el conocimiento científico se afirmó de manera definitiva dentro de las fuerzas productivas de la sociedad.

Desde una perspectiva histórica general este hecho fue mucho más importante que los acontecimientos políticos o económicos de la época; porque el capitalismo únicamente

17. Herbert Butterfield, *Los orígenes de la ciencia moderna*, México, conacyt, 1981, p. 8.

18. *Idem*.

representa una etapa transitoria en la evolución económica de la sociedad, mientras que la ciencia es una adquisición permanente de la humanidad. Si bien el capitalismo sirvió primero para hacer posible a la ciencia, después la ciencia ha servido para hacer innecesario al capitalismo.¹⁹

Si bien fue la fuerza propulsora del comercio la que impulsó a la “Revolución Científica”, en un momento posterior es esa misma Revolución la que dio a luz descubrimientos que en todos los órdenes y niveles, venían a abrirle perspectivas igualmente anchurosas a la producción de la vida misma. Fue la eclosión de esta potenciada fuerza social la que, a su vez, dio lugar a la primera Revolución Industrial en un inacabable y veloz proceso interactivo.

No es exagerado afirmar que esta *Revolución Científica* trastocó sustancialmente la concepción que se tenía del mundo, de una “cualitativa, continua, limitada y religiosa, que los escolásticos musulmanes y cristianos habían heredado de los griegos”²⁰ a otra “cuantitativa, atómica, secular y extendida hasta el infinito”.²¹ El conocimiento dejó de ser lo que había sido hasta este momento: una vía para que el hombre se reconciliara y conformara con el mundo, para pasar a ser “un medio de dominio sobre la naturaleza, a través del conocimiento de sus leyes eternas”.²² Según el mismo Bernal, esta primera “revolución abarca tres fases principales”, que serían: el Renacimiento de 1440 a 1540; las Guerras de Religión de 1540 a 1650 y la restauración de 1650 a 1690.²³

A partir de ellas no se dudó en considerar que en el dominio de la naturaleza consistía la tarea básica de la humanidad y tampoco en ver el pasado como la consecuencia de un conjunto de errores, mismos que podrían haber sido evitados de haberse aplicado suficientemente el primado de la razón. La misma razón que gracias a una observación minuciosa pudo llegar a conocer cabalmente a la naturaleza en el momento que se despojó, tanto de las trabas que le habían impuesto concepciones místicas y silogismos abstrusos, como de una actitud demasiado

19. John D. Bernal, *La ciencia en la historia*, México, unam, 1979, p. 360.

20. *Ibid.* p. 364.

21. *Ibid.* p. 362.

22. *Ibídem.*

23. *Ibídem.*

indolente por parte del hombre mismo, sería la que ahora, consciente de su poder y de los métodos que debiera seguir en la prosecución infinita del conocimiento, haría posible construir en adelante un mundo racional. De este modo la razón es vista, a partir de la Ilustración, como una “fuerza para transformar lo real”.²⁴ No se trataba, nos dice Cassirer, de que la razón consistiera en un conjunto de ideas con las cuales naciera el ser humano, innatas e intrínsecas a su naturaleza, sino de capacidades susceptibles de desarrollarse a través de la experiencia.²⁵

Quienes logran sobrevivir y destacar inmersos en esta vorágine racionalista, no pueden menos que suponer que son los poderes intrínsecos de la razón, los que estaban transformando el mundo en uno más adecuado a la naturaleza humana. Del mismo modo, se veían llevados a considerar que si todos los individuos contaban con dichas capacidades, culpa sería de ellos el no desplegarlas. En su celeberrimo opúsculo *¿Qué es la ilustración?* Kant plantea esta idea con toda claridad. Para él, la ilustración se definía como la “liberación del hombre de su culpable incapacidad”.²⁶ La incapacidad residía en no servirse de su propia razón, sino atenerse a la de otro; la culpabilidad, en que lo anterior acontecía por falta de decisión y valor para servirse de ella. En frases que a partir de él se repiten una y otra vez afirmó que era la “pereza” y “cobardía” la causa de que numerosos hombres no se liberen y de que le hagan a otros tan fácil el dominarlos a ellos.

¡Es tan cómodo no estar emancipado! Tengo a mi disposición un libro que me presta su inteligencia, un cura de almas que me ofrece su conciencia, un método que me prescribe las dietas, etc., así que no necesito molestarme. Si puedo pagar no me hace falta pensar: ya habrá otros que tomen a su cargo, en mi nombre, tan fastidiosa tarea. Los tutores, que tan bondadosamente se han arrogado este oficio, cuidan muy bien que la gran mayoría de los hombres (y no digamos que todo el sexo bello) considere el paso de la emancipación, además de muy difícil, en extremo peligroso.²⁷

24. José Ferrater Mora, “Ilustración”, *Diccionario de filosofía*, Madrid, Ed. Alianza, 1980.

25. *Ibidem*.

26. E. Kant, “¿Qué es la Ilustración?”, *Lecturas universitarias*, número 15, México, unam, 1972, p. 409.

27. *Ibid*.

Kant no se detiene aquí. Sostiene que esa incapacidad, que esa pereza y cobardía, se han convertido, para muchos en una segunda naturaleza a la que han llegado a aficionarse hasta el punto de sentirse realmente incapaces de servirse de su propia razón. No obstante su inicial afirmación, posteriormente sostiene que dicha incapacidad encuentra otra explicación: la de que nunca se les permitió intentar la aventura de pensar por sí mismos. ¿De qué eran pues culpables esos hombres si, como él mismo dice, no habían tenido la oportunidad de ser distintos? De que tal situación podía justificarse para un pasado, pero no para un presente en el que se les había “abierto todo el campo para trabajar libremente en ese empeño”.²⁸ Como se ve, la concepción histórica de Kant relativa a este punto concedía poca importancia al peso de la historia misma.

Naturaleza y sociedad podían ser conocidas y dominadas por la razón. ¿La prueba? Los descubrimientos y las técnicas mediante las cuales la vida se alargaba y se hacía más aceptable permitiendo entrever la posibilidad de alcanzar la felicidad misma. En España, estas ideas fueron expresadas por el más destacado de los ilustrados, por Jovellanos, en los siguientes términos:

Reconozcamos, pues, que no teniendo otra superioridad que la de nuestra razón, si por ella dominamos en la naturaleza, debemos también dominar según ella.²⁹

La felicidad: efecto causal del enriquecimiento y de la Ilustración

Es sumamente difícil recrear ahora la conmoción que en la vida social y en la psicología personal produjo la “Revolución Científica”. Parecía como si cada nuevo descubrimiento tuviera un correlato directo en la mejoría de la vida y como si sólo fuera cuestión de un poco de tiempo para que también produjeran ese mismo efecto, inclusive, los más abstractos y etéreos. Día con día se alargaba la vida y se hacía más cómoda gracias a la afluencia en el mercado de productos provenientes de todos los confines del mundo. La vida, esta vida, podría llegar a ser enormemente más placentera de lo que pudieran imaginar todos los profetas y visionarios de nuevos mundos.

No puede extrañar, pues, que los países donde este proceso se estaba desarrollando más consistentemente, vincularan indisolublemente el racionalismo con la

²⁸. *Ibid.*, . 414.

²⁹. G. M. Jovellanos, “Oración...”, *op. cit.*, p. 197.

ciencia y la felicidad. Era, sí, ¡la “felicidad”!, una realidad al alcance de la mano, al alcance de la humanidad. Ninguna formación social precedente había considerado posible esta meta. La felicidad de que se llegó a hablar en otros momentos, era la felicidad de otro mundo, la utópica felicidad del más allá que algunos bienaventurados tendrían al ver a Dios. La felicidad de que se habló a partir de la Ilustración, era felicidad de este mundo, la felicidad aquí y ahora, la felicidad que entreveían los revolucionarios de este momento: los burgueses y sus ideólogos... tal vez más éstos que aquéllos.

¿Qué era la felicidad para los ilustrados españoles? Una vez más, es prototípica la definición ofrecida por Jovellanos en la alocución que lleva el sugerente título de: “Discurso dirigido a la Sociedad Real de Amigos del País de Asturias sobre los medios de promover la felicidad de aquel principado”:

...Entiendo aquí por felicidad aquel estado de abundancia y comodidades que debe procurar todo buen gobierno a sus individuos.³⁰

Ya se ha dicho que la abundancia y las comodidades a que se refiere el gran asturiano iban a ser una consecuencia obligada tanto de la riqueza que provenía de la exacción ejercida sobre las colonias, como de la adopción de un nuevo sistema de trabajo en las metrópolis. En la felicidad, que parece funcionar como la meta que por ser más elevada organiza, determina y ejerce una compulsión sobre todas las demás, convergen todas esas otras metas parciales. La riqueza no es vista únicamente como consecuencia de una balanza de pagos favorable, sino que es el resultado del trabajo, que a su vez, se potenciaría en la medida en que se esparciera y consolidara una instrucción adecuada en las masas trabajadoras.

Ilustradle, pues, en las primeras letras, y refundid en ellas toda la educación que conviene a su clase... Abridle así la entrada a las profesiones industriosa y ponedle en los senderos de la virtud y de la fortuna. Educadle, y dándole así un derecho a la felicidad, labraréis vuestra gloria y la de vuestra patria.³¹

30. F. Galindo García, *op. cit.*, p. 75.

31. G. M. Jovellanos, “Espectáculos y diversiones públicas” (2ª. Parte), Madrid, Espasa Calpe, 1966, p. 68.

...¿Cómo es que, cuidándose tanto de multiplicar los individuos que concurren al aumento de trabajo, porque el trabajo es la fuente de la riqueza, no se ha cuidado igualmente de multiplicar los que concurren al aumento de la instrucción, sin la cual ni el trabajo se perfecciona, ni la riqueza se adquiere, ni se puede alcanzar ninguno de los bienes que constituyen la pública felicidad?³²

Esta instrucción por su parte, y en un encadenamiento dialéctico cuya consistencia y coherencia internas asombran profundamente todavía en la actualidad, mejoraría la capacidad para el proceso de trabajo específico; esta mejoría, elevaría las facultades físicas y morales del ser humano, lo que a su vez repercutiría en el acrecentamiento de la virtud desterrándose, así, vicios como la “flojedad” y la “holgazanería” para, en un último término, hacer factible la felicidad.

¿Quién no ve que, perfeccionadas por una parte las facultades físicas y morales del hombre, y por otra los sistemas de asociación que los reúnen, debe mejorarse la conducta pública y privada de los pueblos, y que sus males y desórdenes menguarán en razón inversa de lo que crezca su ilustración? ¿Quién no ve que en el progreso de esta ilustración los gobiernos trabajarán sólo y constantemente en la felicidad de los gobernados, y que las naciones, en vez de perseguirse y destrozarse por miserables objetos de interés y ambición, estrecharán entre sí los vínculos de amor y fraternidad a que las destinó la Providencia?...³³

No se trataba únicamente, pues, de una felicidad producida por el hartazgo, sino de aquella situación que haría posible el trabajo y las cualidades más convenientes a su propio desarrollo.

“Es imposible amar el bien público y adular las pasiones desordenadas del ocio. La actividad del pueblo es el verdadero móvil que le puede conducir a la prosperidad.”³⁴ Los ilustrados fueron unos honestos convencidos del poder que tenía la razón al aplicarse a todos los ámbitos de la vida, de crear un mundo tal en que desterrándose concepciones periclitadas y obsoletas, se diera lugar a que emergieran cualidades morales y metas espirituales que harían posible ese estado de bienestar

32. *Ibid.*, p. 60

33. *Ibid.*, p. 190-191

34. P. Rodríguez, “Discurso sobre el fomento...”, *op. cit.*, p. 45.

por el que estaban luchando. En este sentido, se inscriben dentro del materialismo más acabado.

Cansado al fin de perderse en la oscuridad de las indagaciones metafísicas, que por tantos siglos habían ocupado estérilmente su razón, vuelve hacia sí, contempla la naturaleza, cría las ciencias que la tienen por objeto, engrandece su ser, conoce todo el vigor de su espíritu y sujeta la felicidad a su albedrío.³⁵

Con la instrucción, todo se mejora y florece; sin ella, todo decae y se arruina en un estado.³⁶

Debe enfatizarse que se trataba de una felicidad enteramente dependiente de la riqueza, de la constantemente incrementada posibilidad de consumir mayores cantidades de un sinnúmero de satisfactores. Se trataba, no es necesario extenderse más, de una felicidad entendida a la manera de, y procreada por, los comerciantes, para quienes ese mayor consumo les garantizaba la realización de su capital y la extracción de plusvalía, sí, pero de unos comerciantes que encontraban renovado eco en una sociedad paulatinamente ganada al consumismo y misma que, entre codiciosa y enajenada, concedía su aprobación a ese concepto de felicidad. ¿Cómo reaccionó la mayoría de los gobiernos ante esta nueva concepción del mudo? “Si los pueblos (que) no eran ricos, no podían ser libres ni dichosos”, diría Jovellanos, a los gobiernos no les restaba otra cosa que no fuera alentar “el aumento de las fortunas privadas.”³⁷

No se trataba añade Campomanes de seguir distribuyendo cuantiosas limosnas, como lo hacía el clero español, vía que no hacía industriosos a los menesterosos y que, por otra parte, los acostumbraba a esperar siempre de fuera la solución a sus problemas. Mucho mejor sería, afirmó, que esos dineros se ocuparan en fundar industrias para que la gente mejorara y a través de su trabajo encontrara la satisfacción de sus necesidades.

35. G. M. Jovellanos, “Elogio de Carlos III”, en *Poesía... op. cit.*, pp. 181-182.

36. F. Galindo García, *op. cit.*, p. 78-79.

37. G. M. Jovellanos, “Oración.....”, *op. cit.*, p. 194.

El Clero de España se distingue por su piedad y cuantiosas limosnas. Distribuidas éstas con sistema uniforme, como ya lo están haciendo muchos, todo el Reino se volverá industrioso. Se logrará el importante plan de desterrar radicalmente la flojedad y exterminar los resabios y malas costumbres que causa la holgazanería, tan contraria a los preceptos de la religión como a la pública felicidad del Reino.³⁸

Hasta qué punto los ilustrados estaban convencidos de que la felicidad depende del ejercicio del trabajo y, lógicamente, del beneficio que deberían proporcionar los productos del trabajo, podemos también aquilatarlo en la crítica a fondo que llegaron a hacerle, aún, a aquellos destacados literatos que en sus obras elogiaban la pobreza. En la crítica que Campomanes dirige a Lope de Vega por haber éste escrito una obra cuyo título era: "La pobreza no es vileza" Campomanes lo confuta haciéndole ver que hace mucho mal quien halaga la ociosidad, pues así, "el pueblo indocto cree que todo pobre es honrado".

En nuestras comedias se han infundido máximas bien perjudiciales, e indiscretas, que conducen a halagar la ociosidad. La pobreza voluntaria es deshonor y aun delito: con todo, Lope de Vega, sin hacer esta distinción, intitula a una de sus comedias: *La pobreza no es vileza*. De donde el pueblo indocto cree, que todo pobre es honrado; y este mismo público oye, que las artes mecánicas causa deshonor ejercitarlas. Vea el cuerdo, si el vulgo obra consiguientemente a los principios comúnmente recibidos; cuando prefiere el ocio descansado a la fatiga de un oficio penoso y difícil de aprender, que cree le deshonra: manteniéndose en la descansada pobreza que piensa no le causa nota.³⁹

Nos hemos extendido en la concepción que los ilustrados tuvieron de la felicidad, como una meta susceptible de ser alcanzada a partir de las profundas y revolucionarias medidas que estaban imponiendo de buen grado o a contrapelo de las clases sociales actuantes en ese momento histórico, porque importa mucho tener una clara idea de hasta qué punto estaban imbuidos en lo más profundo de su conciencia, de las inimaginables ventajas que se derivarían del nuevo orden que algunos estaban impulsando a través de dichas medidas. Como hemos dicho anteriormente, quienes

38. P. Rodríguez, "Discurso sobre el fomento....", *op. cit.*, p. 44.

39. P. Rodríguez, "Discurso sobre la educación....", *op. cit.*, p. 147.

se sienten alentados por metas a tal punto trascendentes, se ven necesariamente compelidos a arrasar con todo cuanto se les oponga. De aquí al mesianismo, no hay más que un paso.

Importa, igualmente, no soslayar la insoluble relación que, para esos fines, tienen todas y cada una de las instancias de la dinámica social. No es posible, si se quiere tener una mejor idea de lo que fue la ilustración, desmembrar, separar una o varias de dichas instancias violentando su íntima compenetración dialéctica. Recapitulando, traigamos a cuento lo que afirmó Touchard al respecto.

El tema de la felicidad ocupa un amplio lugar en la mayoría de los filósofos del siglo XVIII; felicidad del equilibrio en Montesquieu, de la acción útil del Voltaire, el ensueño en Rousseau, etc. La felicidad es una idea nueva en Europa. ... el concepto de utilidad es asimismo la base del optimismo dominante... Este concepto de utilidad.... no es exclusivo del denominado "utilitarismo inglés", sino que también los enciclopedistas, los fisiócratas, los creadores de la economía liberal, los déspotas ilustrados y los teóricos de la Revolución Americana comparten la misma idea y parten del mismo supuesto.⁴⁰

Una muestra más de que el poder de la razón no encontraba valla impasable, consistía en las leyes que distintos gobiernos iban dictando de manera sucesiva teniendo presente la manifestación y fortalecimiento de ese estado de cosas: ¡Los déspotas también se iban ilustrando!

— CAPÍTULO II —

El despotismo ilustrado

En efecto, el siglo XVIII puede ser caracterizado desde un punto de vista político como el siglo de *los Déspotas Ilustrados*, calificación que "parece ser, ...fueron los historiadores alemanes del siglo XIX los que (la) usaron por primera vez".⁴¹ Una vez más, son las ventajas fácilmente perceptibles que conllevaba la generalización del comercio y el intercambio de mercancías a todos los niveles, las que desde el siglo

⁴⁰. José Lagüe, "Introducción", en G. M. Jovellanos, "Espectáculos....", *op. cit.*, p. 34.

⁴¹. G. F. Galindo, *op. cit.* p. 34.

xviii convencieron a los reyes absolutos de la conveniencia de proteger e impulsar dicho conjunto de relaciones productivas. Teniendo presente la riqueza que aceleradamente iban acumulando algunas capas de la sociedad, así como los mayores ingresos que los gobiernos de los Estados avanzados podían percibir a través de los impuestos a la importación y a la exportación, estos monarcas adoptaron políticas proteccionistas a través de las cuales pudiera incrementarse el intercambio de mercancías. Según lo necesitaran, adoptaban medidas proteccionistas en sentido estricto, esto es: cierre de aduanas elevación en los impuestos a los productores que provenientes del extranjero, podían competir con ventaja respecto de los elaborados en sus respectivos países. En otros, y siempre y cuando estuvieran a la cabeza por lo que se refiere a la producción de ciertos objetos cuya venta les representaría altas ganancias, adoptaban políticas “liberales” preconizándole al contendiente extranjero la apertura de sus aduanas respectivas. Pero en todos los casos se trataba de medidas incluidas dentro de políticas proteccionistas en un sentido amplio del término, mismas que en no pocos casos los obligaron a supervisar íntegramente el proceso productivo específico, vigilando el cabal cumplimiento de los contratos contraídos por lo que a tiempo y calidades se refiere.

Dentro de esta denominación se incluye a monarcas como Federico II de Prusia, Catalina II de Rusia, José II en Austria, Gustavo III en Suecia, Stanislaw Augusto en Polonia⁴² y, también a Felipe V y Carlos III y IV, estos últimos, de España, como los más representativos. Por lo ya dicho, se les podría caracterizar a partir de su obsesión intervencionista en todos los órdenes y niveles de la estructura económica y de la superestructura política ideológica, así como por la protección que brindaron al nuevo sistema económico que está naciendo conjuntamente con ellos. Según Touchard son los monarcas que indujeron un proceso de racionalización en las políticas estatales⁴³ y que, siempre y cuando no se subvirtiera el orden establecido intentando sustituirlo por otro distinto, estaban persuadidos de las ventajas irrecusables que conllevaba asumir las políticas económicas que beneficiaban la generalización del intercambio.⁴⁴ Esta última actitud podría ser expresada a través de un adagio que se

42. *Ibidem*.

43. *Ibid.*, p. 35.

44. *Ibidem*.

utiliza mucho para calificar a estos monarcas y a la estrategia que aplicaban en su relación gubernamental: “todo para el pueblo, nada por el pueblo”.⁴⁵

Como los veremos posteriormente con más detalle y en referencia a la producción artística, estas monarquías extendieron su papel protector también a la educación, trastocando a través de un sinnúmero de medidas, los procesos de producción inadecuados a las nuevas finalidades y condiciones en que se estaba planteando el comercio nacional e internacional. En contrapartida con esto, propiciaron entre otras muchas, la creación de las Academias de arte como las instituciones en las cuales se proporcionaría la educación adecuada para formar a quienes tendrían en sus manos la responsabilidad de incrementar dicho comercio. En este sentido auspiciaron, también, la implantación de nuevos métodos pedagógicos y lo que en nuestros tiempos titularíamos de “intercambio académico”, a fin de proveer a dichas Academias del personal docente más capacitado. Entramos aquí a una de las empresas más interesantes de la ilustración.

La educación del despotismo ilustrado

En la medida en que, como hemos dicho, los déspotas ilustrados provenían de y heredaban los trascendentales aportes logrados por la Revolución Científica en materia de descubrimientos tanto científicos como técnicos; en la medida en que, a partir de lo mismo, disfrutaban ya para un uso más o menos cotidiano de objetos que hasta ese momento habían sido de lujo o escasos, e igualmente el comercio les había hecho asequibles los productos provenientes del oriente y del Occidente y de que todo lo anterior y mucho más había sido obtenido, pensaban ellos, gracias a los poderes intrínsecos de la razón, se veían llevados por la lógica misma de estos hechos a propiciar el desarrollo de la educación en todos los estratos sociales. Incurriríamos en un reduccionismo inaceptable si no tuviéramos presente que el despotismo ilustrado —que a la postre no es otra cosa que la forma de gobierno que mediaba entre la liquidación definitiva del feudalismo y la mayoría de edad del capitalismo— alentó la implantación del nuevo sistema económico al confirmar que su supremacía sobre el anterior se expresaba no solamente en una mucho mayor acumulación de capital y riqueza, sino en que ese nuevo sistema repercutía fecundamente en prácticamente todos los órdenes de la existencia. De este modo se explica que la

45. *Ibidem*.

labor educativa fuera vista por el despotismo ilustrado como otro de los campos en que también tenían que desplegar una actividad impulsora.

Ahora también, antes del siglo XVIII, en términos generales, no existían las escuelas con el carácter y sentido que ahora las conocemos. Con lo que se contaba era con la educación que proporcionaban, por una parte, las universidades y los colegios y, por la otra, con la educación no escolarizada que en materia de artes y oficios brindaban los maestros artesanos. La educación impartida por las universidades tenía por objeto formar al personal religioso dentro de las tradiciones escolásticas y aristotélicotomistas, en materia de filosofía y teología. Con independencia de lo que tales estudios significaron en la conformación y consolidación del poder en la época feudal, es claro que su injerencia en los procesos específicos de producción de valores de uso era mínima y prácticamente despreciable. No eran estas famosas universidades los centros capaces de llevar adelante el tipo de educación y de enseñanza que necesitaban las nacientes manufacturas a fin de poder competir en el mercado nacional e internacional. La filosofía escolástica y la teología de la cual se acompañó, poco o nada tenía que hacer en la educación especializada de diseñadores, supervisores y operarios, máxime si se tiene en cuenta que, a otro nivel, la “Revolución Científica”, los sistemas racionalistas filosóficos del siglo XVII y la Ilustración, aunados, estaban luchando directa o indirectamente, callada o abiertamente, contra esa filosofía, y contra su modo de concebir el conocimiento al margen de la observación directa, de la comprobación y experimentación.

Tampoco constituía una alternativa confiable la que presentaba la “enseñanza pública” tal y como ésta se impartía en los “colegios” y respecto de la cual, D’Alembert se expresaba mordazmente, haciendo ver que después de haber aprendido lo que en ellos se enseñaba en cualesquiera de los cinco grandes apartados: humanidades, retórica, filosofía, costumbres y religión, el alumno egresaría con “un grado más de imbecilidad y de ignorancia”.⁴⁶

Y por esta razón resulta que un muchacho, tras de haber pasado en un *colegio* diez años que deben colocarse entre el número de los más preciosos de la vida, sale de él cuando mejor ha empleado su tiempo, con un conocimiento muy imperfecto de una lengua muerta, con preceptos de retórica y principios de filosofía que debe tratar de olvidar;

46. Diderot, D’Alembert, *La Enciclopedia*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 53.

frecuentemente con una corrupción de costumbres cuya menor consecuencia es la alteración de la salud; a veces con principios de una devoción mal entendida, pero más generalmente con un conocimiento de la religión tan superficial que sucumbe ésta a la primer conversación impía o ante la primera lectura peligrosa.⁴⁷

D'Alembert tenía su propia propuesta acerca de lo que debería contener un plan de estudios adecuado para propiciar el desarrollo de las mejores facultades de los estudiantes, así como para hacerlos más provechosos a la sociedad, mediante el despliegue de ellas. Sumándose a los planteamientos de un "hombre culto" a quien conocía, empezaba ratificando que sería mucho más provechoso "que se estudiase la historia al revés: es decir, comenzando por nuestra época y subiendo de ahí a los siglos pasados";⁴⁸ que, en lo referente a la retórica no se limitasen a leer a los autores antiguos, sino que se diesen a la tarea de "criticarlos con frecuencia"⁴⁹ para, del mismo modo, reducir la filosofía a unas cuantas líneas de lógica, a un resumen de Locke, al estudio de Séneca y Epicteto y en la física a los experimentos y a la geometría, "que es la mejor de todas las lógicas y físicas".⁵⁰ En todo caso, reiteraba D'Alembert, correspondía al gobierno modificar el estado de cosas imperante en materia de educación. No podemos menos que señalar, aquí, el carácter eminentemente pragmático y utilitario de las propuestas de los intelectuales ilustrados.

La otra educación, la que estaba directamente enlazada con la producción, estaba en manos de los artesanos. Sujeta a ordenanzas mil, era una educación de corte empírico legitimado en los beneficios que se derivan del hacer mismo, pero carente de orden y concierto. Era la educación asistemática que los aprendices recibían de los maestros en el curso mismo de los procesos de trabajo. Las grandes limitaciones de la educación no escolarizada artesanal puestas en evidencia por la exigencia mercantilista de elevar la productividad, no podían ser compensadas por los beneficios derivados del contacto directo que el aprendiz tenía en el proceso productivo; el número de aprendices que cada artesano podía tener bajo su cargo era sumamente reducido, pero, por sobre todas las cosas, la preparación ofrecida

47. *Ibidem*.

48. *Ibid.*, p. 58.

49. *Ibidem*.

50. *Ibidem*.

poco o nada tenía que ver con la que exigía el proceso manufacturero industrial. Por último, al no estar sujeta a ningún criterio establecido y cuya observancia fuera obligatoria para alumnos y maestros, es claro que los resultados que a través de ella se alcanzaban estaban sujetos, en un alto grado, al azar. La tónica sistematizada, estandarizada de producción en serie destinada a consumidores desconocidos y misma que exigía la disociación del producto directo de sus medios de producción, no se podía avenir ni con el sistema artesanal ni con el de enseñanza correspondiente, y no se avino, ¿Resultado? La indefectible sustitución de los artesanos en tanto que portadores y representantes concretos de los gremios por otro tipo de trabajadores y de escuelas adecuadas a la nueva formación que se requería.

Ahora bien, ¿cuáles eran las materias o “conocimientos” que debían ser definitivamente proscritos de la enseñanza, y recíprocamente, cuáles debían ser propugnados? ¿En qué sistemas didácticos confiar para contar con la suficiente seguridad de que a su través se alcanzarían las metas en cuya visualización general casi todos estaban de acuerdo? ¿Quién podía establecer el contenido de los planes y programas? Las preguntas anteriores tenían sentido si se tiene claramente presente que, como se ha dicho, la incipiente burguesía no contaba con experiencia específica previa sobre estos temas y porque una cosa es tener una idea suficientemente clara de adónde se quiere ir y otra muy distinta es saber cuál es el camino preciso. Es más, bien podría afirmarse que en lo que existía casi unanimidad, es en lo que no se debía reiterar, en lo que no se debía enseñar.

Como veremos con más amplitud en lo que sigue y por lo que toca a este aspecto del problema, es decir, a su parte necesariamente destructiva, a lo que de manera ineluctable debía de ser echado al cesto de la historia, ahí estaban la miríada de escritos en los que se lanzaban denuestos contra el pasado, se hacía escarnio de él, se le vituperaba y se le espetaban, ¿cómo habían de faltar?, densos discursos filosóficos evidenciando la falta de consistencia de los planteamientos precedentes. No en balde, dentro del mismo Antiguo Régimen se habían ido acumulando, gota a gota, todos los argumentos que, doscientos años más tarde habían de convertirse en el torrente que arrasaría con todo el, ahora, nefasto pasado. Para decirlo a manera de apotegma: a las clases revolucionarias les es más sencillo configurar el conjunto de hechos, situaciones y relaciones que deben ser subvertidos. Mucho más difícil es encontrar unanimidad en la forma que debe asumir aquello que vendrá a sustituir-

lo. Aquí, como en todo, los radicales se enfrentaban a los ponderados, los inmedia-
tistas a los visionarios, los tácticos a los estrategas, los empresarios a los políticos.

Los ilustrados no tuvieron clara conciencia, al menos en primera instancia, de las soterradas fuerzas que coincidieron para ser posible la primera revolución científica, de la que eran herederos. A diferencia de ese ocultamiento, típicamente ideológico, la tuvieron y bastante clara acerca de su función dentro del proceso revolucionario. Esto es: les quedó muy claro que, a su vez, ellos, los gobernantes, los intelectuales, los promotores del cambio, desde las trincheras que les facilitaba su inserción en el aparato gubernamental proporcionado por aquella monarquía persuadida de la atingencia del cambio, eran conminados a sumarse al proceso, a prestarle su apoyo, empujados por las fuerzas sociales que, con voz y voto pugnaban incansables por él, aunque, ciertamente, alentadas por miras relativamente distintas. Hay en la asunción de la ineluctabilidad de dicha dinámica, la callada certeza de quienes saben que no pueden ir contra la corriente, contra la poderosa corriente que hizo suyo el específico programa político de los empresarios, de los comerciantes en tránsito a convertirse en pujantes burgueses. Hay maneras y maneras de propugnar el cambio y, por lo tanto, de entender el papel de la educación dentro de él. En estas maneras distintas se expresan los también distintos sectores de clase.

Hubo, por ejemplo, la de quien, al margen de las actitudes de crítico insumiso que mantuvo hacia el Antiguo Régimen, lo abandera sin recato alguno; quien, es más, aprovechó el peso de su reputación de pensador sólido y penetrante para elogiar sin ambages las perspectivas más inediatistas que abría el mercantilismo. Es el caso, por ejemplo, de Voltaire, (1694-1778) quien en sus célebres *Cartas filosóficas*, no titubea en hacer depender la grandeza del Estado así como la posibilidad misma de la libertad, del enriquecimiento por medio del comercio, ni se intimida ante las consecuencias que obligadamente se derivarían de sustentar al comercio y al enriquecimiento logrado a través suyo, como punto de partida para advenir a la libertad:

El comercio, que ha enriquecido a los ciudadanos de Inglaterra, ha contribuido a hacerles libres, y esta libertad ha extendido a su vez el comercio; así se ha formado la grandeza del Estado.⁵¹

51. Voltaire, "Décima carta sobre el comercio", *Cartas filosóficas*, Madrid, Editorial Nacional, 1976, p. 77.

Después de lo ya dicho será fácil adelantar que una parte de la naciente burguesía iba a tender una línea de demarcación, un parteaguas insalvable entre los conocimientos que en su opinión entorpecían la técnica y la industria, fundantes del mundo nuevo, y los que lo propiciaran. Así de simple. No más de dos valores: lo útil y lo inútil, lo que sirve y lo que no sirve. La fe ciega en la razón y la apodíctica certeza en el mejoramiento del género humano, y a través de ello, la consecución de la felicidad *hic et nunc*, entendida ésta última como el uso y el abuso de infinidad de valores de uso, los llevaba a proponer históricamente un reduccionismo axiológico.

No está por demás tener presente que esas consecuencias fueron previstas con toda claridad por representantes de otros sectores de clase a los que ya aludimos, los políticos, quienes, sin dejar de reconocer que están inmersos en una corriente social histórica y, en consecuencia, ante el trastocamiento de todos los valores que antaño determinaban las relaciones sociales, tales como la "virtud" y la "dignidad", intentaron diluir el pragmatismo burdo de los comerciantes en el seno de una política social mucho más amplia y valedera. De este modo, pensaban, el pragmatismo quedaría mediatizado al asignársele únicamente el papel, no de un fin en sí mismo, sino de simple medio para advenir a una vida más plena: la de la realización de las potencialidades humanas. Este fue el caso, entre otros, del multicitado Jovellanos, de quien transcribo a continuación algunos de sus párrafos más ilustrativos a ese tenor:

Pero mientras, desvanecidos con este esplendor y confiados en nuestra propia grandeza, dábamos todas nuestras vigiliass a las ciencias intelectuales, otros pueblos, más atentos a su seguridad, promovían el estudio de la naturaleza, que una nueva política hacía de cada día más y más necesario. Conocieron que la firmeza de los Estados ya no se derivaba tanto de la virtud y el valor cuanto del número y riqueza de sus miembros; conocieron que se apoyaba principalmente en aquel arte mortífero que inventó la ambición y en la ingeniosa disciplina y en las horrendas armas que tan cruelmente perfeccionó y multiplicó; conocieron, en fin, que este poder funesto no se compraba ya sino a fuerza de oro; que si los pueblos no eran ricos, no podían ser libres ni dichosos; y que levantando sobre la tierra este ídolo, era preciso *esperar de la sabiduría los únicos dones que podían aplacarle*.⁵²

52. G. M. Jovellanos, "Poesía..." *op. cit.*, p. 194.

Pese a las divergencias ya dichas, y mismas a las que no es posible minimizar a riesgo de no apreciar matices que llegan a asumir la forma de políticas irreconciliables entre sí, estaban de acuerdo en lo sustancial. Si a todos ellos se les preguntara acerca de cuáles conocimientos habría que tirar al cesto de la historia, es muy probable que de manera unánime respondieran que todos aquellos que no coadyuvaban al desarrollo tecnológico; los que tendieran a generar discusiones vanas, sin sentido ni aplicación tangible y, por sobre todos, aquellos que además de haberse mostrado errados ante el juicio de la ciencia moderna, tendieran a demeritar en la conciencia social la importancia de la experimentación, del método científico y de la comprobación fenoménica. Ante este tipo de lineamientos, ¿podría haber quien concibiera la posibilidad de salvar el pensamiento filosófico basado preponderantemente en Aristóteles? ¿Que no acaso debería ser desechado en primerísimo lugar todo lo que con gran amplitud se denominaba pensamiento metafísico?

Conocimientos útiles vs especulaciones abstractas

Los procesos revolucionarios, y aquí no hemos hecho otra cosa que referirnos a uno de ellos: el correspondiente a la búsqueda de hegemonías por parte de la burguesía, son procesos sumamente intransigentes. Caracterizándolos, Engels decía que las revoluciones eran el acto más impositivo en el cual una parte de la sociedad imponía su voluntad a todo el resto.

Las clases revolucionarias inauguran su larga marcha hacia el poder a partir de una cierta toma de conciencia de su situación de opresión; conciencia que puede revestirse de perfiles muy distintos, pero que en gran medida se inicia con procesos emocionales mediante los cuales los oprimidos se forman una cierta representación de su situación real y le asignan una explicación que, según los casos, puede ajustarse a los hechos o discrepar de ellos en mayor o menor medida. El proceso emocional, que de ninguna manera se encuentra disociado de todos los demás, pero que importa desglosarlo cuando se intenta hacer una disección de ellos, es una toma de conciencia que se expresa usualmente en la repulsa intransigente de las aristas más agudas, de los rasgos más acusados o superficiales de la opresión. Esa repulsa, (¿debiéramos llamarla odio?) se va extendiendo paso a paso, pero de manera inexorable, a medida que avanza el proceso de enfrentamiento entre las clases antagónicas, extendiéndose a niveles o esferas que hasta el momento inmediatamente anterior parecían no ser controversiales. De este modo, el avance, maduración o encono de

la lucha de clases significa que la clase revolucionaria, la mayor de las veces sin tener una clara conciencia de los procesos epistémicos o emocionales que se han ido desarrollando en su interior, ha ratificado su estado de explotación, por una parte, y ha ido puliendo su explicación del mismo como una situación que no cesará más que con el enfrentamiento mismo. Los procesos revolucionarios distan mucho de estar regidos por la razón y muchas confusiones se han originado al pretender hacer tabla rasa de manera tácita o explícita, de los elementos irracionales o emotivos que no pueden menos que impregnar toda la lucha.

Así nos explicamos las frecuentes tergiversaciones, imputaciones dolosas, animadversiones recalcitrantes e iniquidades que pululan a lo largo de la lucha por parte de ambos bandos. La revolución no es un momento de serenidad y calma en el cual se ponderen todos los factores, se les asigne su justo papel y se llegue a las conclusiones políticas y medidas más ecuanímenes. Todo lo contrario: todo lo que venga o provenga del contendiente debe, en principio, ser rechazado, refutado, desconocido, vinculado con intenciones aviesas, escarnecido por su estulticia, echado en cara por su crueldad, ridiculizado por su irracionalidad. Ciertamente es imprescindible, para comprender cabalmente el proceso histórico en todas sus conexiones, no perder de vista que en una revolución no hay lugar para la ponderación, para la justipreciación de cada una de las medidas o acciones provenientes de la clase enemiga, ni mucho menos para rescatar como positivas y trascendentes más allá de su momento histórico preciso y de su origen de clase específico, algunas de sus acciones, pensamientos y relaciones sociales y mismas que fuera de ese momento podrían y deberían ser preservadas por la nueva sociedad. Mucho tiempo habrá de pasar para que la clase revolucionaria, ya asentada en el poder, pueda contar con la tranquilidad y la ecuanimidad indispensable para darse el lujo de revalorar algunas acciones producidas por su enemigo de antaño. ¿Reconocerle a éste algunos gestos acertados cuando de lo que se trata es de concitar en su contra todos los ánimos posibles? ¿Aceptar que en ciertos momentos pudo haber actuado con equidad justo en el momento en el que la necesidad de incrementar las propias fuerzas obligan a traer a los más posible persuadiéndolos de su maldad? ¿Distinguir, entre sus elementos humanos aquellos que pudieran no ser tan desalmados? Sólo postmortem. Si se hiciera de otro modo, es decir, si en el ínterin de la lucha misma una de las clases contendientes actuara con una ponderación tal que la llevara a reconocer los méritos del enemigo, la conveniencia de rescatar algunas de sus actitudes o políticas así como

a la irrecusable certeza de la honestidad de algunos de sus miembros, correría el riesgo de inocular el virus de la desconfianza entre las propias filas llevándolas a considerar que, muy probablemente, no fuera indispensable el enfrentamiento sino que el mismo fin perseguido podría alcanzarse mediante la persuasión. No. En los momentos a los que nos estamos refiriendo, y más extrapolando la afirmación al presente, no era posible otra lucha más que aquella lacrada de irracionalidad, de pasión, de encono y odio sin cortapisas. La lucha impone su propia dinámica. Esto lo saben bien los militantes. Pero no son aspectos de los cuales alguien se congratule y, justamente por ello, por la aversión que suscitan, han conducido hasta su desconocimiento en la tarea de análisis histórico.

Algo de todo esto tuvo que acontecerle a la burguesía revolucionaria en los momentos en que estaba asiendo el poder y con él la posibilidad de entronizar la estructura económica más promisoría que se había encontrado en toda la historia de la humanidad. No pudo haber sido de otro modo. Sólo incubando en su interior un odio infinito hacia el Antiguo Régimen era posible, por ejemplo, lanzarle vituperios a Aristóteles, la cabeza más universal de su momento, en opinión de Marx, hacer escarnio de él y convertirlo en paradigma de la estupidez humana. Pero, vayamos por partes.

¿Cuáles iban a ser las ideas reguladoras, los criterios motores, la estructura fundamental de la educación que iban a propugnar unos empresarios, gerentes e industriales absolutamente enajenados en el comercio, ávidos de riquezas y con una megalomanía incontrolable? ¿Cuál iba a ser su modelo pedagógico sustantivo si, como hemos visto, estaban absolutamente convencidos de que el nuevo mundo era producto preclaro de la razón, de la misma razón a la que un día le bastó, con Copérnico y Galileo, ponerse a observar detenidamente el universo para, con sólo esto, captar el error de todos los antiguos; de una razón que había visualizado mediante el mismo procedimiento, los incrementados rendimientos susceptibles de ser alcanzados por la sociedad a condición de abandonar todas las restricciones impuestas por la "irracionalidad" de los gremios para, liberada, lanzarse a dominar la naturaleza y a extraer de ella todo cuanto era posible para el mundanal disfrute; de una razón que había puesto en evidencia la sinrazón del modelo y dinámica de trabajo previo prevaleciente en la Edad Media y según el cual no se invertían más fuerzas ni recursos que los estrictamente necesarios para el autoconsumo y la sobrevivencia; de una razón dispuesta, gracias a los éxitos alcanzados por esa mis-

ma razón, a considerar el *trabajo en abstracto*, el trabajo en cualquier circunstancia y condición como la única vía para la autoregeneración de la sociedad y el logro de la fraternidad humana?

Cabe añadir que el discurso burgués decía contar a su favor con la prueba de los hechos mismos. Eran éstos su incontestable respaldo, pues parecían demostrar que había sido suficiente un cambio en la actitud del ser humano para hacer posible su acelerado dominio sobre el mundo. ¿La prueba? Los productos disponibles, el develamiento de los arcanos secretos del universo, la extensión de la perspectiva de vida, el uso y disfrute de las fuerzas de la naturaleza puestas al servicio de los designios humanos, la riqueza pletórica.

Las ideas se convierten en una fuerza social cuando son esgrimidas por una clase social, dice Marx. Pues bien, a contraluz de las premisas anteriores es posible captar hasta qué punto el apotegma kantiano condensaba un conjunto de ideas provenientes de una clase en proceso de consolidación, al establecer como línea de demarcación entre uno y otro mundo, entre uno y otro ser humano, el contar con la entereza de servirse de la propia razón. De suyo se comprende, en primer lugar, que abonada con los testimonios provenientes de la ostensible transformación del mundo que estaba siendo llevada a cabo a partir de las mencionadas ideas reguladoras, dicha síntesis, así como cada una de las ideas conformantes tomadas por separado, tenían una fuerza de atracción sobre la conciencia de las demás clases, cuya magnitud sólo es posible aquilatar cabalmente al comprobar la violencia con que arrasó con el modo de vida anterior. Así las cosas, ¿podía acaso imputársele a Hegel pecar de desmesura al postular, a su vez, que la esencia misma del ser humano estaba constituida por el trabajo, en tanto era éste la condición de posibilidad del desenvolvimiento infinito del espíritu? Al hacer esta afirmación Hegel reelaboraba filosóficamente un modo de pensar y sentir consensualmente aceptado por la que ya se configuraba como clase dominante o en vías de serlo. Posteriormente veremos de paso, que esta tesis ya había sido pergeñada por algunos políticos años antes. Se deriva, en segundo lugar, que la potencia ideológica de ese convencimiento no podía menos que dejar su impronta en la configuración de las políticas educativas, máxime si la educación era vista como una de las fuentes más fecundas con que contaba la razón para retroalimentarse.

De este modo, la educación debía abjurar, en primer término, de todo cuanto aún de lejos pareciera prohijar los devaneos funambúlicos alrededor de temas distan-

tes del proceso de producción de bienes materiales. Todo cuanto no estimulara la productividad medida en horashombre entregadas sin pago al patrón bajo la forma de plusvalía debía ser echado a un lado. Cuanto propiciara la actitud contemplativa o reincidiera en las "especulaciones abstractas" debía arrumbarse paralelamente a inculcar en los educandos la conciencia de la total inutilidad de esos conocimientos, esto es, de su sinrazón. Lo útil se constituía, así, en el faro orientador, en la meta sin par de planes y programas de estudio, en la columna vertebral de la política educativa en razón de ser la expresión material de la razón. Muy probablemente sea la definición de razón elaborada por un poeta, por Saint Lambert, la que de manera más clara asiente el vínculo establecido durante el mercantilismo y su régimen político, el despotismo ilustrado, entre razón, conocimiento, utilidad y felicidad:

Razón es el conocimiento de las verdades útiles para nuestra felicidad.⁵³

En esto estaban también de acuerdo los que en otra parte hemos llamado los "políticos". Campomanes, por ejemplo, en su *Discurso sobre el fomento de la industria popular*, se condeula de que tantos siglos hayan pasado sin que nadie considerara conveniente ahincar en el estudio de lo relativo a la agricultura o a la industria:

Columela reparaba en que la agricultura carecía de escuela y lo mismo debe decirse de los oficios. Siglos han pasado desde entonces sin que nadie creyese que tales industrias necesitaban sólida enseñanza y auxilios no vulgares. Toda la atención se ha llevado al estudio de las especulaciones abstractas y aún en éstas ha habido la desgracia de que en las materias de ningún uso y vanas haya solido ponerse más ahínco que en los conocimientos sólidos y usuales.⁵⁴

En otra parte de su mismo célebre discurso mediante el cual intentaba imbuir en los campesinos, primordialmente, el afán por otro tipo de trabajo más lucrativo, y ya dirigiendo su atención más particularmente a las escuelas, añade:

53. G. F. Galindo, *Poesía.... op. cit.*, p. 194.

54. P. Rodríguez, *Discurso sobre el fomento.... op. cit.*, p. 48.

Y ojalá que en ellas /las escuelas/ se enseñasen las observaciones practicables y convenientes a la industria. Tiempo ha que los varones sabios se dolían de las vanísimas cuestiones que los jóvenes agitan en las aulas, las cuales, en llegando a los empleos en nada les eran acomodables a la utilidad y beneficio del público.⁵⁵

Así vistas sus proclamas, no puede caber la menor duda de que el despertar del mundo moderno, del mercantilismo y con él de una nueva clase social que será la encargada de instaurar un nuevo sistema económico, encontraba en la utilidad y en la razón sus categorías simultáneamente epistemológicoideológicas, económico-pedagógicas. O sea, las categorías de pensamiento, las líneas directrices de la acción, las consignas pedagógicas que le permitirán imbuir hasta lo más profundo de la conciencia social de su clase y de las demás, el acicate psicosociológico indispensable para ganar la voluntad de todos a favor del sistema capitalista que ellos están instaurando sin conciencia de ello. No se trata únicamente de que la utilidad y la razón, lo racional, o los conocimientos útiles funcionen como mediaciones, como los puentes que ligan los objetivos económicos con las superestructuras ideológicas. Este es el punto de partida. Pero hay más. Se trata de que todas esas categorías a saber: comercio, riqueza, abundancia, felicidad, razón, utilidad, conocimientos útiles, seguridad, libertad, poder etcétera, se enlazan en los diferentes discursos autosoportándose, imbricándose, dejando en evidencia que no pueden ser consideradas por separado. Al margen de la relativa vigencia de cada una de ellas aisladamente considerada, y no cabe duda de que cada una atraía por su novedad, por el futuro que deparaba, por las alusiones a una vida mejor, lo cierto es que enlazadas, dependiendo cada una de las otras, sirviendo de antesala a la siguiente, se presentaban a la conciencia social como la expresión más acabada del “mejor de los mundos posibles”. Y, al menos en su tiempo, en el momento en que son pronunciadas por primera vez en el contexto del sistema capitalista, lo que se apreciaba de él, era, efectivamente, el mejor de los mundos posibles... hasta ese momento. Era el sistema más revolucionario; aquél que de manera indefectible obligaba al total de las fuerzas productivas a revolucionarse a riesgo de perecer; el sistema que, pese a no haber sido imaginado por nadie con antelación a su crecimiento sino todo lo contrario, siendo creado como una resultante impensada del esfuerzo contrapuesto de todos

55. *Ibid.*, p. 90.

y cada uno de sus individuos, poseía, como lo demostró Marx, la mayor capacidad de autorregulación conocida hasta ese momento. ¡Y, al final de toda la cadena se encontraba la felicidad, la autorrealización individual! ¿Qué de extraño puede parecer que los ilustrados hubieran establecido una alianza con los déspotas ilustrados, si éstos apoyaban todo el despliegue de las fuerzas productivas?

Vosotros, señores, vosotros, que cooperáis con tanto celo al logro de sus paternos designios, no desconoceréis cuál era este espíritu que faltaba a la nación. Ciencias útiles, principios económicos, espíritu general de ilustración: ved aquí lo que España deberá al reinado de Carlos III.⁵⁶

Seis años después de haber pronunciado las palabras anteriores con motivo de una conmemoración a Carlos III y en ocasión de la inauguración del Real Instituto Asturiano, Jovellanos reitera en 1794 las mismas ideas, a las cuales entregó su vida entera. Importa sobremanera apreciar en ellas el encadenamiento de categoría, a que ya nos hemos referido:

Promover los *conocimientos útiles* para perfeccionar las *artes lucrativas*, para presentar nuevos objetos al *honesto trabajo*, para dar nueva materia al *comercio* y la *navegación*, para aumentar la *población* y la *abundancia* y para fundar sobre una misma base la *seguridad del estado* y la *dicha* de sus miembros: tal es el término de su beneficencia y tal debe ser el de vuestras vigilias.⁵⁷

Saltan a la vista las coincidencias entre este párrafo de Jovellanos y el correspondiente de las *Cartas filosóficas* de Voltaire: la misma trabazón categorías en ambos, la misma interdependencia entre los conocimientos útiles con las artes lucrativas, el comercio y el poder o la seguridad del Estado. En conceptualizaciones como las mencionadas se condensa, casi a nivel de fórmula, la concepción vigente acerca del carácter general del nuevo modo de producir y reproducir la existencia. Según ellas la utilidad era la forma de expresión, de manifestación de la razón misma. Aquí se ponía en evidencia la distancia abismal entre las especulaciones abstractas del pa-

56. G. M. Jovellanos, "Elogio..." *op. cit.*, p. 167.

57. Jovellanos, "Elogio..." *op. cit.*, p. 195.

sado y las verdades del presente: las unas eran inútiles debido a su falsedad en tanto las otras encontraban su último correlato en su aplicabilidad a la transformación de la realidad en la que incidían, como se ve, en varios sentidos simultáneamente.

Como de suyo se comprende, las determinaciones anteriores se aplicaban, en su generalidad, a todos los ámbitos y niveles del conjunto de las relaciones sociales. No puede ser de otro modo: lo determinante del todo es determinante de la parte. Lo anterior, no obstante, no puede llevarnos a soslayar o menospreciar las modalidades formales a que va a estar sujeta la determinación general al aplicarse a un ámbito particular, a consecuencia, justamente, de las características propias de dicho ámbito particular.

Lo anterior le significaba a la burguesía una tarea inmediata: dado que le era necesario pero no suficiente, estipular los parámetros más amplios dentro de los cuales se contendrían todas las relaciones sociales, debía abocarse a particularizar dicha determinación general 'comercio', 'razón' o 'utilidad' al campo específico de la educación. Esta tarea únicamente podía cumplimentarse dándole forma y contenido a los planes y programas de cada una de las profesiones liberales que estaba inaugurando al unísono del avance científico y productivo. Con esto se quiere decir *que la burguesía estaba conminada a continuar produciendo la cadena dialéctica*, las mediaciones por medio de las cuales se va enlazando el conjunto de la formación social. Esta cadena, por demás está decirlo, no preexiste al proceso revolucionario. Todo lo contrario o es producida por la clase revolucionaria o ahí donde no lo ha sido no puede menos que dejar subsistentes lagunas, claros, regiones sin llenar; regiones en las cuales, por supuesto, continuaría prevaleciendo la estructuración conferida por el sistema anterior; ámbitos de la vida social que permanecerían desligados, contraponiéndose al sistema en su conjunto y, tal vez, engendrando posibles revueltas reaccionarias. Una puntualización más: el análisis pormenorizado de casos como el presente muestra con prístina claridad hasta qué punto un proceso revolucionario no se agota de ninguna manera en la mal llamada y más ampliamente vulgarizada 'toma del poder'. Ésta, por el contrario, asume su papel de 'momento' del proceso global; momento, por cierto, bastante más efímero si se le contempla a la luz de dicha globalidad. Por tanto, podríamos hablar con más propiedad de revolución cuando se hubiera producido el trastocamiento de todas o al menos la mayoría de las relaciones sociales, tanto las correspondientes a la estructura como a la superestructura social. Como se ve, revolucionar o trastocar no significa simple y llanamente

revolver o desordenar, derrumbar o demoler; implica o supone reconstruir o reubicar, alternar o sustituir, es decir, poner algo en vez de y nunca dejar un vacío.

Recapitulando: una vez especificadas las determinaciones aplicables al conjunto de las relaciones sociales, restaba particularizarlas para el caso, entre otros, de la educación. Pese a toda la importancia que revestía continuar estructurando este nivel en los términos ya dichos, la burguesía no pudo evitar dirigir la educación en la prosecución de objetivos muy distintos de los inicialmente prefigurados. Se vio impelida a repartir su tiempo entre el necesario para extender los conocimientos ya alcanzados, profundizar en los que se iban descubriendo y optar entre los sistemas pedagógicos más adecuados incluidos aquí los planes y programas respectivos a cada profesión y el destinado a desarraigar las viejas ideas, los antiguos hábitos de pensamiento así como en lanzar al destierro sin lujo de miramientos a los otrora prestigiados maestros.

Si bien esta tarea fue iniciada con un estado de ánimo no muy firme, sin duda a causa de gravitar sobre él todo el peso de la tradición cultural e intelectual sancionada por siglos, en muy poco tiempo fue proseguida con una saña que no se detuvo ante el escarnio ni ante el vituperio, que no puso reparos en echar mano de la burla soez ni de las imputaciones dolosas. Este nuevo estado de ánimo, por supuesto, no iba a parar mientes en las afectaciones a que sometería a su propia cultura al arrancarle algunos de los mejores logros de la experiencia humana. Ante estas actitudes, no puede menos que preguntarse: ¿Era necesaria toda esta farsa inicua? ¿Obedecía a algún dictado imposible de evitar? A estas preguntas habrá que responder: no, definitivamente no. Pero responderemos negativamente siempre y cuando supongamos que la pregunta alude a una necesidad 'racional' o a un dictado estipulado en un código legalmente aprobado por instancia legítima. No, de ninguna manera pueden avalarse esos atropellos y vejaciones mediante alguna explicación que mínimamente pretenda contar a su favor con algún argumento o 'razón' de peso. Mucho menos cuando comprobamos que no fueron emprendidas únicamente por testaferros o epígonos proclives a exagerar la nota y desbordar los ánimos sino que, inclusive los más preclaros talentos, los próceres y profetas del nuevo mundo también incidieron en ello. Pero debiéramos contestar: sí, si aceptamos en el sentido enunciado arriba que no es la lógica del pensamiento la única en dictar los pasos a seguir, máxime cuando se trata de un proceso revolucionario. En este caso, ejemplar como pocos, puede apreciarse con toda nitidez la sobredeterminación que sobre

las acciones de las clases sociales ejerce la lucha por el poder, primero y por la hegemonía, después. No hay otra explicación posible: esta lógica, la de la lucha de clases, la motivada por la necesidad de doblegar a la clase dominante arrancando de cuajo todas sus exteriorizaciones para de este modo cerrarle el paso a cualesquier eventual movimiento de reacción, tiene preeminencia, a juzgar por los hechos mencionados, sobre la otra lógica: la de la razón en abstracto, la del pensamiento al margen de las condiciones concretas en que se producen las alternativas viables, en suma, la del pensamiento puro, indiferente a los intereses históricos de una clase social específica.

Únicamente ubicando los enunciados de Campomanes y Jovellanos en el espectro de la dictadura de la burguesía, es posible entender, no justificar, las fuerzas que movieron a ambos a extralimitarse hasta el nivel que lo hicieron. Únicamente presuponiendo que las fuerzas que impelen a los individuos, a las clases sociales, no siempre y en todos los casos se contienen dentro de normas 'racionales', esto es, dentro de motivaciones susceptibles de ser apoyadas ante el 'tribunal de la razón', es posible no calificar de absolutamente irracionales dos de los desmanes más conocidos: del que fue objeto Aristóteles, por una parte, y la arquitectura barroca, por la otra.

Serán más brillantes, fáciles y lucrosas otras especulaciones científicas y abstractas a sus autores. A mí me parece más útil en el orden civil al género humano la invención de las agujas de coser: instrumento de tanto uso, que debe preferirse a la lógica de Aristóteles y a un gran número de sus comentadores, los cuales han sido en España más comunes, que las fábricas de agujas: olvidadas casi en Córdoba, donde florecieron por algunos siglos, y ahora son menos estimadas las que allí se hacen todavía.⁵⁸

Las similitudes, una vez más, de este texto, con otro correspondiente al *Cándido* de Voltaire, ha llevado a calificarlo por algunos comentaristas, como una paráfrasis:

Ah, he ahí ochenta volúmenes de memorias de una Academia de ciencias, se lamenta Martin; es posible que haya ahí algo de bueno. Lo habría, dijo Procuranté, si uno solo de

58. P. Rodríguez, *Discurso sobre la educación...*, *op. cit.*, p. 153.

los autores de esos galimatías hubiera inventado solamente el arte de hacer agujas; pero en todos esos libros no se encuentran más que vanos sistemas y ninguna cosa útil.⁵⁹

Del mismo carácter es este otro testimonio

La filosofía de Aristóteles. Poco útil en sí misma, porque todo lo da a la especulación y nada a la experiencia...⁶⁰

Tratándose de algunos de los ilustrados de más justificado renombre no cabe suponer una falta de comprensión de la filosofía aristotélica o del papel que ha jugado en el desarrollo del conocimiento, ni justificar la desmesura de la comparación, en el caso de Campomanes, o el menosprecio sin cortapisa en el de Voltaire y Jovellanos. No estamos, tampoco, ante una discrepancia de criterio que se hubiera sustentado en una confrontación filosófica, ni ante una toma de posición en contrario avalada en la demostración de contrasentidos irreductibles al interior de la concepción aristotélica. Estamos, simple y llanamente, ante acciones desaprensivas sólo explicables a través de la dialéctica de la lucha de clases y, más puntualmente, ante las detestables acciones que llevó adelante la burguesía en su afán por implantar su dictadura. ¿Se entiende ahora por qué puestos ante actitudes tan irracionales, algunos historiadores consideran injustificado adjudicarle a esta época el sobrenombre de "las luces" o "de la razón"?

Dado que en alguna medida el tiempo ha puesto las cosas en su sitio revalorizando la significación de filósofo griego, es innecesario intentar siquiera una glosa de su pensamiento por mínima que esta fuera. Lo cual no obsta para suponer que exhibir la sinrazón de la actitud tomada hacia Aristóteles puede ser ampliamente ilustrativa no sólo del espíritu general de la época sino, más precisamente, de la saña con la que se emprendió la campaña de descrédito de la arquitectura barroca. Por tanto, intentemos responder a la pregunta siguiente: ¿Por qué precisamente Aristóteles? A partir de lo dicho, la explicación parece encontrarse a la mano.

Doquiera floreció la revolución científica, y lo hizo en muy varias direcciones, conllevó de manera casi indefectible la negación de las afirmaciones anteriores.

59. *Ibídem.*

60. Jovellanos, "Elogio..." *op. cit.*, p. 180.

No obstante que, en términos generales, bien podría sostenerse como una característica del conocimiento científico el que su desarrollo y superación implique en porcentajes variables la negación de lo establecido anteriormente, la concepción copernicana ha venido siendo considerada como el prototipo del pensar moderno e, inversamente, de la estulticia de los antiguos. La razón de esto muy probablemente se encuentre, tanto en el carácter interno de la controversia como en el de los protagonistas involucrados.

Aquella, en efecto, no se limitó a modificar en un punto aquí o allá la concepción precedente sino que al poner en evidencia la falsedad, nada más ni nada menos, de su supuesto geocéntrico fundamental, demostró justamente el contrario... justamente el contrario. Si este hecho lo vemos, además, en su aspecto inaugural del predominio de las matemáticas en la explicación de los fenómenos naturales relegando por estéril el primado de la filosofía en dichos terrenos, "el universo... está escrito en lengua matemática" diría Galileo, veremos que no carecen de base quienes al respecto hablan de "revolución copernicana".

Por supuesto: el sol continúa saliendo por el oriente y ocultándose por el poniente. Con esto queremos decir que la concepción aristotélicoptolemaica lejos de no ajustarse a los hechos ofrecía la más completa síntesis de lo proporcionado por la observación cotidiana más exigente: el movimiento aparente del sol, el de los planetas y satélites, las estaciones, los puntos nodales de las revoluciones planetarias y demás, estaban suficientemente explicados mediante el complicado sistema de dos esferas, circunferencias y epiciclos concebido por la antigüedad. Sólo una confrontación con series de tiempo tan acuciosas como las que llevó a cabo Copérnico ayudado por Brahe, podía poner en relieve las discordancias y desajustes en la medición sólo registrables a su nivel de observación. Desajustes a tal punto difíciles de explicar a partir del referente geocéntrico y su parafernalia matemática, que llevaron a pensar en la necesidad de encontrar un punto de partida distinto al vigente hasta ese momento, un marco de referencia nuevo a partir del cual fuera posible superarlos, tal vez anularlos, con más exactitud y sencillez. Esta posibilidad la brindaba el *supuesto* heliocéntrico; supuesto, porque ni el mismo Copérnico ni Galileo había podido observar tal centralidad del sol sino que ésta se les presentaba como un punto de partida, no observable, pero cuyas derivaciones podrían subsanar dichos desajustes. Cabe tener en cuenta que mucho tiempo hubo de pasar para hacer posible la cabal demostración del novedoso heliocentrismo.

La explicación del movimiento de los planetas concibiéndolos engarzados en un sistema de dos esferas no empezaba ni terminaba con el supuesto geocéntrico por más que éste fungiera como su cimiento fundamental. Por ello mismo, porque ofrecía y ofrece vías para efectuar cálculos y mediciones de muchas relaciones entre los astros y planetas, fue por lo que los mismos que lanzaron denuestos contra él continuaron prefiriéndolo al marco copernicano. En nuestras escuelas de arquitectura e ingeniería, por ejemplo, es familiar el sistema de las dos esferas en las clases de cosmografía.

El universo de las dos esferas es utilizado ampliamente en nuestros días dada su capacidad de proporcionar un compacto resumen sintético de una vasta cantidad de hechos de observación.... Por otra parte, puesto que el modelo empleado por la moderna astronomía es mucho más complejo, habitualmente se prefiere como marco de referencia para enseñar las materias que nos ocupan, el universo de las dos esferas frente al universo copernicano... Así pues evaluado en términos de economía, el universo de las dos esferas continúan siendo lo que siempre ha sido, una teoría en extremo afortunada.⁶¹

El enfático testimonio de Kuhn no deja lugar a dudas: con todo y haber sido superado por la concepción copernicana, el sistema de las dos esferas en el cual la tierra funge como centro de la segunda esfera a la que se encuentran adheridos todos los planetas, el sol inclusive, continuó mostrándose fértil y operativo para cierto nivel de cálculo. De lo anterior podemos derivar dos conclusiones y un corolario de manera casi automática: la recusación del sistema de las dos esferas no fue absoluta ni total pese a haberse desechado uno de sus fundamentos, de geocentrismo, este sí de manera absoluta y total; no se justificaba, por tanto, el escarnio o el vituperio lanzado contra él y su autor por parte de los más conspicuos representantes de la Ilustración y sus corifeos. Ergo, la razón de esta campaña no procedía de la "razón". ¿No era acaso una feliz coincidencia que el autor de tamaño desatino fuera precisamente el filósofo cuyas ideas normaban el modo de pensar predominante en prácticamente todos los órdenes de la vida del Antiguo Régimen? ¿Qué no, por tanto, aniquilarlo era aniquilar un tanto el sistema del cual él formaba parte importante

61. Thomas Kuhn, *La revolución copernicana*, Barcelona, Ed. Ciencias de la ciencia, Ariel, 1981, pp. 67-68.

ya que uno y otro se apoyaban recíprocamente? Si aniquilar el sistema periclitado era la tarea prioritaria, histórica, a la que estaban entregados, ¿qué importancia podía tener, por tanto, el detenerse a justipreciar la dimensión real del desatino cometido por el filósofo de Estagira veinte siglos antes? Dicho sin ambages ni eufemismos: ¿a quién de la burguesía le importaba equidad más o menos cuando lo que estaba en juego era la imposición de su dictadura? Su fin justificaba sus medios: este era su adagio y Aristóteles la muestra.

La misma 'razón' que aportó los elementos suficientes para mostrar el error en que había incurrido Aristóteles y de este modo proporcionó, sin saberlo, las bases para emprender la campaña de desprestigio en contra de él a que ya nos hemos referido, también puso al alcance de la mano los suficientes para hacer lo propio, *mutatis mutandis*, con la arquitectura barroca.

En el caso del arte la sustentada razón procedió como en todos los demás. Exigiendo, en primer término, que todas las creencias, opiniones y aún supuestas verdades, demostraran ante el supremo tribunal de la razón la que podía asistirle a cada una de ellas. En este sentido puede afirmarse que la razón emprendió una labor de depuración, de saneamiento, de higienización conceptual como en pocas ocasiones ha podido observarse en la historia social. Todos y cada uno de los conceptos fue revisado, criticado y vuelto a revisar. Pese a que ya en la época de oro de la filosofía griega se había estado cierto de que la auténtica realidad de las cosas no estribaba en su mera apariencia, y por ello la búsqueda esencialista de toda la filosofía platónica, no exageramos al afirmar que nunca como en este momento de la revolución burguesa encontramos una sociedad tan absolutamente convencida de que las cosas no consisten en su pura y simple coexistencia, en su estar ahí junto a las otras, sino que su auténtica realidad radica en su conexión, en su intrincación. La lección copernicana brilla aquí en todo su esplendor: detrás de la apariencia asaz indubitable de que era el sol el que giraba, se ocultaba la realidad básica inversa. Después de esta experiencia histórica a nadie se le podía ocurrir aceptar sin más trámite lo que aportaban los sentidos. Por ello nos encontramos en todos los campos del conocimiento y de la realidad, una tenaz recopilación de datos, de hechos aislados, buscando los nexos que al ligarlos les conferirían su sentido verdadero.

El arte no iba a permanecer al margen de esta actitud generalizada. Tampoco lo iba a hacer su propia teoría. Esta última tendrá como toda teoría que trascender el abigarrado mundo fenoménico para tratar de encontrar lo subsistente, lo per-

manente detrás de aquél. La búsqueda de su unidad se convertirá en una de las preocupaciones centrales. Pero de una unidad que será el resultado y producto de la observación detenida de infinidad de casos y nunca al margen de ellos.

Para esta búsqueda de lo unitario en el arte por encima de su disparidad, la razón se encontraba perfectamente pertrechada gracias a la inercia imbuida en el campo del conocimiento y según la cual la naturaleza, toda, estaba sujeta a legalidades susceptibles de ser descubiertas por ella. No quedaban excluidos de esta concepción ni siquiera aquellos ámbitos de la realidad a los que de antemano se les reconocía ser productos en alto grado del azar, de factores irracionales difícilmente registrables y más difícilmente enlazables en un denominador común. De este modo, y pese a la maraña de manifestaciones heterogéneas que a simple vista presentaba el arte, éste quedó incluido, por principio del conocimiento, como un campo más de la ciencia. También aquí el conocimiento actuaría de manera similar a como lo hacía en todos los demás campos del conocimiento o en los demás campos de la naturaleza: intervenía mediante sus capacidades de reunir lo semejante y separar lo diverso, para paulatinamente ir reduciendo la dispar apariencia fenomenológica a sus elementos más simples, más sencillos pero que, pese a ello, se constituían como generadores de todos los demás. Estos elementos primeros, en función de este su carácter procreador, fueron denominados "principios". Por demás está decir que en el encuentro y determinación de estos principios, realizaba la razón su propio fin.

No es, pues, mediante hipótesis vagas y arbitrarias como podemos esperar conocer la Naturaleza, sino mediante el estudio reflexivo de los fenómenos, la comparación que hagamos de unos con los otros, el arte de reducir en todo lo posible un gran número de fenómenos a uno sólo que puede ser considerado como el *principio de una ciencia*.

... Esta reducción, que por otra parte, los convierte en más fáciles de captar constituye el verdadero espíritu sistemático que no hay que confundir con el espíritu de sistema, con el cual no siempre coincide.⁶²

62. D'Alembert, *Discurso preliminar de la Enciclopedia*, Argentina, Ed. Aguilar, 1965, p. 50.

Esta caracterización de D'Alembert de lo que para los ilustrados representaba un "principio" explica algunos rasgos que son de la mayor importancia para comprender cabalmente la manera que tenían no sólo de enfrentarse y concebir la naturaleza en general, sino muy particularmente, el arte. La razón, en primer lugar, no cuenta con ciertos conocimientos innatos a ella y que simplemente constata en la realidad. Todo lo contrario, la razón es vista como una capacidad, la de reducir lo diverso a sus elementos sencillos, ocultos por lo general detrás de esa su diversidad. En segundo término, en tanto esa función de reunir lo diverso sólo es posible a través de pasos previos en los cuales se ha reunido una pléyade de casos que irán siendo sometidos a fin de extraerles lo que tienen de común con otros, resulta que la realidad es transformada conceptualmente para ser apreciada no como un conjunto amorfo de fenómenos distintos, sino en su relación y cohesión fundamental.

Cohesión, coherencia que, por otra parte, no es sino la estructura misma de dicha realidad pero únicamente captable al trascender su heterogeneidad superficial mediante la labor de síntesis que lleva la razón. La razón, pues, lleva a cabo una labor de unificación, de reacomodo de los elementos, de reunión de lo que se presenta como aislado. En la medida en que cumple con esta función, cumple con su finalidad y, al mismo tiempo, conoce la realidad misma. Realidad que, solo en este momento, queda reconocida como una estructura básica. Conocer es, pues, tener la capacidad de reconstruir los lazos, los enlaces que se encuentran en la realidad pero que únicamente son descubribles a través de la acción de la razón.

En tercer lugar: todo este proceso de descubrimiento de "principios" o de reducción de lo heterogéneo a sus "principios" que en las dos maneras podemos entenderlo, ha dejado de lado los aspectos insustanciales, accesorios o secundarios de los fenómenos para ir en pos de su universalidad. Ya el vituperado Aristóteles, había establecido que sólo había ciencia de lo general. Pues bien, esa generalidad ha sido captada por medio de un proceso fundamentalmente inductivo en el cual, por medio del estudio de casos particulares, se encuentra lo universal, lo común, lo general de ellos. Ahora bien, esto enfatiza una especial relación entre lo particular y lo general, ya que si el primero no fuera simultáneamente lo segundo, no podría encontrarse en él. Particularidad y universalidad son vistas como las dos caras de la realidad. Lo anterior significa que cuando el conocimiento capta los lazos que unen a un fenómeno con la generalidad de sus afines, ha captado la universalidad de ellos. El conocimiento realizaría de este modo su máxima empresa; la captación de lo

universal pero por medio de la particularidad. No sería, pues, conocimiento de un fenómeno sino el de la generalidad. Al término de ésta faena, la razón no conocería una obra de arte, sino el "principio" de todo el arte, pero de un principio susceptible de comprobarse en todas y cada una de las obras particulares puesto que emanó del análisis particular de cada una de ellas. Este conocimiento, por otra parte, muestra su "validez relativa". No se pretende, al encontrar un "principio" como dice Cassirer.

sino señalar el último punto de apoyo a que ha llegado el pensamiento en su marcha, con la reserva de que puede abandonarlo de nuevo y rebasarlo. En razón de esta *relatividad*, el principio dependerá del estado y de la forma de la ciencia, de suerte que, por ejemplo, un mismo principio que en una ciencia se ofrece como tal, puede aparecer en otra como consecuencia derivada.⁶³

A este respecto, el mismo D'Alembert aduce que los principios dependen, también, de la naturaleza de la ciencia, es decir, del punto de vista a partir de cual observa su objeto. Este hecho, aunado a la superación constante del conocimiento que a cada momento podría mostrar 'principios' más sencillos a la vez que comprensivos, no deja lugar a dudas respecto a la relatividad que los ilustrados le conferían a dichos 'principios'. El tema, como se ve, es de la mayor importancia, porque hace ver hasta qué punto han estado errados quienes al referirse a estos principios, muy particularmente en la arquitectura, han considerado que se trataba de aquellas viejas esencias inmutables a que nos tuvo acostumbrado la metafísica. De aquí a rechazarlos por antihistóricos no hubo más que un paso. Vistos más detenidamente y en la versión de sus propugnadores muestran todo lo contrario: se trata de principios de conocimiento extraídos mediante un proceso de reducción de lo dispar a lo homogéneo y mismos que están en permanente dependencia del nivel del conocimiento científico y de la perspectiva de la ciencia de que se trate. El materialismo de esta concepción, así como su comprensión del vínculo dialéctico entre lo particular y lo general, salta a la vista. No podemos extendernos en ello, pero es claro que el materialismo y la dialéctica no surgieron con Marx pese a que haya sido con él con quien alcanzaron, ambas, su más cumplida manifestación. También queda patente que

63. Ernst Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 37.

la incipiente burguesía suscribió una postura materialista y, por tanto, incipientemente dialéctica. Curioso, pero así es.

Captar un principio era, pues, captar la realidad en su verdad. Este principio o esta verdad, según se la mire, está en la realidad misma, es su forma de ser, de manifestarse, su estructura fundamental subyacente detrás de su engañosa apariencia. El arte también es una forma de la realidad y en consecuencia, los principios que lo estructuran son su verdad misma. No es extraño, por tanto, que Boileau-Despreaux (1630-1711) haya erigido la verdad en el principio *sine qua non* del arte. Sustentar a la verdad como el principio del arte y, más específicamente, de la belleza en tanto aspecto diferenciador del arte, era postular, por lo dicho, la estructura misma de la realidad artística como su principio fundamental. No se trata aquí de una redundancia. Si sólo la verdad, en tanto manifestación cabal de la realidad debería ser perseguida, no es redundante exigir que el arte se atenga a su propia verdad, es decir, que sea el resultado o manifestación de su estructura interna. Hay aquí una transmutación: lo que es, se convierte en lo que debe ser. La realidad es su verdad, la verdad debe ser la realidad.

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.

Il doit régner partout, et même dans la fable; De toute fiction l'adroite fausseté

Ne tend qu'à faire aux yeux briller la vérité.

Sais tu pourquoi mes vers son lus dans les provinces?

Sont recherchés du peuple, et recurs chez les princes?

Ce n'est pas que leur sons, agréables, nombreux, Soient toujours á l'oreille également heureux; Qu'en plus d'un lien le sens n'y gêne la mesure

Et qu'un mot quelquefois n'y brave la césure:

Mais c'est qu'en eux le vrai, du mensonge veinqueur

Partout se montre aux yeux et va saisir le coeur;

Que le bien et le mal y sont prisés au juste;

Que jamais un faquin n'y tint un rang auguste;

Et que mon cœur, toujours conduisant mon esprit,

Ne dit rien aux lecteurs, qu'à soimême il n'ait dit

Ma pensée au grand jour partout s'offre et s'expose.

Et mon vers, bien ou mal, dit toujours quelque chose.⁶⁴

¡Rien n'est beau que le vrai!: he aquí el principio del arte"

He aquí el último eslabón de la cadena dialéctica que a partir del afán de comerciar y enriquecerse, dio nacimiento a la posibilidad de lograr la felicidad en la tierra, erigió la utilidad como criterio fundamental de la educación y llega al terreno de la teoría del arte a sustentar a la verdad como fundamento de la belleza y, por medio de ésta, del arte. La verdad, concebida como principio del arte, es la gran aportación teórica de la burguesía.

El arte, el verdadero arte, ahora se sabe, es aquél que tiene como ley estructural de sí, su verdad misma, esto es, su cabal realidad. Realidad que no surge del númen del creador sino que el artista encuentra o capta por vías distintas. El arte también es naturaleza, también es un objeto material y en tanto tal se adecua a su propia estructura. Pero podríamos preguntar: ¿y cuál es ésa su estructura? Esa estructura será aquella que surge de la entraña misma de la obra, de los materiales que emplee, sean estos palabras, sonidos o materiales de construcción; es aquella que también obedece a la finalidad de la obra y de sus elementos (... "nunca un bellaco ocupa un lugar augusto...") y que, por último, también es elaborada con semejante veracidad

64. *Ibid*, pp. 315-316.

moral por parte del artista: "... No dice nada a los lectores que no se haya dicho antes a sí mismo".

El artista ilustrado, el artista congruente, sabe ahora, como lo sabe su sociedad, que la realidad tiene su propia estructura y que, en este sentido, no cualquier objeto, ni cualquier forma puede ser utilizada para un fin cualquiera, dado que contradeciría su estructura interna, sino únicamente en aquellos casos, temas, problemas o funciones en las cuales exista una congruencia entre ellos y los objetos de que echa mano. Sólo de éste modo la belleza resultante será verdadera y, por ende, será también una captación de la estructura universal de la realidad.

En este sentido la belleza de la expresión poética coincide, para Boileau con su justeza y ésta se convierte en concepto central de toda su estética. Combate tanto el estilo burlesco como el preciosista porque ambos, aunque por direcciones diferentes, se desvían de este ideal,... Aquí es donde el artista puede y debe dar testimonio de su fuerza individual y, entre todas las diferentes expresiones de un mismo objeto, el artista genuino preferirá siempre aquella que supera a las demás en seguridad y fidelidad, en claridad y relieve. Tampoco buscará la novedad por sí misma y a cualquier precio, sino la que sirva a las exigencias de sencillez, sobriedad y brevedad incisiva de la expresión, en medida no alcanzada todavía.⁶⁵

No podemos dejar de señalar, así sea de pasada, la coincidencia existente entre la teoría del arte que a través de la aplicación de la razón y de la búsqueda de principios en toda la naturaleza, concluyó en sustentar a la verdad como el principio por antonomasia del arte- y la repulsa de orden emotivo que la propia burguesía en ascenso sentía hacia el dispendio, el boato y despilfarro a que había llegado la nobleza. Coincidencia curiosa, porque si bien vemos estas premisas, captaremos que por varios lados se preconizará la sencillez, la parquedad, inclusive la llaneza, tanto porque así lo prescribe una teoría artística fundamentada en las mejores conclusiones de todo el conocimiento, como porque así lo demanda la clase emergente dada su repulsa al régimen anterior. ¿Cuál de ellas fue la determinante y cuál la determinada?

Estos conceptos teóricos relativos al arte vinieron a sumarse a los anteriormente mencionados y todos reunidos se constituyeron en las premisas de una doble acción

65. *Ibid.*, p. 315.

recíprocamente complementaria: por una parte auspiciaron la destrucción de la arquitectura barroca y por la otra prohicieron la renovación de la arquitectura clásica.

— CAPÍTULO III —

Guerra santa contra la arquitectura barroca

Lo acerbo de la crítica emprendida en contra de la arquitectura barroca en nada queda por debajo de la llevada contra la filosofía aristotélica. Al igual que aquella, también se inició con presteza. A partir de los datos proporcionados por Llaguno, Joaquín Berchez indica en su bien documentado estudio que habría sido Fray Pedro Martínez quien por primera vez emprendió la crítica contra la arquitectura barroca, aproximadamente en los albores del siglo XVIII:

... En forma de diálogo (Vitruvio) reprende a los arquitectos modernos: vitupera sus columnas salomónicas, sus estípites, sus adornos ridículos y llora la pérdida de la arquitectura grecorromana....!⁶⁶

No obstante que la crítica traída a colación parece constreñirse a discrepancias estilísticas y no nos permite profundizar si acaso el fraile citado era alentado por algunos otros puntos de vista al realizar su crítica, cometeríamos un error si acaso consideramos que el rechazo al barroco era puramente formal.

En primer lugar, la crítica cubría el ámbito de la arquitectura más extendida en la España de la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII. Se trataba por tanto, de lo que podríamos titular de estilo dominante, aunque es con base a su extensión y a las formas tan variadas que asumió en cada localidad, que igualmente debiéramos afirmar que se trataba de la arquitectura popular. Puesto en estos términos, tal vez no sea difícil aceptar que no se la emprende contra un estilo que cuenta con esta tan amplia soberanía, por cuestiones meramente formales.

66. Joaquín Berchez Gómez, "La difusión de Vitruvio en el marco del neoclasicismo español", en Claudio Perrault, Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio, Murcia, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y arquitectos técnicos, Conserjería de cultura del Consejo Regional, 1981, p. xii.

¿Acaso en la crítica que inicia el susodicho fraile late también la animadversión en contra de los gremios? No lo sabemos, pero al menos no cabe duda que las posteriores sí lo toman en cuenta y, por añadidura, también se apoyan, sin decirlo claro está, en la novísima teoría del arte y su ya citado principio de 'verdad'. Veamos, si no, la crítica que recoge el gran polígrafo español, Marcelino Menéndez y Pelayo, misma que a no dudarlo es piedra clave en cualquier posible explicación que se ofrezca al respecto:

La arquitectura borrominesca, difundida entre nosotros, sin el ingenio y la gracia que a veces muestra Borromini, por D. Sebastián De Herrera Barnuevo, por Francisco Rizi y por Josef Donoso, no da idea de las monstruosidades a que llegaron, dentro ya del siglo XVIII, sus discípulos y sucesores, los tres grandes heresiarcas D. Josef de Churriguera, Narciso Tomé y don Pedro de Ribera, en manos de los cuales la arquitectura se redujo a una *tramoya de teatro eternizada en piedra*. ¿Quién olvida los términos en que la describió de mano maestra Jovellanos? 'Cornisamentos curvos, oblicuos, interrumpidos y ondulantes; obeliscos inversos, sustituidos a las pilastras; arcos sin cimienta, sin base, sin imposta, metidos por los arquitrabes y levantados hasta los segundos cuerpos; métopas injertas en los dinteles y triglifos echados en las jambas de las puertas; pedestales enormes, sin proporción, sin división de miembros, o bien salvajes, sátiros y aún ángeles, condenados a hacer su oficio; por todas partes conchas y corales, cascadas y fuentejillas, lazos y moños, rizos y copetes y bulla zambra y despropósitos insufribles'.⁶⁷

El propio Menéndez y Pelayo, hablando ya por cuenta propia, pero en el mismo tono agrio, duro y hasta cruel, prosigue la retahíla de vituperios en contra de la arquitectura barroca.

La arquitectura había llegado a los últimos términos de la aberración y del delirio y, lo que es peor, de un delirio frío, enojoso, pedantesco y sin gracia, no engendrador de nuevas formas, sino pervertidor y depravador de las antiguas, con intenciones alegóricas, con torpes conatos esculturales y literarios.⁶⁸

67. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1943, p. 256.

68. *Ibid.*, pp. 2-3.

No se trata de emprender aquí una recopilación de opiniones divergentes de estas para, mediante su confrontación, hacer ver la animosidad que late en los párrafos anteriores. No es necesario. Para nuestros objetivos basta con confirmar que, con razón o sin ella, justipreciando o no la arquitectura barroca, los ilustrados, el despotismo ilustrado o la burguesía en proceso de consolidación y toma de conciencia de sí misma, renegaban de la arquitectura barroca en los términos más lapidarios. Y esto fue lo que se hizo con ella: lapidar, destruir, demoler, al menos si nos atenemos en este aspecto al caso de México, los más vestigios posibles del barroco.

Tal vez no exista mejor testimonio de la virulencia con que se actuó en contra del barroco que ésta: la destrucción indiscriminada de edificios y, cuando ello no era posible, al menos de sus espacios más destacados, como lo eran sus fachadas o, en el caso de los edificios religiosos, sus altares y retablos. Este fenómeno sólo podrá ser comprendido en su especial sentido, visto no al tenor de las exigencias edilicias o de contraposiciones estilísticas superficialmente formales, ni como mero capricho subjetivo e irracional de una nueva clase social, sino como el producto de una lucha de clases motivadas por la necesidad de hacerse del poder. En el caso que estamos tratando, no es sino la manifestación de la dictadura de la burguesía tanto en el orden económico como en el ideológico. De no ser así, se habría echado a andar una nueva política formal, pero no hubiera sido necesario destruir lo ya hecho. Esta destrucción, tan injustificada a la luz de la 'razón' que decía respetar, así como los vituperios en contra de Aristóteles, tenían un sentido fundamental: destruir el pasado, arrancarlo de la conciencia social, execrarlo. Secundariamente, pero sólo muy secundariamente, perseguían injertar en esa misma conciencia la necesidad de un nuevo concepto artístico y, más particularmente, arquitectónico.

Es importante constatar el tono con que se nos presentan las críticas anteriores, insólito por su agresividad e incontinencia, porque nos permite confirmar, como ya se ha dicho anteriormente, la existencia de móviles no rigurosamente académicos o teóricos en el rechazo que se hizo del barroco, particularmente de su arquitectura ya que es a ésta a la que hemos tomado como punto de referencia central. Como ya se ha hecho notar este aspecto, corresponde reparar ahora en la constante alusión que en ellas se hace a la teoría de la arquitectura clásica, la de Vitruvio, en la cual incluiremos la exigencia de 'verdad' traducida también como tendencias a la morigeración, procedente ésta de los postulados de Boileau; así como la presencia, también constante, de la imbricación de la arquitectura con el sistema

de producción mediante el cual se la construyó, el artesanal, como un elemento más que tornaban insufrible esa arquitectura.

En efecto, aquella probablemente primera crítica salida de la mano del fraile Martínez se fundamentaba en

La progresiva concepción de la arquitectura como un exponente plástico —acelerado tras la entrada de pintores y escultores en su terreno— y la reducción de la ciencia del construir a mera práctica artesanal en manos de los gremios...⁶⁹

Es posible imaginar varias plausibles explicaciones a la oposición que suscitaba una arquitectura en la cual parecían ir cobrando lugar preponderante otras manifestaciones artísticas como la escultura y la pintura. La que podemos confirmar en este momento gracias a estudios como el ya citado de Berchez, al margen de que también molestara a algunos arquitectos la absorción del mercado de trabajo por otros artesanos, se amparaba en la teoría de la arquitectura. Era esta teoría, que dejaba poco espacio a la intervención de otras artes o al menos así podía interpretársela sin transgredirla abiertamente, la que podía dar pábulo para objetar la práctica arquitectónica predominante. Como ya hemos dicho, resulta difícil dilucidar cuál era el aspecto que pesaba más en el ánimo del siglo XVIII, en su oposición al barroco: ¿era tal vez el dispendio de que hacían galas dichas construcciones? ¿Tal vez lo fundamental fuera la contradicción que veían entre arquitectura proclive a un sentido más acusadamente escultórico y una teoría que parecía exigir el apego a los medios propios de la arquitectura? No es difícil pensar que no necesariamente eran excluyentes estos referentes y que, muy probablemente se entremezclaban en proporciones diversas.

En todo caso, se cuenta con testimonios en los cuales el motivo más aparentemente influyente en la crítica está constituido por las trabas que el proceso artesanal de producción le impone a la profesión del arquitecto, concebida con un carácter liberal. Sabemos suficiente acerca de las tendencias que desató el mercantilismo, embrión del sistema capitalista, para no confundirnos acerca de los acentos que se ponen en uno y otro caso. La objeción al boato, la pretensión de pureza

69. Berchez Gómez, *op. cit.*, p. XI.

arquitectónica o la demanda de liberalidad en la práctica de la profesión, no son más que distintas alternativas que tiene ante sí el nuevo sistema para transitar. Claro es que algunas son más directas que otras. La arquitectura, por ejemplo, podía abstenerse de su vertiente escultórica sin dejar de ser producida artesanalmente. Así, la demanda a favor de la liberalización de la práctica profesional está más estrechamente vinculada con la exigencia histórica del capitalismo de liquidar el sistema artesanal, como ya hemos visto en páginas atrás.

Teodoro Ardemans, por ejemplo, en sus *Ordenanzas de Madrid* (1719) cita y se ampara en Vitruvio principalmente para argumentar contra la concepción artesanal de la arquitectura, y planteaba en forma obsesiva la excelencia de la arquitectura con base en la amplitud de conocimientos teóricos exigidos por Vitruvio a todos los arquitectos.⁷⁰

También se aprecia claramente el afán por abandonar la suntuosidad, la solemnidad y dirigirse hacia una forma de vida y obligadamente hacia una concepción arquitectónica, más llana. El dispendio de las clases dominantes ha sido tradicionalmente, una de las expresiones más crudas del ejercicio de su dominio e, inversamente, la morigeración la contrapartida suscrita por las clases en ascenso.

¡Un género distinto del acostumbrado, una moda menos tiesa y más caprichosa en el vestido, un arte solemne de instalar la casa y mayor sencillez para recibir a los amigos, todo esto iría imponiéndose poco a poco al español. He aquí los consejos que da a la Sociedad Económica Vascongada un arquitecto, miembro de ella. Las casas deben ser confortables, agradables y no ya severas y solemnes, como las de los antepasados.⁷¹

Surgimiento de las Academias

El surgimiento de la burguesía estuvo presidido por el acelerado incremento del intercambio de mercancías que tuvo lugar, como ya se ha dicho, a partir de la circunvalación del mundo y del primer reparto de éste en zonas de poder y cotos de caza de la metrópolis. Este primer hecho llevaba implícito otro: la paulatina consolidación de la burguesía como clase hegemónica dependería, también y en re-

70. *Ibid.*, p. XIII.

71. Jean Sarrailh, *La España ilustrada de la segunda mitad del s. XVIII*, México, FCE, 1981, p. 113.

lación directamente proporcional, de la generalización y profundización de dicho intercambio. Una y otra van de la mano, retroalimentándose recíprocamente. Ergo, le era indispensable ahondar en la imposición del nuevo sistema, esto es, en el mercantilismo entendido no únicamente como el vender más y comprar menos, sino como la proliferación indiscriminada del mundo de las mercancías: Así, pues, mientras más valores de uso indispensables para la "producción y reproducción de la vida" fueran siendo elaborados bajo la forma de mercancías, incluidos aquí los superfluos pero proclives a adoptar el estatuto social de aquellos; mientras más rápidamente se desarraigara o sustituyera por éste todo aquél sistema productivo de corte autoconsumista, más anchuras y promisorias perspectivas se abriría la burguesía.

Para el nuevo sistema capitalista que se iba forjando no había, pues, más que un único derrotero: terminar con el artesanado, que cada vez se le mostraba con mayor claridad y nitidez, como un conjunto de disposiciones tendientes a garantizar a un reducido número de trabajadores el usufructo de un mercado cautivo. Nunca como ahora se le hizo evidente el sino esclerótico que tal sistema conllevaba al obstaculizar la renovación de sus recursos, el surgimiento de nuevas iniciativas, el tanteo de otras posibilidades y, en última instancia, el anonadamiento de cualquier posible mayor productividad en el proceso de trabajo. Efectivamente, "el capitalismo es hostil al artesanado", no al arte.

El problema no se restringía, sin embargo, a paralizar o aniquilar la fuerza de trabajo artesana, por más que su organización en el trabajo fuera vista como insostenible. De lo que se trataba era de sustituirla por otra que a su mayor calificación, expertitud y modernidad aunara la absoluta disponibilidad que exigía la demanda mercantil a fin de abaratar el tiempo necesario para la reposición de su propio valor. Esta sustitución del artesanado gremialista por la fuerza de trabajo profesionalizada a la manera capitalista, o sea, como fuerza de trabajo libre en el doble sentido bien conocido de no contar tras de sí con algún medio de sustento que le permitiera rehuirse a acudir a los nuevos centros de producción industrial que empezarán a multiplicarse, como libre en tanto no perteneciera en propiedad o usufructo de alguna entidad social, era no cabe duda, la reivindicación más general, histórica, del capitalismo como sistema.

Pero ya hemos dicho que a una clase social dada no le basta con trastocar la estructura económica, por radical que sea esa transformación, para por sólo ello

producir una revolución social. Para esto último es indispensable que ese mismo proceso trastocador penetre en todos los ámbitos y niveles de la sociedad, incluso en los entresijos y meandros más aparentemente alejados de aquella estructura económica, como puede serlo la actividad artística y, más específicamente, la arquitectónica. Cuando, no la totalidad pero sí la parte mayoritaria de ella, transformada, revolucionada, marcha al unísono con la modificación primera y sustancial acontecida en la estructura económica, es cuando puede hablarse de una revolución social. Los prohombres ilustrados, como ya hemos visto, estaban absolutamente persuadidos que no podían dejar piedra sin remover. Que no solamente era impostergable finiquitar cuentas con los gremios, a los que llegaron a ver, como dice Calvo Serraller, como los "causantes de todos los males", sino que era igualmente impostergable la sustitución de los lineamientos barrocos de la arquitectura, que en nada se ajustaban a la "verdad", que en nada se correspondían con la estructura propia y esencial de la arquitectura y que, por si esos aspectos no bastaran para recusarla, no obedecía a sistemas generalizados de proyecto, de diseño ni a normas edificatorias aceptables. Por último, y en la medida en que ya no serían los gremios los encargados de levantar las edificaciones, mismas que a partir de la liberación de la mano de obra así como del proceso productivo, en general, serían susceptibles de abordarse por cualquier persona que contara con la posibilidad de hacerlo, era indispensable que el sistema gremialista fuera sustituido por otro que, al mismo tiempo, contara con un ágil y comprobado sistema educativo donde pudieran exponerse los nuevos lineamientos de diseño, los racionalistas. Las escuelas públicas, masivas y democráticas, serían justamente, la expresión de dicho sistema educativo adecuado para sustituir la enseñanza "tradicionalista", empírica y asistemática de los gremios.

¿Cuál sería el procedimiento, la manera, el organismo, que simultáneamente hiciera posible la sustitución del artesanado, el abandono del barroco y pusiera a disposición el sistema educativo arquitectónico idóneo?

Marx enunció una constante histórica social de la mayor importancia para comprender y analizar el decurso social, cuando estableció que todo acontece cuando, de hecho, la sociedad cuenta ya con los medios para llevarlo a cabo. Para el caso que nos ocupa, efectivamente, la sociedad ilustrada, mercantil y proburguesa echó mano de un organismo que había ensayado desde siglos atrás, así fuera de

manera episódica y fluctuante, pero que, ello no obstante, se mostraba ad hoc para encomendarle la prosecución de aquellas históricas tareas: las Academias.

Como bien se sabe, los humanistas italianos, para quienes era fundamental retomar el estudio de los autores latinos, fueron notablemente influidos por los eruditos griegos que hacia el segundo tercio del siglo xv se habían trasladado a Italia para concertar la unificación de las iglesias romana y griega.

Si bien puede ser discutible la rotunda afirmación de Burckhardt en el sentido de que los humanistas se caracterizarían por el “descubrimiento del hombre como hombre”, no hay ninguna duda respecto a que dicho encuentro impulsó a los humanistas a promover la “reunion libre d’hommes unis par la communauté de études et des gouts” en círculos a los que llamaron, Academias. Se trataba pues, en su origen, de pequeños círculos privados en los que informalmente se propiciaba el intercambio cultural entre los humanistas. En ésta, su primer etapa, carecían de una organización precisa, de la que no serán dotadas sino en una posterior, coincidente con la del Manierismo. La primera, de tónica filosófica de que se tiene noticia, es la famosa “Academia Platónica” que, auspiciada por Lorenzo de Magnífico, fundó Marsilio Ficino (1433-1499). A partir de aquí, se multiplican por toda Italia y alcanzan una cifra superior a las 2,200 entre los siglos xvi y xix, según anota M. Maylender.

Tan famosa como la del célebre filósofo neoplatónico, fue la primera de artistas, que lleva el nombre de su fundador, Leonardo de Vinci, y cuyo surgimiento se data hacia 1507. Como sus filiales filosóficas, lingüísticas, históricas y demás, esta también se caracterizó por propiciar el diálogo entre los pintores interesados, sin que llegara a constituirse como una escuela con finalidades didácticas. Ello, no fue obstáculo, sin embargo, para que propugnara ideas muy precisas en torno al arte, dentro de las cuales la prioritaria era transformar la pintura, de una mera habilidad manual en manos de los artesanos, en una ciencia que ocupara un sitio entre las artes liberales. Para estos efectos, no únicamente los artistas deberían ser desligados de los gremios de artesanos y disfrutar del status del profesional libre, sino que, en segundo término, debía propugnarse una nueva vía de acceso al desarrollo de la capacidad artística. Esta, se iniciaría con la perspectiva, como primera y fundamental asignatura que debería implantarse en las futuras escuelas, sustitutas de los talleres artesanales; continuaría con la introducción del estudiante a la teoría y la práctica de la proporción, para continuarse con el dibujo sobre dibujos de su maestro y terminar con el de la naturaleza.

Giorgio Vasari (1511-1574) aplicó estas orientaciones en la propia academia fundada por él, la *Accademia del Disegno*, y obtuvo que se emitiera, en 1571, un célebre decreto por medio del cual se eximía a los pintores de la obligación de pertenecer a cualesquiera de los gremios de escultores o pintores respectivos. En términos llanos esto significaba liberarlos de sus ordenanzas, para abrirles las puertas de la práctica libre, de mercado, de la profesión; esto es, de contratarse con quien quisieran y en la ciudad que fuera, lo que, según aquellas ordenanzas, no era posible. Federico Zuccari, en 1574, en una propuesta de reforma a la organización de la Academia fundada por Vasari, propuso un reglamento más: el de que se otorgaran premios a los estudiantes más distinguidos. Premios que a partir de ahí se convertirían, como de hecho todas las propuestas anteriormente mencionadas, en puntos nodales del funcionamiento de las academias.

Refiriéndose a los objetivos que perseguía esta famosa academia de diseño, Pevsner afirma rotundamente:

El objetivo de este sistema de educación es evidentemente el mismo que el del sistema teórico de Leonardo en general. El arte debe escindirse de la artesanía manual. Hay que desarrollar el conocimiento más que la habilidad en el pintor.⁷²

El arte debía escindirse de la artesanía manual: he aquí el punto de fondo, el sustrato profundo de la postura de Leonardo que, desde principios del Cinquecento pugnaba por que no fueran los gremios los mentores y dictadores en materia artística. Es claro que lo determinante en la propuesta leonardiana es alcanzar una superación en el adiestramiento artístico, y consecuentemente, en la propia práctica profesional. El arte, nos dijo Leonardo, no puede quedar sujeto a una enseñanza y aprendizaje tan elemental y fuera de toda normatividad como acontecía al interior de los talleres; exigía más conocimientos matemáticos, por lo que toca a la perspectiva y a la proporción, la “divina proporción” de Fray Luca Pacioli di Borgo, no podía quedar en manos tan inexpertas como lo eran las de la inmensa mayoría de los artesanos. Estos accedían al dominio de su actividad por la vía empírica y se trataba, ahora, de hacerlo por la vía científica.

72. Eduardo Báez Macías, *La Academia de San Carlos de la Nueva España como instrumento de cambio*, Instituto de Investigaciones Estéticas, conferencia mecanografiada, 1981, p. 2.

¿Cómo se explica la proliferación de las academias años más tarde? ¿Acaso los monarcas absolutos sentían hacia el arte un afecto a tal punto considerable que se vieron llevados, por puro amor al arte, a prohiar la fundación de más y más academias para que aquél se depurara y enriqueciera? Si no fue la predilección de la monarquía por el arte el motor que impulsó el surgimiento de las academias, ¿jugó este papel el afán educativo propio de la Edad de la razón? Los documentos de que se dispone, relativos a la fundación y objetivos y organización de las academias, que son múltiples, muestran con toda evidencia que no fue ninguna de aquellas motivaciones espirituales las que llevaron a los distintos monarcas a conceder el dinero necesario para mantener las academias, sino una meta a todo punto distinta: la posibilidad que entrevieron de, mediante ellas, no solamente liquidar los restos de artesanado que se oponía a la imposición hegemónica de la libre empresa, sino la de que fungieran como los centros educadores donde se prepararía la nueva fuerza de trabajo asalariada, capaz de impulsar la economía de sus respectivos países. Las academias, a partir del siglo xvii adquirirán una tónica absolutamente distinta: serán un instrumento económico más a través del cual se desarrollarán las fuerzas productivas permitiéndoles a los respectivos países que las fundaran y mantuvieran, contender exitosamente en el mercado internacional, inundando el mundo con los productos surgidos de sus fábricas con la depurada calidad que garantizarían los nuevos diseñadores educados en las Academias. Fue éste, y no otro, la causal básica, determinante, histórica, que estructuró a las Academias, mismas que dejaron de ser aquellas reuniones informales de humanistas preocupados por rescatar toda la riqueza de la cultura helenística romana, para convertirse en órganos del Estado monárquico absoluto perfectamente reglamentadas y buscando, por sobre todas las cosas, educar la mano de obra para sus nuevas y remozadas manufacturas e industrias.

Función de las Academias

Si se tiene en cuenta el papel revolucionario del mercantilismo en los términos ya enunciados, así como la forma en que paulatinamente fue insuflando su espíritu en todos los niveles y regiones de la vida social, no será difícil anticipar con toda puntualidad la función que les va a ser encomendada a las Academias. También podríamos repasar el proceso en sentido inverso, haciéndonos eco de D'Alembert que recomendaba exponer la historia empezando por los tiempos actuales para a

partir de ellos retrotraerse al pasado. De hacerlo así, al reparar en la función por antonomasia de la Academia nos veíamos llevados a inquirir y confirmar la fuerza histórica que en el proceso de revolución de la sociedad jugó la acumulación de capital. En ambos casos lo fundamental es no ver a uno y a otro por separado puesto que únicamente en su conexión, como ya lo sabían los ilustrados, se encuentra su sentido cabal.

Su incremento a partir de 1720 resalta en primer término, según nos lo ha hecho ver Eduardo Báez Macías apegándose para ello el erudito estudio de Pevsner. No obstante que en ambos trabajos se encuentran relacionadas todas las ciudades en que se fueron estableciendo, nos vamos a permitir reproducir libremente dicha relación omitiendo las fechas de fundación, para mayor claridad.

Hasta el año citado existían 19, "buen número de las cuales se encontraba en estado de postración o bajo amenaza de desaparecer. Pero a partir de 1720 y hasta el año de 1791 en que nace la segunda Academia en América, que es la de Filadelfia, tuvo lugar una verdadera proliferación bien por nuevas fundaciones como fue en la mayoría de los casos o bien por la reorganización y remodelación de algunas que ya existían".⁷³ A partir de ese año, se fundaron en Francia en:

Montpellier, Rouan, Reims, Beauvis, Toulouse, Marsille, Lille, Lyon, Nantes, Le Mans, Amiens, Tours, Grenoble, Aix, St. Omer, Dijon, Arras, Douai, Poitiers, Troyers, Besacon, Bollone, Chatellaraul, Langres, Macon, St. Quintin, Vallencienes, Toulon, Oleans. En total, 29 academias.

En Italia se fundaron en:

Lucca, Génova, Mantua, Academia Capitolina de Roma, Nápoles, Venecia, Parma, Verona, Carrara, Milán, Turín, y las dos reorganizadas de Florencia y Módena.

En total 13 academias. En los Estados alemanes:

73. *Ibid.*, pp. 2-3.

Viena, Düsseldorf, Mains, Frankfurt, Zwweibrücken, Mannheim, Karlsruhe, Ohringen, Stuttgart, Augsburg, Munich, Bayreuth, Leipzig, Weimar, Erfurt, Gotha y Cassel. En total, 15 academias.

En los países Bajos:

Amberes, Amsterdam, Bruselas, La Haya, Rotterdam, Middelburg, Gante, Tournai, Malines, Oudenaarde, Lieja, Ypres y Mons. En total, 13.

Se fundaron también en Londres, Glasgow y Edimburgo; Ginebra, Zurich, Stokolmo y la muy importante de San Petesburgo.

En España, la de San Fernando de Madrid, San Carlos de Valencia, Barcelona, Zaragoza, Valladolid y Cádiz. Y San Carlos de México".⁷⁴

Pero sin duda alguna, resultan de la mayor significación los cometidos asignados, ya que sin mixtificación alguna establecen sus vínculos tendientes a acrecentar el comercio. Como se podrá observar, en cada caso se procuraba hacer mayormente competitivo el comercio nacional frente a los países en punta; en segundo término, está presente la mira de capacitar mayormente a la fuerza de trabajo. Contrariamente a algunas afirmaciones respecto a las Academias a las cuales suele asignárseles como objetivo central el instaurar un nuevo estilo artístico e, inclusive, crear un "medio más eficaz y pertinente para controlar e influir en el campo de las artes"⁷⁵, como por ejemplo, lo sostiene en su magnífico ensayo Francisco Calvo, la mira parece ser bastante más sencilla y prosaica, sin por ello excluir a las anteriores. Se trataba, por supuesto, como lo sostiene este autor, de contar con "instrumentos de centralización y control burocráticos del gusto y de la política artísticos de la nación",⁷⁶ pero tendiente, de manera bastante más concreta, a optimizar la productividad, misma que, a su vez, permitiría contar con mayores posibilidades en la lucha comercial internacional.

74. *Ibid.*, pp. 2-3.

75. F. Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 221.

76. *Ibidem*.

Ya en 1725, cuando iba a reorganizar la Academia de Viena, se planteó claramente el argumento en cuestión: la reorganización parecía deseable por ser un 'reconocimiento especial a las artes y en no menor medida una promoción del comercio'.⁷⁷

Cuando en 1770, nos dice Pevsner, se redactaron las reglas conforme a las cuales funcionaría la Academia de Viena, se planteó el mismo objetivo y algo enteramente similar ocurrió en 1763 con motivo de la reapertura de la Academia de Dresde:

...el arte puede ser contemplado desde un punto de vista comercial... (y) así como producir excelentes artistas redundaría en favor del honor del país, no es de menor utilidad elevar la demanda extranjera de los propios productos industriales.⁷⁸

Con motivo de la reapertura de la Academia de Berlín y en la sesión correspondiente, en 1778, se dijo:

No perseguimos otro objetivo que el de realzar la industria nacional. De la misma forma que Francia e Inglaterra en la parte occidental, Italia entre las provincias del sur de Europa, han hecho del arte una importante fuente de ingresos, así nosotros pretendemos *convertir Berlín y el Estado prusiano en un almacén de arte* para las regiones nortenas de nuestro continente.⁷⁹

Pocas veces se han dicho las cosas tan claras: la industria nacional, el arte como "una importante fuente de ingresos", ¡He ahí lo determinante en la promoción de las Academias! Dentro de estos términos, y respirando la satisfacción de quien se encuentra absolutamente confiado y satisfecho de estar llevando a cabo una labor digna del conocimiento nacional, también se establece cuál será el mercado, perfectamente repartido, que tendrá cada uno de los países más desarrollados: Francia, Italia e Inglaterra. Alemania llegaba tarde pero se insertaba de lleno en la competencia comercial. Las reglas definitivas de dicha Academia, que datan de 1790, reiteran sin dejar lugar a dudas:

77. N. Pevsner, *op. cit.*, p. 109.

78. *Ibid.*, p. 110.

79. *Ibidem.*

...(su cometido) es contribuir al bienestar de las artes en general, así como impulsar y promover las industrias propias y, al influir sobre la fabricación y el comercio, mejorarlos hasta el punto de que el gusto de los artistas prusianos no siga siendo inferior al de los extranjeros.⁸⁰

No existía divergencia alguna de criterios. También en Nuremberg, en los incipientes 1716, se dijo:

la gran ayuda que puede prestar el arte del dibujo a todas las industrias y artesanías.⁸¹

Lo mismo en Stuttgart:

...una de las ocupaciones más importantes del ingenio y la habilidad humana, sino también algo útil para hacer florecer el comercio.⁸²

En Copenhague acontecía otro tanto:

La Academia es útil al Estado y a las finanzas de los Reyes: a estas últimas, puesto que forma a los artistas en la nación, mismos que serán menos caros que los extranjeros, al Estado, dado que los alumnos que no alcancen la excelencia colaborarán en los diferentes talleres y fábricas al mejoramiento del gusto, máxime si en el futuro se dirigen sus estudios hacia ese fin.⁸³

Se aprecia con incuestionable nitidez que cuando se refieren a la conveniencia de mejorar el gusto no lo hacen pensando en la conveniencia de exterioriarse espiritualmente sino en otra finalidad diametralmente distinta: al mejorarse, el gusto venderá más. Tan simple como eso. No parece confirmarse la conocida afirmación marxista en el sentido de que la burguesía es hostil al arte. De ninguna manera. Sólo viendo las cosas muy esquemáticamente podríamos recusar el pragmatismo

80. *Ibidem*.

81. *Ibidem*.

82. *Ibid.*, p. 111.

83. *Ibidem*.

capitalista: también el arte se puede desarrollar, que proliferen las escuelas, los talentos y los genios iconoclastas, a condición de que sus productos sean comerciables, que alienten el intercambio, que mejoren la balanza de pagos. Tiempos vendrán en que los artistas rebeldes verán sus obras competir ventajosamente en el mercado nacional e internacional. Pues bien, para todo ello eran necesarias las Academias. Para alentar la industria, para formar más barateramente a los artistas, para mejorar el gusto general y poder colocar mejor sus productos. Insistimos, teniendo como fondo las declaraciones anteriores: las Academias no parecen haber sido auspiciadas para imponer el neoclasicismo o algún otro estilo en lo particular. Lo que sí perseguían, eso sí con tesón, era *acabar con una cierta manera de hacer arte*: la artesanal, con su organización opuesta a la liberalización de las actividades productivas amparadas en sus embrolladas y paralizantes ordenanzas; con su falta de estímulo a la producción, con su producción imposible de advenir a la masificación. Con esto es con lo que había que terminar. Las Academias se determinan más bien en un sentido negativo, teniendo consignas referentes a aquello que hay que superar, pero es evidente que estos afanes poco o nada tenían que ver la concepción artística que en lo particular pudiera venir a sustituir a la anterior. Lo decisivo era la repercusión en el comercio. El estilo era lo de menos.

España, aunque llegaba con retraso a la lid, presurosa y audaz se preparaba a recuperar el tiempo perdido También en esta oportunidad será el multicitado Campomanes quien, con una gran visión que era posible tener en ese momento histórico determinado por la imposición del capitalismo, dejó asentado en esa joya de política nacional que fue su célebre escrito:

La academia de las ciencias de París y sus dignísimos individuos, han hecho ver en los tratados de los oficios, cuanto debe esperar una nación del cultivo de las matemáticas.

La Sociedad Real de Londres, ha contribuido sobre manera a perfeccionar las mismas artes en Inglaterra. Estas dos naciones por medio de sus academias de ciencias se han apropiado el imperio de las artes; y los demás europeos son unos meros copiantes de sus invenciones.

España con una academia de ciencias, se pondría al nivel en pocos años, recobraría el atraso y el tiempo que ha perdido.⁸⁴

Si bien los decretos reales, como el obtenido por Vasari, eran el ariete sine qua non para liberalizar la oferta y demanda de la mano de obra, en tanto funcionaban como salvoconductos que eximían a todos los egresados de las academias de atenerse a las restricciones codificadas en las ordenanzas gremiales, no fueron ciertamente los únicos procedimientos de que se valió la nueva política económica para trascender hacia el sistema burgués. La fama de los artistas también hizo lo suyo. Efectivamente, el gran prestigio alcanzado por algunos prohombres del Renacimiento, el genio indudable impreso en sus creaciones llevó de consuno a demandantes y artistas a saltarse aquellas restricciones que impedían, a unos, disfrutar de los productos del trabajo de dichos artistas y a éstos encontrar campos cada vez más amplios en los cuales proyectarse. La gran figura que históricamente representa este salto hacia el mercado libre fue Miguel Ángel, que rompió todas las cortapisas para trabajar en la ciudad y para el empleador que más le pareciera.

La liberalización de la oferta y demanda de la mano de obra no bastaba, por sí misma, para cumplir con el segundo objetivo asignado a las academias: el de capacitar, formar o adiestrar la nueva fuerza de trabajo indispensable para la contienda económica, para llevar la competencia a sus últimas consecuencias y garantizarse, así, la absorción de más y más mercados. Para estos efectos se hacía necesario transitar de los aspectos generales del sistema económico, a las minucias y particularidades que éste necesitaba adoptar en cada caso, esfera o nivel de las relaciones sociales. Si la burguesía se hubiera quedado en la implantación de las nuevas medidas económicas, pero no hubiera llevado su revolución a todos los confines sociales, no se habría dado la revolución social y las contradicciones entre las estructuras y la superestructura habrían conducido a desenlaces distintos.

En lo que respecta a la arquitectura, las academias debían pergeñar, primero, y pulir, después, un proyecto educativo del que no había antecedentes, ni experiencias acumuladas. Este proyecto, a su vez, debía tener en cuenta varios requisitos que, como en el caso del sistema económico político en su conjunto, parecía surgir

84. P. Rodríguez, *Discurso sobre la educación...*, *op. cit.*, p. 170.

como contraste con el pasado. Si la enseñanza artesanal era no escolarizada, ésta debía serlo; si aquella era asistemática y carecía de homogeneidad y uniformidad en su impartición y en sus resultados, la nueva enseñanza debía ser homogénea en sus métodos, en sus alcances y quienes egresaran de ella debían contar con una capacidad semejante, cualquiera que fuera la academia a la que hubieran asistido.

Los anteriores podían entenderse como los rasgos de corte formal o académico administrativos, pero ¿y los contenidos? ¿Cuáles eran los objetivos perseguidos a través de esta revolucionaria enseñanza? Esos objetivos estaban claramente señalados por su rechazo al estilo barroco precedente, al empirismo edificatorio predominante e, inversamente, por el afán de formar unos profesionales para los cuales la concordancia de sus proyectos con la estructura interna de la arquitectura, con su verdad emanada no únicamente de su localización, sino también de los materiales empleados y de su disposición, deberían ser los puntos de principio como, de hecho, lo eran semejantemente en las demás artes. La presencia y recuperación de las tesis de Boileau Despreux es palpable.

Todos estos planteamientos eran muy cuerdos y racionales. No había manera de encontrarles contrasentidos. Sin embargo, con todo y ello, con toda esta parafernalia conceptual didáctica, todavía podía preguntarse: sí, más ¿cuál puede ser la forma, la apariencia que adopte esa nueva arquitectura apegada a su estructura? ¿Qué forma puede revestir una arquitectura racionalmente proyectada, con apego a los principios y a la verdad y en la que al mismo tiempo coincidan solidez, maestría constructiva y belleza plástica? Una vez mas, y no obstante que este proceso fue dándose mediante tanteos e iniciativas venidas de todas partes, en el fondo pareciera como si todo hubiera sido prefigurado, ensayado y probado. Una vez mas es aplicable la tesis de Marx, porque cuando la sociedad ilustrada europea se hizo estas preguntas, ya contaba con una experiencia que reunía todos esos requisitos y que, justamente por ello, había sido aclamada y admirada en infinidad de oportunidades hasta llegar a constituirse como un paradigma, “hasta cierto punto inigualable”: la arquitectura clásica.

Esta, en efecto, sorprendía la sensibilidad de todos cuanto la analizaban porque, como ya lo había destacado Winckelmann en sus dos capitales obras, *Reflexiones sobre la imitación de las obras de arte griegas en la pintura y escultura* (1756) y en la *Historia del Arte en la antigüedad* (1764), magistralmente aunaba la belleza serena de sus formas apolíneas con la universalidad y amplitud de ellas, la “heiterkeit” y la “allgemeinheit”,

con la perfecta razón y justificación de cada una de ellas. El capricho, la inconsecuencia y arbitrariedad que tanto les molestaba del barroco, estaban absolutamente excluidas de esta arquitectura. Todo en ella era claridad, consecuencia una esplendente belleza cuya serenidad, en todo opuesta al frenesí, se les presentaba como la máxima expresión de lo que estaban persiguiendo: consistencia en la técnica edificatoria, justificación de las formas y belleza serena. Nada en ella carecía de sentido; nada sobraba, todo se justificaba y todo era bello. ¿Puede parecer extraño, que habiendo rechazado los delirios del barroco y estando ante la urgencia de encontrar un paradigma que pudiera orientar los planes académicos que estaban echando a andar a todo lo largo y ancho de los países europeos, la pusieran como el ejemplo sin par al que recurrir? En la arquitectura clásica griega y romana estaba el prototipo de lógica constructiva y de contención de la arquitectura a sus medios propios, que el barroco había soslayado hasta prostituirlos, llegando al extremo de confundir los medios de la arquitectura con la escultura en un frenesí de formas enfermizas, del que abjuraba un espíritu creado en la seguridad de la humana razón.

Una segunda razón llevo a la Ilustración a apropiarse de la arquitectura clásica y a blandirla, en la primera etapa de la consolidación burguesa, como el estilo oficial. La racionalidad de esa arquitectura se veía ratificada en el hecho de que era la única de la cual se disponían textos, libros, manuales y hasta vademécums. Además, era la única arquitectura que contaba con un tratado y, por cierto, el más comentado estudiado y aplicado que se conocía: el *Tratado de Arquitectura* de Vitruvio.

En él se encontraba perfectamente asentado el súmmum de los conocimientos sobre arquitectura helenos y romanos y, de manera sorprendentemente sistemática en un libro del siglo primero de nuestra era, recorría todos los posibles temas indispensables a la práctica de la profesión. Desde una definición de arquitectura se transitaba a los conocimientos que debía manejar el arquitecto para, pasando a través de los criterios para elegir el sitio donde erigir una ciudad, inaugurar el estudio de los materiales edificatorios y terminar indicando las disposiciones y programas arquitectónicos de los géneros más usuales.

La densa bruma sintáctica que preña no pocos párrafos de este libro excepcional no era lo suficientemente impenetrable como para ocultar su estructura profunda y prolíficamente dialéctica, expresada en el reiterado enlace que establece entre las determinaciones utilitarias de la arquitectura con las emanadas de su legalidad mecánico constructiva y de su incuestionable legalidad estética. Y, ¿no era esto,

acaso, lo que de manera perentoria necesitaban las academias para ser factible el sistema educativo que estaban propugnando los arquitectos ilustrados? Había, no cabe la menor duda, un feliz maridaje entre las necesidades pedagógicas de las academias con la estructura teórica de un texto en el que los aspectos generales de la arquitectura, sus principios quedaban perfectamente anudados con los particulares y específicos. De éste modo, y así lo vieron aquellos, los estudiantes accederían a los conocimientos básicos indispensable a todo arquitecto sin soslayar, como lo hacía Vignola, por ejemplo, todas las demás determinaciones de la arquitectura.

Casi todas las obras magistrales de arquitectura grecoromana fueron entonces traducidas, ilustradas y divulgadas en lengua castellana. Comenzó don José Castañeda, teniente director de la Academia de San Fernando desde 1757, poniendo en Castellano el *compendio* francés de Vitruvio, escrito por Claudio Perrault, obra que no podía sustituir al verdadero Vitruvio, pero que por de pronto fue de alguna utilidad. Más adelante, Don Diego de Villanueva (1764) con su traducción del Vignola, acompañada de diseños propios, arrinconó para siempre la antigua de Patricio Caxesi. Don Carlos Vargas Machuca tradujo la obra de Scamossi sobre Palladio.... y fue lástima, en verdad, que el único traductor de Vitruvio que al fin y al cabo logró sacar de la prensa su trabajo, no fuera arquitecto de profesión, sino mero humanista, aunque laborioso y concienzudo como pocos. Era vicario mayor de Xátiva, y se llamaba D. Joseph Ortiz y Sanz. Empezó su versión en 1777, sin más ayuda que las ediciones de Philandro, de Bárbaro y de Galiani...⁸⁵

De este modo y buscando crear la mano de obra capaz de impulsar la industria nacional a fin de hacerla competitiva con la extranjera, las academias se pertrecharon de los mejores materiales didácticos que tenían a la mano: los tratados diversos que recogían las enseñanzas y práctica griega y romana. Como se ha visto, no fue el afán de procrear una forma, neoclásica, sustitutiva del barroco, lo que llevó a los ilustrados a emprender toda su campaña educativa, sino la necesidad, vital para el sistema económico capitalista, de acabar con el artesanado como una forma productiva en que la demanda y la oferta de mano de obra se hallaba cautiva entre la trama de ordenanzas sin fin. Sólo secundariamente, y esto habrá que enfatizarlo con toda amplitud, sólo secundariamente, advinieron al neoclasicismo como la forma

85. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas...*, *op. cit.*, t. iii, p. 555.

arquitectónica precisa en que se materializaba su tendencia hacia el primado de la razón y de la búsqueda de la verdad. El neoclásico representa así, una tendencia, (¿un estilo tal vez?) característica de una sociedad revolucionaria que no puede menos que sustentarse en el pasado conocido y experimentado, y aún, saquearlo con tal de dar una forma primera a las nuevas fuerzas ideológicas que están a la base de su surgimiento y desarrollo futuro. Pero del cual abjurarán en cuanto en su interior se hayan producido las contradicciones obligadas que tenía que suscitar una sociedad revolucionaria en sus aspiraciones y acciones y que, sin embargo, empleaba vestimentas a todo punto inadecuadas. Al develamiento de estas contradicciones intrínsecas al sistema educativo de las academias, ayudó mucho la acción propia de los artistas románticos individualistas que, amparándose en el freno que a los talentos sobresalientes podía significar el sistema pedagógico tan severo de las academias, clamaron por su desaparición. El suyo, era el rechazo de todo individualismo que no repara en que un sistema educativo como el inaugurado por la burguesía revolucionaria, estaba pensando para toda una población en la cual no suelen abundar y menos predominar los "genios" sino los hombres normales que son los que irán a construir un país. Esta polémica entre normatividad pedagógica y libertad creativa, se sigue produciendo, incluso en la actualidad, mostrando, entre otras cosas, que la supervivencia de ciertas modalidades de pensamiento, en este caso las del individualismo romántico, se explica por su aceptación en sectores y clases sociales distintas y hasta antagónicas, pero que al paso del tiempo no han dejado de incorporar sugerencias venidas de fuera.

Una última cuestión. La primera, que tendrá importancia para una mejor valoración de la historia de la teoría de la arquitectura se refiere a la importancia concedida por la ilustración al papel de los estudios teóricos en el aprendizaje de la práctica artística. Bien vistas las cosas, debiera caer por su peso que una ideología, basada en su supuesto empleo de "la" razón, debía verse llevada, como de hecho lo fue, a preconizar los estudios teóricos en todos los campos de la actividad social. El arte no podía quedar al margen de esta actividad racionalizadora, y por ello vemos surgir a la estética como disciplina autónoma dentro del cuerpo general de la filosofía y, por supuesto, el fuerte impulso al desarrollo de la teoría de la arquitectura. La búsqueda hegeliana de un sentido y explicación racional al devenir social así como la nueva teoría de la historia configurada por Marx, no son sino otras manifestaciones de esa misma originaria actitud. Por última vez, citemos a Campomanes:

Los oficios y artes que no son puramente ministeriales no sólo requieren la fatiga corporal: es necesario saber las reglas del arte, conocer los instrumentos que son propios a cada una de sus maniobras; discerniendo distintamente su uso y el de los materiales que entran en las composiciones de él. Las artes fueron saliendo de su rudeza a fuerza de experiencia y observaciones que hicieron los hombres por el espacio de muchos siglos... Todo este progreso de combinaciones formó cada arte, el cual resulta de las *teorías constantes*, que ignora enteramente el aprendiz a los principios y debe adquirir de su maestro...⁸⁶

Ninguna de ellas (las Artes) puede lograr su perfección sin reglas, que participen de la teórica, aplicada a las combinaciones de cada oficio.

Puede ser mayor o menor la necesidad de las experiencias teóricas: más nunca saldrían de la infancia las artes, que se enseñasen por un mecanismo tradicional.⁸⁷

A manera de conclusión

Tomando en cuenta todo lo anterior parece a todo punto necesario corregir la idea más generalizada que se tiene acerca de las academias. Como se ha visto, estas forman parte del proceso revolucionario burgués estándoles encomendada la tarea de adecuar la educación y la consecuente práctica profesional a la estructura capitalista en proceso de consolidación.

No cabe la menor duda de su aspecto revolucionario. Como todo proceso inserto en una sociedad dividida en clases, la imposición de las academias tenía que arrollar el sistema no escolarizado anterior, el de los artesanos e, igualmente, no puede menos que impregnar toda la enseñanza con el tufo mercantilista que le es consustancial a la burguesía. Lo anterior, sin embargo, no desdice su aspecto innovador. La enseñanza se extendió a clases sociales que anteriormente no tenían un acceso de ella. Se sistematizó y documentó a través de multitud de libros de texto. Dentro de este marco de consideraciones también queda claro que la decisiva preferencia que mostraron por las formas clásicas no era, como se ha insistido, el móvil principal de su acción, mismo que está representado por su afán de impulsar el comercio. Las

⁸⁶. Pedro Rodríguez, *Discurso sobre la educación... op. cit.*, p.

⁸⁷. *Ibid.*, p.

formas clásicas, podemos concluir, fueron incorporadas por la burguesía mercantil por dos razones básicas: la primera de ellas tiene que ver con la evidente racionalidad proyectual de la arquitectura clásica, en la que también jugó un papel importante la equilibrada integración que logró entre la dimensión utilitaria y la estética de toda obra de arquitectura. La segunda razón por la que la burguesía asumió las formas clásicas fue porque, además, eran éstas las únicas que contaban con un amplio acervo bibliográfico en el que no solamente se disertaba sobre los aspectos teóricos de la arquitectura sino que, muy importante, incluía un vademécum práctico y constructivo sobre la misma. La proliferación de constructoras que factiblemente iban a incorporarse a las posibilidades constructivas abiertas por la burguesía encontraron en estos tratados teóricos los elementos indispensables para desplegar una rápida acción pedagógica.

En este sentido, debemos enfatizar la aportación teórica de la burguesía al plantear la “verdad” como uno de los valores inexcusables de la obra de arte. Como se ha visto, esta “verdad” jugó un papel decisivo en la superación de los excesos a que había llegado la arquitectura barroca y fue el punto de unión con las formas clásicas.

No obstante que, como suele observarse en estos procesos, los epígonos distorsionaron el principio de verdad y crearon una arquitectura de cartabón, esto no debe disminuir el interés que para la historia de la arquitectura tuvo la aportación teórica burguesa en los términos ya dichos.

Lo anterior se constituirá en el subsuelo que dará sustentación a la llamada arquitectura “moderna”.

Bibliografía general

BÁEZ MACÍAS, Eduardo, “La Academias de San Carlos de la Nueva España como instrumento de cambio”, en *Las Academias de arte*, México, UNAM, 1985.

BERCHEZ GÓMEZ, Joaquín, “La difusión de Vitruvio en el marco del neoclasicismo español”, en Perrault, Claudio, *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio*, Murcia, Comisión de cultura del Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Consejería de cultura del Consejo Regional, 1981.

BERNAL, John D., *La ciencia en la historia*, México, UNAM, 1979.

- BUTTERFIELD, Herbert, *Los orígenes de la ciencia moderna*, México, CONACYT, 1981.
- BUSTOS, m., *El pensamiento económico de Campomanes*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1982.
- CALVO SERRALLER, Francisco, "Las academias artísticas en España", en Pevsner, Nicolaus, *Las academias de arte*, Madrid, Ed. Cátedra, 1982.
- CASSIRER, Ernst, *Filosofía de la Ilustración*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.
- D'ALEMBERT, *Discurso preliminar de la Enciclopedia*, Argentina, Ed. Aguilar, 1965.
- diderot, d'alembert *La enciclopedia*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- ferrater mora, José, "Ilustración", *Diccionario de filosofía*, Madrid, Ed. Alianza, 1980.
- galindo GARCIA, Francisco, *El espíritu del s. XVIII y la personalidad de Jovellanos*, Oviedo, Diputación de Asturias, Instituto de estudios Asturianos, 1971.
- grimberg, Carl, *El siglo de la Ilustración, el despotismo ilustrado y los enciclopedistas*, Daimon, 1973.
- jovellanos, Melchor Gaspar de, *Poesía, teatro y prosa*, antología por José Luis Abellán, Madrid, Taurus ediciones, 1979.
- , Melchor Gaspar de, *Obras en prosa*, Madrid, Edición de José Caso González, Clásicos Castalia, Fuenlabrada, 1969.
- , Melchor Gaspar de, *Espectáculos y diversiones públicas y El castillo de Beliver*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1966.
- kant, Emmanuel, "¿Qué es la Ilustración?", *Lecturas universitarias*, No. 15, México, UNAM, 1972.
- kuhn, Thomas, *La revolución copernicana*, Barcelona, Ed. Ciencia de la ciencia, Ariel, 1981.
- lague, José "Introducción", en JOVELLANOS, G. M. de, *Espectáculos y diversiones públicas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982.
- marx, Carlos, *Manifiesto del Partido Comunista*, varias ediciones.
- menendez PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1943.
- pevsner, Nicolaus, *Las academias de arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982.
- rodríguez, Pedro, Conde de Campomanes, *Discurso sobre el fomento de la industria popular (1774)*, Madrid, Clásicos del pensamiento español, Instituto de estudios fiscales, Ministerio de Hacienda, 1875.

_____, Pedro, Conde de Campomanes, *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, (1775), Madrid, Clásicos del pensamiento económico español, Instituto de estudios fiscales Ministerio de Hacienda, 1975.

serrailh, Jean, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, FCE, 1981.

voltaire, "Décima carta sobre el comercio" en *Cartas filosóficas*, Madrid, Editorial Nacional, 1976.

Historia de la teoría de la arquitectura: el Porfirismo

Ramón Vargas, *Historia de la teoría de la arquitectura: el Porfirismo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, 1989, 221 pp. El texto de origen fue la tesis para obtener el grado de Maestro en Arquitectura en la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, con el mismo título, presentada en enero de 1988, 176 pp.

Introducción

El acervo bibliográfico de que dispone la historiografía de la arquitectura de la Revolución mexicana muestra un déficit imposible de minimizar. En primer término destaca su desmesurado rezago, tanto más ostensible si lo comparamos con el acervo de que disponemos relativo a los aspectos políticos y militares de la propia revolución de 1910, por ejemplo. Lo que en aquel caso se cuenta en decenas de escritos únicamente, en éste se contabiliza en miles.

Si al comparar ambos acervos a contraluz de su magnitud, el resultado es abiertamente desfavorable para la historiografía arquitectónica. Ya podemos anticipar que tal brecha no puede menos que manifestarse de manera concomitante en el carácter de ambos. En el arquitectónico encontramos que predominan, hasta hacerse casi exclusivos, los artículos y ensayos cortos por sobre los bien contados libros y bibliografías, a diferencia del segundo, en el cual se incluyen biografías, estudios monográficos, efemérides de todo tipo, epistolarios, estadísticas, memorias, autobiografías, archivos personales, correspondencia, amén de los registros y análisis realizados desde muy diversas perspectivas por instituciones extranjeras. También debe mencionarse que los hechos ahí consignados son citados y estudiados constantemente en el sistema de enseñanza escolarizado, a diferencia del anonimato en que se mantienen los arquitectónicos, como si éstos no hubieran formado parte de dicho proceso revolucionario. Asimismo, debe indicarse que lo reducido del acervo historiográfico en materia de arquitectura exhibe, además, el divorcio entre dicha historiografía y la teoría de la

arquitectura en que debería haberse apoyado, en obvio detrimento de una más cabal concepción de nuestra arquitectura y de su historia. Un último rasgo: se ha tratado de una historiografía elaborada, en alto grado, por historiadores no arquitectos.

La situación general pergeñada líneas arriba, no parece haber sido ocasionada por motivos atribuibles a la práctica profesional arquitectónica. Podemos pensar, más bien, que se trata de una situación que la arquitectura comparte con otras prácticas sociales, incluso no artísticas, como pueden serlo la medicina, la ingeniería, la ciencia y otras en donde se refleja, más bien, la preferencia de nuestra sociedad por esclarecer, en primera instancia y ajustándose a un esquema de prioridades no escrito pero igualmente vigente, aquellos hechos que de manera imprecisa son entendidos como pertenecientes al ámbito llamado político.

Recientemente esta situación ha empezado a ser modificada en varios sentidos simultáneamente. La intervención de un grupo significativo de arquitectos en la elaboración de su propia historiografía, tradicionalmente dejada en manos de los historiadores de carrera, ha roto con el último de los rasgos mencionados y al mismo tiempo ha hecho sentir su impronta en las tareas inherentes al quehacer historiográfico: exhuman hechos, revaloran situaciones y personas, puntualizan conceptos, acuñan cronologías, producen biografías y biblio-hemerografías, sin dejar de incurrir constantemente en la elaboración de visualizaciones globales a partir de los nuevos datos y de los aportes, más o menos asumidos abiertamente, de las teorías de la historia y de la arquitectura. Está por demás decir que nada de lo anterior hubiera de llevarse a efecto si, previamente, no ponían en tela de duda lo asentado con anterioridad en la escueta bibliografía a que nos hemos referido. Es más, en la precisión y corroboración de esa información están empeñados gran parte de los nuevos esfuerzos. Estas tareas también los insertan de lleno en el hacer historiográfico, pues no es posible hacer avanzar la historiografía sin rehacerla constantemente: a ello obliga la factura misma de la realidad que, al enlazar inescindiblemente la parte con el todo, conmina a rehacer el conjunto cuando se acuña o rectifica un nuevo dato que forma parte de él.

Pues bien, ha sido justamente esta necesaria a la vez que renovada actitud cuestionadora, para la cual todo lo dicho con antelación debe ser puesto en tela de duda para ser recuperado únicamente en el caso de que la búsqueda de corroboración factual ratifique su legitimidad, la que ha permitido confirmar la existencia de



un caso especial dentro de la historiografía arquitectónica de México. No se trata de un campo de nadie, de una tierra ignota o de un momento no registrado que no suscite dudas a causa del desconocimiento que de él se tiene, sino todo lo contrario, del momento histórico que mayor número de denuestos y vituperios haya recibido reiteradamente y que, sin embargo, cuenta con el menor número de estudios por lo que respecta a sus condicionantes y motivaciones. Se trata de la vilipendiada arquitectura porfirista.

Ha bastado constatar en sus construcciones la proliferación de formas provenientes de todo tiempo y lugar para, por ello sólo, sentir que es innecesario bucear más hondo en sus ideas y búsquedas, en las fuerzas contradictorias que en su seno mismo estaban preparando de tiempo atrás las bases de una nueva arquitectura. ¿Para qué adentrarse en el desmenuzamiento de sus teorías si a primera vista se puede apreciar su absoluta sumisión a los lineamientos decididos en Francia, en consonancia plena con la entrega a los capitales extranjeros de las riquezas de nuestro país? ¿Qué no también la adopción de la filosofía positivista y la entrega de los ferrocarriles al capital extranjero puso suficientemente en evidencia la represión de todo lo nacional que, al igual que el movimiento obrero, era despreciado para admirar únicamente lo proveniente de Europa y particularmente de París? ¿Qué no acaso el movimiento revolucionario de 1910 es la prueba fehaciente, a la vez que necesaria y suficiente, para avalar la veracidad de todas esas imputaciones? ¿Qué necesidad hay, pues, de empeñarse en rectificar lo que es una verdad aprobada de una vez y para siempre?

Es sumamente probable que éstas y muchas preguntas más podrían ser formuladas a título de respuesta, incluso por quienes consideran que todo lo dicho anteriormente puede y debe ser cotejado con la pléyade de nuevos hechos que están siendo recopilados a toda prisa, ya que esa fecunda labor cuestionadora no parece pertinente extenderla a una fase de nuestro desarrollo burgués, acerca de la cual ya han sido vertidos los sedicentemente incontrovertibles juicios de todos conocidos. El caso, pues, ha permanecido cerrado pese a dejar relativamente inexplicado, por la insuficiencia de los antecedentes, uno de los hitos que mayor interés suscitan a la nueva historiografía: la *Escuela Mexicana de Arquitectura*, forma específica con que los arquitectos respondieron a los inéditos requerimientos planteados por la revolución burguesa mexicana y cuya fecha de nacimiento se está de acuerdo en localizar hacia 1925.

Si se desconoce a los arquitectos porfiristas su carácter de partícipes y promotores subjetivos de dicha arquitectura revolucionaria, por ser público y notorio que defecionaron de las tradiciones virreinales e indígenas y se limitaron a copiar lo que ya habían producido los eclécticos europeos, es claro que mientras más se ponga al descubierto la profundidad y riqueza del consecuente más quedará en evidencia lo escueto, ralo e insuficiente del antecedente. Y esto es lo que ha ido aconteciendo. Es claro, también, que para explicar la revolucionaria arquitectura prohiada por la *Escuela Mexicana* nos veremos llevados a rubricar cualquiera de dos opciones a cual más de inconsistentes... y esto es lo que ha acontecido.

La primera de ellas sustenta, sin asumir íntegra y explícitamente las consecuencias que se derivan de su aserto, que la arquitectura nacional y revolucionaria del primer cuarto de nuestro siglo emanó, única y exclusivamente, al conjuro de un individuo que fungió como el maestro incuestionable de una brillante generación: José Villagrán. Y bien, cabría preguntar, dando anticipadamente por sentada la brillantez del maestro y del primer grupo de precursores: Del Moral, Yáñez, O'Gorman, Legarreta, Obregón, ¿cómo fue posible que llevaran a cabo la magna tarea de producir la nueva arquitectura, cuando uno y otros fueron educados por eclécticos porfiristas y bajo los lineamientos pedagógicos académicos? ¿Habría que aceptar que los maestros eclécticos no insuflaron en sus alumnos su tendencia tráfuga hacia la realidad o que, habiéndolo hecho, ésta no era tan recalcitrante como para impedirles modificarla sustancialmente y dar a luz una arquitectura nacional y revolucionaria? En cualquiera de las dos variantes, los arquitectos porfiristas y el eclecticismo mismo quedarían convertidos en promotores subjetivos de la transformación arquitectónica. La tesis inicial quedaría reducida al absurdo.

La segunda opción fundamenta su explicación acudiendo al referente ya conocido, el de la copia, sólo que esta vez lo habría sido de los modelos extraídos de la moderna arquitectura europea: la de Bauhaus y de Le Corbusier, principalmente.

Así, no se encontraría en nuestra arquitectura revolucionaria nada de propio, ni en su original forma de adecuarse a circunstancias, por demás peculiares, estribaría su mérito incontestable. Por supuesto que tampoco respondería a reivindicaciones históricas de nuestro pueblo. Su mérito, que se le reconoce, procedería del afán y celeridad con que se convirtió en remedo o sucedáneo de la metropolitana. Habríamos superado un eclecticismo, el porfirista, para reincidir en otro. Si así hubieran sido

las cosas, ¿por qué lanzar tantos denuestos contra aquél? Cabría añadir que en la práctica totalidad de los casos, ambas versiones explicativas se conjugan para dar lugar a un menjurje imposible de sostener de manera consistente. Se olvida, por otra parte, que el impacto de los individuos como el de las copias se potencia únicamente cuando solventan reivindicaciones históricas de los pueblos, aspecto que de nueva cuenta nos llevaría a reconocer el papel generador de la Revolución mexicana.

Acostumbrados como hemos estado a tener como referente cotidiano al porfirismo, no para hacerlo objeto de estudio a fin de rastrear en él la explicación de algunas de las tendencias sociales actuales, sino para escarnecerlo hasta el punto de convertirlo en una de las fases más execradas de nuestra historia, nos había sido imposible descubrir en él la simiente, el germen de la arquitectura revolucionaria mexicana. En efecto, hasta este momento no contábamos con un estudio directamente orientado a esclarecer la teoría de la arquitectura porfirista. Por ello, había sido imposible correlacionar las ideas que tenían acerca de la arquitectura con las modalidades que adoptó su propia práctica arquitectónica, su alter ego, y a la cual aquéllas se encuentran adheridas, al decir de Marx, bajo la forma de una realidad “espectral”, en su carácter de cualidades de corte “sensorialmente suprasensible”.^{1*} Tampoco contábamos con otro estudio de corte similar a aquél, referido al multicitado eclecticismo, término que una y otra vez se les espeta con ánimo peyorativo, que de manera tendencialmente sistemática aclare su origen, sentido y modalidades particulares asumidas a lo largo de su prolongada genealogía.

Ahora bien, no obstante que la versión oficial imbuida en la historiografía arquitectónica ha gravitado pesadamente, a punto de que por largo tiempo hizo frustráneo cualquier intento revalorador, gracias a otras investigaciones referentes a aspectos o ámbitos distintos al que aquí se trata, se cuenta ya con varios indicios lo suficientemente promisorios para poder afirmar: 1) que los juicios anteriores carecen de bases; 2) que la versión más generalizada acerca de los arquitectos y la arquitectura porfirista es equivocada y, 3) que el juicio sobre el porfirismo en su conjunto amerita, igualmente, ser revisado y corregido.

Tomando en cuenta lo anterior parecía pertinente, en primer lugar, descubrir las dos reivindicaciones transhistóricas, cuya satisfacción era buscada a través de las

1. Carlos Marx, “La Mercancía” en *El capital*, 1ª versión alemana, México, Siglo XXI, 1975, T. I, Vol. 3, p. 1030.

diversas políticas que se imaginaban e instrumentaban en todos los ámbitos y niveles. En segundo término, era obligado rescatar el juicio que a los arquitectos les merecía la modalidad neoclásica predominante en su momento, misma a la que, sin exageración alguna, pusieron en la picota considerándola como una desviación conceptual que ponía en entredicho la esencia misma de la arquitectura. Esta oposición, soslayada por la mayoría de los historiadores y subestimada por los escasos que la mencionan, es de la mayor importancia para comprender cabalmente el sentido del revivalismo y del eclecticismo, de los cuales es su referente inmediato. Posteriormente se recrea el brillante debate teórico de fin de siglo, en el cual se discutió y descartó la posibilidad de hacer resurgir las formas prehispánicas y se planteó la factibilidad de tender hacia una arquitectura nacional y moderna a partir de la arquitectura colonial, cuenta habida del papel sustantivo que desempeñarían el acero y el concreto en la creación de la nueva arquitectura. Termina este capítulo con la declaratoria programática del *Ateneo Mexicano* y la modificación al plan de estudios vigente. El capítulo tercero está dedicado íntegramente a llevar a cabo una recensión del eclecticismo, de su historia, para comprender mejor el juicio que de él hacían quienes lo propugnaron en la arquitectura. El capítulo cuarto se ocupa de los pasos a los que se ajustó la arquitectura revolucionaria burguesa en su afán de modernidad e identidad nacional. Particular importancia reviste aquí el momento en que se captó la historicidad de todo lo real y se dejó de lado, por periclitado, el concepto ahistórico de estilo, que le impedía a la arquitectura acceder a formas distintas a las establecidas como paradigmas a lo largo de los siglos. El estudio concluye ofreciendo una visión radicalmente distinta a la sostenida usualmente: *los arquitectos porfiristas procrearon las condiciones subjetivas que desembocarían en la revolución arquitectónica mexicana del siglo xx. Las condiciones objetivas las aportó la Revolución misma.*

Ante la imposibilidad de fundamentar todas y cada una de las ideas centrales que estructuran el presente trabajo, personales unas y tomadas de varios autores otras, me limito a enlistarlas de manera sumaria como sigue:

I. El porfirismo en su conjunto sólo puede entenderse considerándolo como la fase final de la segunda etapa de la revolución burguesa mexicana. Las dos primeras estuvieron constituidas por la Revolución de Independencia y la de Reforma. La de 1910 fue la tercera y última.

- 1.** Los arquitectos porfiristas hicieron suyas las dos más destacadas reivindicaciones transhistóricas de esa revolución: la lucha por el nacionalismo y la modernidad.
- b.** El eclecticismo europeo al que se sumaron representa, en la historia de la arquitectura, la prosecución de varias metas revolucionarias burguesas, como fueron:
- c.** La lucha contra la hegemonía clasicista.
- d.** El cuestionamiento de la revivificación del gótico como estilo nacional.
- e.** El anodamiento de la concepción ahistórica del estilo.
- f.** La transición hacia el logro de una arquitectura simultáneamente nacional y moderna.

II. En 1900 tuvo lugar, en la revista *El arte y la ciencia*, un brillante aunque fugaz debate teórico en el cual:

- 1.** Se propugnó orientar la arquitectura hacia la consecución de la modernidad nacional.
- 2.** Se rechazó (como en el caso de revival gótico) revivir el estilo prehispánico.
- 3.** Se propuso incursionar en el nacionalismo de corte colonial.
- 4.** Se erigió el “programa” arquitectónico en timón y faro de la arquitectura.
- 5.** Se erigió la “verdad” (correspondencia del todo con las partes) en principio fundamental de la arquitectura.

6. Se modificó sustancialmente la enseñanza escolar, incluyendo la Teoría de la arquitectura.
7. Se exigió que el arquitecto fuera simultáneamente artista, filósofo y hombre civil.
8. Se hizo ver el papel relevante que en el surgimiento de la nueva arquitectura tendría el acero y el concreto.
9. Con lo anterior, los arquitectos porfiristas crearon las condiciones subjetivas de la revolución arquitectónica mexicana.
10. En su tercera etapa, la revolución crearía las condiciones objetivas y se produciría, hacia 1925, la *Escuela Mexicana de Arquitectura*.

III. Relativas a la teoría de la historia, permean este estudio las siguientes tesis:

1. Necesidad de estudiar la historia en sus fuentes primarias.
2. La arquitectura debe concebirse como una relación “sensorialmente suprasensible”, imposible de reducir al objeto material en el cual se deposita o se adhiere como una “gelatina” (Marx).
3. En tanto la arquitectura no es un objeto sino la materialización de una relación social, para analizarla es indispensable tomar en cuenta las intenciones, deseos, anhelos, voluntad e incluso caprichos, que se tuvieron al hacerla, y mismos que forman parte de las fuerzas productivas y en consecuencia, de la realidad concreta.
4. ¿Por qué se hizo? ¿Qué se quería superar? ¿Hacia dónde se quería ir? Debieran ser preguntas presentes en cualquier estudio histórico.

5. El fenómeno donde afloran de manera más contundente las contradicciones entre las relaciones de producción y las fuerzas productivas es el proceso revolucionario mismo.
6. Una revolución no se agota o termina en el momento fugaz de la “toma del poder”.
 - a. La toma del poder se consolida al revolucionarse la sociedad en su conjunto.
 - b. Si no se revoluciona la economía, la educación, la práctica médica, la moral, las costumbres, la arquitectura y demás, la revolución no trasciende el ámbito político.

La arquitectura de la Revolución mexicana es causa-efecto de *la* revolución.

7. La categoría de “función” es fundamental para captar el carácter concreto de una realidad.
 - a. Al modificarse la función de una relación, cambia la “forma” de la misma. Los objetos materiales pueden cambiar de forma sin modificar su apariencia material, siempre y cuando cambie la función de que son portadores.
8. La historia de la arquitectura no es la historia de los edificios sino la de las aspiraciones y de las relaciones sociales que enlazaban a los hombres que hicieron posibles esos edificios.

Dos aspectos más. Este trabajo parte del supuesto de que el material histórico particular que se tiene como referente es suficientemente conocido y lo que resta es interpretarlo con mayor puntualidad. Por eso no se reproducen fotografías de él. La extensión de las citas obedece al interés de facilitar documentos de difícil acceso, a fin de propiciar la realización de otros trabajos.

— I —

**LAS REIVINDICACIONES TRANSHISTÓRICAS
DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA**

Antecedentes

La más moderna teoría de la historia ha puesto en evidencia que el pasado histórico expresado bajo formas arqueológicas, artísticas, arquitectónicas o culturales en general, no puede ser considerado como un mero objeto de entretenimiento o de disfrute culterano. Igualmente, ha dejado patente que cualquier transformación del presente que no sea el resultado impensado del libre juego de fuerzas espontáneamente entrelazadas y que, por el contrario, aspire a materializar un mínimo de efectos prefigurados, tiene que reconocer en el pasado histórico el ingrediente fundamental de cualquier transformación conscientemente emprendida.

En efecto, fue en un tiempo pasado donde se vislumbraron los proyectos educativos, de salud pública, recreativos, de vivienda, de gobierno y políticas económicas inherentes que, posteriormente, se configuran como las reivindicaciones cuya solución se ve obligado a asumir el nuevo gobierno, el nuevo sistema económico-político o la nueva sociedad. También las técnicas de que se puede echar mano así como los sistemas organizativos y la propia maleabilidad de que sea capaz la fuerza de trabajo, han sido producidos con sus características específicas, en ese mismo tiempo pasado y lo mismo acontece con la sensibilidad artística o la percepción estética con que cuentan los grupos o clases sociales que van a realizar cabalmente la obra salida de las manos del artista creador.

Subyaciendo, pues, a las tradiciones, a los usos y costumbres, a los momentos históricos, arqueológicos y artísticos, el pasado se nos muestra como experiencia acumulada, como capacidad, disposición y anuencia concreta para llevar a cabo lo que ese mismo pasado ha prefigurado. Al funcionar de ésta manera el pasado se constituye en las *condiciones materiales del cambio*, es decir, aporta los recursos, los objetivos y señala los márgenes intraspasables del futuro. Para decirlo en términos de Marx: "Por eso la humanidad no se propone nunca más que los problemas que puede resolver, pues, mirando de más cerca se verá siempre que el problema mismo no se presenta más que cuando las condiciones materiales para resolverlo existen o se encuentran en estado de existir".

De este modo, las medidas que se adopten y las soluciones o políticas que se llevan a cabo, serán más adecuadas si responden a esos ideales y reivindicaciones pergeñadas con toda la contundencia de que se revisten cuando han sido enarboladas por generaciones anteriores y si toman la forma que ha sido delineada también en el pasado. Asumirlo, aprehenderlo con miras a extraer de él sus fuerzas propulsoras; incorporarlo en forma de programa a cumplir en la acción conscientemente transformadora es, pues, una necesidad. Mucho más si, además de lo anterior, se tiene en cuenta la debilidad congénita de que partiría cualquier política sectorial o global que hiciera caso omiso de dichas condiciones materiales y se propusiera llevar a efecto aquello que ni está en la mente de los grandes grupos sociales ni cuenta con recursos humanos debidamente preparados. Parece evidente, por tanto, que "la historia no es sino la sucesión de diferentes generaciones, cada una de las cuales explota los materiales, capitales y fuerza de producción transmitida por cuantas la han precedido".

Sí, algunos de esos esfuerzos que confluyeron en la teoría de la arquitectura porfirista, abigarrado conjunto de experiencias prácticas e intelectuales entremezcladas con el planteamiento de objetivos sociales de corte productivo, teórico y político, se llevaron a cabo o se incubaron, según el caso, desde los albores de nuestra vinculación al mundo occidental; fueron ratificados a lo largo de los siglos posteriores y aparecen ya conformados, aunque todavía no suficientemente maduros, en la etapa de nuestra todavía no cabalmente apreciada Ilustración mexicana. En fin, todos ellos y otros más, adquieren matices claramente diferenciados en la etapa porfirista para, en último término, emerger dentro de las particulares circunstancias abiertas por la tercera etapa de la revolución burguesa mexicana bajo la forma de un programa de política arquitectónica que, conjuntamente a otros, debía solventar dicha revolución a fin de darse una perspectiva más permanente.

De lo ya dicho se colige fácilmente que la teoría de la arquitectura porfirista y, más particularmente, su denostado eclecticismo, permanecería insuficientemente delineada si no la relacionamos con su antecedente. Así considerados, el o sus antecedentes se constituyen en las condiciones materiales del cambio, sin las cuales la transformación de la realidad o la acción de un sujeto sería absolutamente incomprendible o tendrían que ser vistas como acontecimientos providenciales no prefigurados por nada, con nada conectados ni por nada imbuidos. Entendida, por el contrario, como la culminación de intentos previos, la teoría muestra su insoslayable

vinculación con sus condiciones y, a través de estas, con la obra construida. De aquí deriva, igualmente, su carácter de compendio, de campo en que se integra y condensa una gama tan amplia de factores como compleja es la realidad concreta en que se ha producido; de síntesis que, por serlo bajo estas determinaciones, necesariamente reviste una dimensión histórica.

Obviamente, la más general de dichas condiciones, porque irradia, imbuye, determina, alienta e infunde su carácter a todos los demás procesos que le son, en consecuencia, subsidiarios, es la revolución burguesa de México. Sin ella, lo acontecido a partir del siglo pasado carecería de sentido, la arquitectura inclusive. Este ha sido sin duda alguna, el punto débil de los intentos explicativos hasta este momento: no parten de la revolución ni en ella engarzan la arquitectura. De este modo aquélla permanece sempiternamente incompleta y está permanentemente desespiritualizada.

Es, pues, imprescindible partir de *la* revolución. Pero ¿qué es *la* revolución sino, justamente, la generalización de revoluciones sin las cuales aquella devendría una generalidad sin contenido real? Digámoslo de otra forma: sin las revoluciones acontecidas en la estructura y superestructura social, aquélla, *la* revolución sería nada. Es porque acontecieron revoluciones en la economía, educación, salubridad, sistema jurídico-político y también en la arquitectura, entre otras, por lo que es posible extraerles a todas el espíritu fundamental que las animó y, generalizando, hablar concretamente de *la* revolución mexicana. En este sentido es perfectamente válido aproximarse al espíritu general presente en ellas, dejando para las historias particulares o regionales especificar la forma asumida en cada caso. De la revolución iríamos a *las* revoluciones y de éstas a su constante transhistórica, a las líneas estratégicas de desarrollo del país, a las cuales debía atenderse y contenerse cualquier posible alternativa de desarrollo particular si pretendía un mínimo de solvencia y eco social. Detengámonos en aquellas dos cuya mayor relevancia llevó a sucesivas formaciones sociales a conferirles el rango de reivindicaciones transhistóricas.

El nacionalismo: una reivindicación transhistórica

Parece sumamente probable que haya sido la demeritada situación en que se encontraban los criollos respecto de los peninsulares en lo referente principalmente a su exclusión de los altos puestos gubernamentales de la Nueva España y a las limitaciones que les imponía la política proteccionista, a través de monopolios y

estancos, a distintos sectores de la producción del comercio, lo que los llevó desde épocas muy tempranas a tomar conciencia de su irremisible calidad de "herederos desposeídos".²

Esta primera toma de consciencia procreó otra, según la cual criollos y mestizos intentarían reivindicar su primigenia igualdad y calidad humanas, con idéntica capacidad para acceder al conocimiento de la realidad que el europeo peninsular, como una forma de ganar para sí el reconocimiento que aquella situación les negaba. Con similar probabilidad podría suponerse que en ésta toma de consciencia estaría presente el recuerdo de otra negativa de reconocimiento de humanidad, ejercida en el pasado contra los indios y que diera lugar a aquella famosa disputa en el orden de las ideas pero con profundas consecuencias en el campo político y económico, entre Sepúlveda y las Casas. De ser así, los criollos y mestizos sabían que la lucha sería prolongada y que en ella iban envueltos no únicamente el reconocimiento de su calidad humana sino la posibilidad de acceder a las mejores condiciones materiales de existencia que iban aparejadas a aquella.

A partir de estas consideraciones parece explicable la aparentemente prematura aparición en Nueva España de una consciencia mexicanista, primero, y nacionalista, después. Esta inaugural toma de posición histórica está ampliamente representada por Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) sin duda alguna el más preclaro de los precursores de la ilustración mexicana, quien en 1690, en su *Libra astronómica y filosófica*, manifiesta con la mayor contundencia desde un "mexicanismo puro" cuando se refiere al padre Florencia como "una gloria de nuestra criolla nación", hasta un "mexicanismo antieuropeísta" al hacer ver que algunos europeos consideran que "no sólo los indios, sino los que de padres españoles casualmente nacimos en ellos, andamos en dos pies por divina dispensación o que aun valiéndose de microscopios ingleses apenas se descubre en nosotros lo racional", para acceder a un franco "nacionalismo" cuando piensa que a su "patria la desacreditaría con el silencio".³

Esta inicial posición nacionalista que José Gaos descubre en el libro de Sigüenza, constreñida en un principio a conquistar el reconocimiento de la capacidad intelectual del novohispano, muy pronto se extenderá a una revaloración del pasado prehispá-

2. David A. Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, SEP, 1973, p. 17.

3. José Gaos, "Presentación" en Carlos de Sigüenza y Góngora, *Libra astronómica y filosófica*, México, UNAM, 1959, pp. XII y XIII.

nico así como al rescate de los valores tradicionales, de los hábitos y costumbres de aquella a la que ya empiezan a reconocer como su “patria”. En una sociedad dividida en estamentos y en la cual los criollos oprimidos por la metrópoli eran, a su vez, los opresores de los indígenas y de las castas, parecía muy difícil proseguir con buen éxito la labor reivindicativa frente a España sin alentar oposiciones políticas de fondo que fácilmente podían conllevar el trastocamiento de su propia y privilegiada posición ante el conjunto de la masa indígena y mestiza. Así, ante la necesidad de proseguir esa tarea se buscó un tema que permitiendo la confrontación ante España primero y ante Europa, después, garantizara sin embargo el statu quo.

Este tema fue el religioso. A este respecto Brading nos dice: “La invocación de temas históricos y religiosos como parte de la retórica patriótica servía para reducir la distancia que separaba a la élite de las masas, los unía sin despertar ningún conflicto étnico o social”.⁴ Actuando en ésta misma línea, otro de los ilustrados, Mariano Fernández de Echeverría y Veytia (1718-1780) en su libro *Baluartes de México* (1778) se preocupaba por arrojar luz sobre el origen y desarrollo, la devoción y el culto, fundamentados históricamente, de “Nuestra Señora de los Remedios, nuestra Señora de la Piedad y nuestra Señora de la Bala”.⁵ De esta manera se usó el mito religioso, con mayor o menor consciencia del hecho, como elemento unificador de “una joven nación que pretendía adquirir su propia personalidad frente a la que le había sido impuesta por los españoles”.⁶ De ninguna manera resulta extraño que en los albores de la Revolución de Independencia se sucedieran las reediciones de obras que, como la de Veytia, ponían al alcance un punto de unión entre las clases explotadas por España.

La preocupación de Sigüenza fue seguida cincuenta años después por los jesuitas ilustrados del siglo XVIII. En prácticamente todos ellos se detecta un asombro, una admiración hacia la cultura prehispánica y de Nueva España, entidades descubiertas tan dignas de encomio y aprecio como las europeas, lo que los lleva a continuar develando a México con mayor dedicación y constancia. Sobre todos los ámbitos de la realidad recayó una acuciosa investigación: la flora y la fauna, la

4. David Brading, *op. cit.*, p. 16.

5. Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Baluartes de México*, en Margarita Moreno Bonett, *Nacionalismo Novohispano*, México, UNAM, 1983, p. 105.

6. *Ibid*, p. 103.

geografía y las organizaciones políticas y sociales, así como la historia del pasado prehispánico, fueron redescubiertas gracias a esta labor inquisitiva. Puede afirmarse que compartieron esta prevaleciente actitud social incluso aquellos dedicados preferentemente al estudio de las ciencias exactas, como podrían serlo Velásquez, Bartolache y Alzate. Más allá del contacto establecido con la filosofía europea "más actual", término que se empleaba como sinónimo de "moderna", y de su transmisión a los ámbitos novohispanos, tal vez la gran herencia de los jesuitas estriba en haber imbuido confianza en las capacidades personales así como en fortalecer el optimismo en el poder de la razón y en la posibilidad de reorganizar racionalmente la sociedad; en haber enaltecido el derecho a pensar al margen de las autoridades sacralizadas, en preconizar la audacia en el conocer y la libertad de criticar, es decir, en haber trasplantado a Nueva España las finalidades cuya implantación preconizaba tenazmente la ilustración europea del siglo xviii. Toda esta labor fue coronada al establecer un pensamiento mexicano por el objeto y, a partir de aquí, las bases de una cultura nacional.

Ahora bien, ningún acontecimiento social propicia la eclosión de la ideología popular y el encuentro de afinidades por encima de las hasta entonces predominantes diferencias y antagonismos, como una revolución. La de México no escapa a esta determinación. No sólo por cuanto al desarrollarse sobre la base de una amplia participación de masas campesinas promovió en éstas la floración de sus tradiciones, sino porque a partir del entronizamiento formal del régimen democrático republicano se detectó la necesidad de consolidar la conciencia nacional con el fin de involucrar en el proyecto común recién iniciado, a las diversas regiones, zonas y localidades del país. Esto, en razón de que el país encontrado por los revolucionarios convencidos de las ideas burguesas, era uno absolutamente dividido geográfica, política y culturalmente hablando; con una interrelación mínima a nivel comercial y prácticamente inexistente en el político e ideológico. La carencia de aspiraciones comunes y la ignorancia de lo que significaba un proyecto de estructura política nacional era consecuencia de lo anterior u otra manera de manifestarse. La gran tarea histórica cumplida por el absolutismo en Europa, en Francia por ejemplo, de "reunir las provincias en una unidad nacional, reducir el papel de los pequeños tiranos e inculcar sobre el parroquialismo de gentes primitivas el concepto más elevado de

Estado”⁷ no había sido cumplida en México. La revolución burguesa mexicana se iniciaba con un déficit abrumador.

Las dos intervenciones sufridas por México, la americana del 47, a escasos 26 años de declarada la independencia nacional, y la francesa del 62, tuvieron un doble efecto sobre el hasta entonces optimista ánimo de los revolucionarios anhelantes de construir una patria independiente, democrática y soberana. En primer lugar les demostraron que: “...no había espíritu nacional porque no había nación.”⁸ En efecto, en vano fue que de manera desesperada llegara a ofrecerse “indultar a los presos, regalar terrenos baldíos o eximir de todo servicio militar forzado”⁹ a quienes se sumaran a las filas de la guardia nacional y que en la plaza de la Constitución el pueblo apedreada a los invasores y los provocara, sin armas, a fin de que otros pudieran lazarlos a la usanza china y fueran rematados a palos por las mujeres. Todo fue en vano. Hubo de reconocerse que nada de esto era suficiente mientras la desunión interna fuera a tal punto antagónica que los diversos partidos políticos llegaran a pedirle ayuda al propio invasor para acabar con su contendiente. Algo a todo punto semejante aconteció todavía quince años después de esta brutal experiencia:

...frente al peligro que amagaba a México (la invasión francesa) su pueblo carecía de un concepto claro y preciso de nacionalidad. Esto no lo podía decir Juárez, ni Lerdo de Tejada, ni José María Iglesias, Ignacio Zaragoza, Porfirio Díaz, Mariano Escobedo, Jesús González Ortega...El deber de aquellos hombres era exaltar el sentimiento patriótico donde éste existiera ya y crear en las multitudes la noción de patria al compás mismo de la lucha armada...¹⁰ es preciso que no se olvide que a multitud (*sic*) de aquellos vencedores en la batalla del cinco de mayo y de los soldados que hicieron frente en Puebla al Ejército del General Forey, lo mismo les daba luchar a favor de la República que al lado del Imperio. Debe reconocerse que también entre los defensores de Querétaro hubo muchos combatientes

7. Herbert Butterfield, *Los orígenes de la ciencia moderna*, México, CONACYT, 1981, p. 236.

8. Moisés González Navarro, *Anatomía del poder en México, (1848-1853)*, México, El Colegio de México, 1977, p. 28.

9. *Ibid*, p. 10.

10. Martín Quirarte, “Introducción” en José María Iglesias, *Revistas históricas sobre la intervención francesa en México*, Edit. Porrúa, S.A., 1972, p. XIII.

honrados que identificaban la Patria con el Imperio, caudillos y soldados de valor innegable que a la hora de la prueba suprema supieron vivir por una fe y morir por un ideal”.¹¹

Y, bien, no había nación ni espíritu nacional. Ergo había que crearlos, pero ¿cómo se crea una conciencia nacional? En la formación de este propósito radicó el segundo efecto provocado por las invasiones. Refirámonos al decuplicado efecto de la promoción de un arte nacionalista y en la reversión de este en el propio proceso revolucionario.

El Nacionalismo en las Artes

La música es tal vez la actividad artística donde con mayor facilidad y antelación se revela la influencia popular al interior del arte de las clases dominantes.

Datan de principios de siglo xvii las denuncias en contra de los “abusos” y “deshonestidades” de bailes como *El torito* o el *Pan de xarabe*. Reprobación que no duda en sancionar con “pena de cuatro años a un presidio ultramarino” a los dueños o maestros de las escuelas de danza y “a los músicos que asistan la de seis meses de cárcel.”¹² El arte popular, pese a estas prohibiciones y a las críticas frecuentemente publicadas en los diarios de la época, encontró el eco suficiente para penetrar en uno de los ámbitos más refractarios a cualquier intento renovador, como lo es el religioso. Un lector del *Diario de México* denunciaba:

El sábado anterior concurrí casualmente a la Iglesia de San Juan de Dios a la hora en que tales días se canta la *salve*. Pero ¡cuál no sería mi sorpresa cuando oí tocar en los intermedios de órgano toda clase de piezas profanas, como el *Campestre* y otras, con notable distracción y escándalo de los fieles! ¿Qué ideas de edificación podrá inspirar una de estas piecitas en un templo?¹³

11. *Ibid.*, p. xv.

12. Otto Mayer Serra, *Panorama de la música mexicana*, México, El Colegio de México, 1941, p. 104.

13. *Ibid.*, p. 63.

Si bien en un principio fue la pecaminosidad e irreverencia no ajena a la detección de un sentimiento antihispanista que la sociedad colonial descubriría en la música y bailes populares, la razón de su rechazo, no cabe duda de que con posterioridad:

...lo más grave de los inocentes bailes populares fue el hecho de que se relacionaran con el movimiento insurgente. No es de extrañar que éste, como todos los movimientos revolucionarios, se apoderara de los cantos populares y nacionales, así como un siglo más tarde el *corrido* se convirtió en el estandarte más elocuente de un nuevo momento crucial en la historia mexicana.¹⁴

Como se colige, este primer nacionalismo se contentaba con introducir textualmente el canto popular en los ámbitos reservados al arte culto.

Ya desde finales del siglo xviii era obligatorio, en los intermedios teatrales, escuchar canciones como *el butaquito*, *el canelo*, *la bamba*, *la petenera*, *el tapatío*, así como otras en las que la influencia de la música negra era notoria: *la jarana*, *las negritas*, *el bejuquito*, *la indita* y demás. En una segunda etapa va a germinar un nacionalismo evolucionado, coincidente con la implantación de las Leyes de Reforma, la derrota del ejército francés y la restauración de la República en 1867. En este nuevo nacionalismo se aprecia la estilización del canto original y su incorporación a formas musicales más elevadas. Este es el caso de los “caprichos de concierto” *Ecos de México* (1880) de julio Ituarte (1845-1905), del *Jarabe nacional*, *Cuatro danzas habaneras*, *Flores de mayo* y otras más de Tomás León (1826-1893) y del *Vals jarabe* y las marchas: *Zaragoza*, *Potosina* y *Republicana* de Aniceto Ortega (1825-1875). Por último, también fecunda las célebres contradanzas mexicanas de Felipe Villanueva (1862-?) y de Ernesto Elourdy (1854-1913) así como las distintas óperas que se componen a partir de temas o personajes nacionales: *Guatimotzin*, del mismo Ortega; *El rey poeta* de Gustavo E. Campa en 1910 y *Atzimba* de Ricardo Castro (1864-1907), del mismo año.

Nutrida con el impulso social que le infundió al país la tercera etapa de la revolución burguesa, la música nacionalista tendría su última manifestación hacia los años veinte y siguientes. Este movimiento, tal vez el más brillante de todos y también el más nutrido y consistente, también aprovechaba, en lo general, la experiencia adquirida en etapas anteriores. Esta lo obliga a encontrar un nacionalismo más

14. *Ibid.*, p. 105.

depurado en el que el canto popular en vez de aparecer textual diera lugar a una nueva estructura musical. Esta última fase fue anticipada por la doble actividad, como investigador de nuestro folklor y como compositor, de Manuel M. Ponce, cuya obra, en opinión de Mayor Serra, "... quedará como testimonio clásico del nacionalismo mexicano moderno en su primera etapa histórica."¹⁵ Es una verdad conocida que los distintos ámbitos conformantes de una formación social dada no marchan al unísono, sino que entre ellos ocurren desfases a consecuencia de muy diversos factores. Esto aconteció tanto en la literatura como en la pintura, actividades en las que el nacionalismo no parece contar con antecedentes tan remotos como la música. Ello, no obstante, si nos atenemos a unas cuantas de las formas literarias únicamente, encontramos la obra de Fernández de Lizardi como una de las primeras manifestaciones de este vuelco hacia las costumbres populares de su momento, comentando los sucesos de la colonia "en el lenguaje mismo del pueblo, con sus modismos, sus incorrecciones, sus chocarrerías, también su ingenio, su facilidad, su crónica y espontánea expresión".¹⁶ Es en su obra donde reviven los personajes cotidianos, que en opinión de muchos comentaristas caracterizaban perfectamente al México de principios del siglo xix. Los "payos", los "catrines", los "currutacos", y la "pirraquita", son algunos de estos tipos que han pasado, tal vez gracias a su obra, a convertirse en prototipos nacionales. Esto aconteció, para citar un caso, con su "Canillitas", celebrado personaje de *El periquillo sarniento* (1830-31).

No todas las obras que se producen en el siglo xix, y nos estamos refiriendo particularmente a la novela, pueden ser equiparadas por lo que a su calidad toca. Pero lo que interesa a nuestra conceptualización del nacionalismo como una de las fuerzas propulsoras fundamentales del proceso revolucionario en todos sus niveles, ámbitos o esferas, no es la calidad, sino la irrupción del elemento popular en las artes tradicionales y éste se manifiesta hasta en las obras de mero entretenimiento pero en las que interesa destacar, como se ha dicho, "el carácter especialmente mexicano que se pretende darles a todas ellas."¹⁷ Es este carácter el que unifica obras tan aparentemente dispares como pueden serlo *Astucia el jefe de los hermanos de la*

15. *Ibid.*, p. 147.

16. Julio Jiménez Rueda, *Historia de la literatura mexicana*, México, Ediciones Botas, 1960, p. 176.

17. *Ibid.*, p. 246.

hoja o los charros contrabandistas de la Rama (1865-66), de Luis G. Inclán, con *El fístol del diablo* y *Los bandidos de Río Frío*, ésta última de 1888, ambas de Manuel Payno, con las escritas por José T. Cuellar y Vicente Riva Palacio, con sus célebres *Martín Garatuza*, *Monja y casada*, *Virgen y mártir* o *Los cuentos del General*. Es el mismo carácter el que hilvana a las anteriores con algunas de Ignacio M. Altamirano y otras de Guillermo Prieto, y que desembocan en el *colonialismo costumbrista* de un Artemio de Valle Arizpe.

La modernidad: segunda reivindicación transhistórica

El ahincamiento en los valores propios era sólo una vía para obtener el reconocimiento de la originaria igualdad humana de los novohispanos ante las naciones europeas y particularmente ante España. De ninguna manera se trataba de un fin en sí mismo que conllevara la plenitud en cuanto tal objetivo fuera alcanzado. Pero esto fue sólo el principio.

El problema varió notablemente cuando las mismas personas que estaban dando los primeros pasos en la senda nacionalista cayeron en la cuenta de que existía un gran rezago imposible de cubrir con sólo reivindicar para sí el reconocimiento de su originaria igualdad humana. Pese a todas las prohibiciones, a Nueva España llegaron con no mucho retraso, las noticias acerca de la “nueva ciencia” y de la “nueva filosofía” que habían aparecido en los países europeos. Lo que en ellas encontraron suscitó su entusiasmo de manera tan amplia como promisorio era el nuevo mundo que ponían ante sus ojos: un mundo dominado por el hombre; una ciencia nueva puesta al servicio de este dominio y no dedicada a glosar los seudoconocimientos heredados de la escolástica; la posibilidad de acceder a la felicidad material, terrenal. El mundo abierto por la mecánica y la astronomía era tan sorprendente como el que se dejaba atrás. ¿Cómo había sido posible que se hubiera depositado la confianza en seudovertades cuando bastaba con observar detenidamente el mundo, auxiliándose con un “método”, para percatarse de la auténtica verdad y de la auténtica realidad de las cosas?

Los éxitos sociales que en Europa alcanzaron los nuevos descubrimientos fueron sorprendentes: “París estaba inundado de extranjeros deseosos de asistir a conferencias y observar las demostraciones de los diversos hombres de ciencia... (y) ...los resultados de la revolución científica fueron traducidos rápida y precipitadamente a

una nueva visión del mundo”,¹⁸ para la cual el pasado estaba plagado de errores, de falsas creencias, de sufrimientos ocasionados por la preeminencia concedida a la escolástica, por la falta de decisión en observar detenidamente la realidad, por la subestimación de la felicidad como una dimensión a la mano; pero, por sobre todo, por una humanidad cuya sumisión a los dictados divinos la había llevado a abdicar de su propia capacidad, de su razón e iniciativa. En la aceptación de este craso error, que Europa estaba absolutamente dispuesta a dejar atrás en el menor tiempo posible, jugaron un papel preponderante los filósofos, primero, y los escritores, después. Fueron ellos los que se encargaron de generalizar las experiencias científicas e inaugurar nuevos ‘métodos’ seguros, ciertos, para alcanzar la verdad en cualquier terreno.

Si todo se hubiera limitado a la escueta propositividad de conocimientos que en la práctica todavía no encontraban una aplicación práctica concreta, tal vez el proceso hubiera sido menos impactante. Pero no; esos nuevos descubrimientos iban aparejados a un incremento del comercio como nunca antes se había observado. Y gracias a éste, las fluyentes riquezas de todo el mundo, particularmente de América, se transformaron en capitales usurarios o comerciales que al ser aplicados a la producción de mercancías revolucionaron de cuajo toda la actividad productiva. A finales del siglo xvii, “unas 400,000 personas se ganaban la vida directa o indirectamente por medio del comercio con las colonias.”¹⁹ Empezaba, al decir de Saint Simón, “un largo reinado de vil burguesía”.²⁰ Efectivamente, fue esta burguesía incorporada a la intelectualidad, la que asignó al término ‘modernidad’ una nueva connotación. Fue también en Francia donde la palabra encontró su nuevo significado, distinto de aquél que simplemente denotaba lo actual.

Sin duda el más destacado de los escritores en avivar la polémica contra los ‘antiguos’, fue Charles Perrault, quien en 1687 publicó *El siglo de Luis el Grande* dando preeminencia a los modernos en contra de aquellos. Posteriormente ratificó su tesis con otros dos libros que hicieron historia en esta controversia: *Comparación entre antiguos y modernos* (1688-1698), así como *Los Hombres Ilustres que han surgido de Francia durante el siglo xvii*. (1697-1710). A partir de sus escritos y de los de Bernard Le

18. Herbert Butterfield, *op. cit.*, p. 233.

19. *Ibid.*, p. 237.

20. *Ibidem*.

Baouvier de Fontenelle, quien en 1688 se pronunció por la teoría del progreso en su libro *Digresión sobre los antiguos y los modernos*, no hubo duda posible: “moderno” no solamente designaba lo diferente de ‘antiguo’, sino que era sinónimo de racional, conveniente, antitradicionalista, crítico, verdadero, avanzado, libre, audaz. Fue con éste nuevo sentido con el que se empleó y pasó a calificar toda una edad en la historia, hasta llegar a emplearse como sustantivo. Pero, como una consecuencia imposible de salvar, trajo consigo la conciencia del gran rezago histórico no solo de Nueva España, sino de la metrópoli que, lejana a esas perspectivas, permanecía autodesignada campeona de la cristianidad, encerrada en la escolástica, obcecada en su negativa a incorporarse a la modernidad.

A partir del conocimiento directo o indirecto de los nuevos descubrimientos científicos y de la filosofía correlativa, los novohispanos no podían circunscribirse únicamente al reconocimiento de su humanidad por parte de España, sino que se veían llevados a exigir su inserción en el nuevo mundo, en la modernidad. De este modo, *nacionalismo* y *modernidad* se presentaban como las dos vías a través de las cuáles advendrían a la liberación del yugo al que se había atado a Nueva España condenándola al atraso, al rezago, a ser vista como el ‘pasado’ de Europa. La primera de esas vías permitiría a los novohispanos superar su aislamiento sin sacrificar su particularidad, sino obligando a los demás a reconocerla con iguales merecimientos que ellos. La otra significaba no contentarse con el reconocimiento, que también lo era o debía serlo respecto de su propio pasado, sino introducirse a la vida moderna, a la plenitud de riquezas, al bienestar: ¿cómo sustraerse a este influjo? ¿Cómo no estar dispuesto a transitar por ambos caminos, cuando a partir de la Revolución Industrial era inobjetable la superioridad del mundo moderno?

Los mismos filósofos jesuitas que inauguraron la actitud nacionalista, fueron quienes se dieron a la tarea de introducir el conocimiento de la “filosofía moderna”. Fueron los precursores, con el inevitable Sigüenza, de la conversión de esas actitudes en *reivindicaciones transhistóricas*. A ellos, habrá que añadir, nos dice Bernabé Navarro, a una persona tan egregia como lo fue Miguel Hidalgo y Costilla,

antiguo discípulo de los jesuitas, profesor de filosofía y teología, introductor de ideas modernas en la misma ciencia sagrada y lector de los filósofos modernos e ilustrados franceses, quien concibe y prepara en su pecho completar en lo material el movimiento

de emancipación que ya se había realizado en lo espiritual y sacar las consecuencias finales, justas, de todo el pensamiento moderno.²¹

Y, ¿qué hace la Revolución de Independencia, sino aplicar y extender a todos los ámbitos de la vida social las medidas que habían convertido a Europa en el mundo moderno que todos ambicionaban como la meta más alta a la que podrían aspirar para su naciente país? En la economía, organización política, educación, ciencia, filosofía, y también en el arte, se trasplantan los resultados textuales esperando de ellos las benéficas consecuencias que han dado lugar en el modelo. Es el pensamiento moderno, el que sirve a México de faro, de guía y ello, sin renunciar nunca al nacionalismo. *México llegará a la modernidad por la vía nacionalista*.

De este modo, la modernidad es asumida como la segunda línea estratégica de desarrollo de la incipiente nación. Desde este momento, nada podrá proponerse, nada tendrá sentido ni encontrará eco social si no se presenta enmarcado, correspondiéndose con ambos lineamientos. *Nacionalismo y modernidad* corren a todo lo largo de la revolución burguesa de México y desembocan con la fuerza que ya vimos en el arte y en la política toda. Pero, ¿no eran recíprocamente excluyentes? ¿Qué no acaso, mientras más intentáramos ahincarnos en el nacionalismo y revivir nuestro pasado prehispánico, tanto más nos alejábamos de la modernidad? ¿Qué no hacernos o sentirnos modernos exigía la renuncia a las tradiciones nacionales? ¿Qué no acaso las líneas estratégicas de desarrollo conducían a un callejón sin salida?

— II —

LA MODERNIDAD ARQUITECTÓNICA DE MÉXICO

Modernidad y nacionalismo fungieron como las dos fuerzas propulsoras de la revolución burguesa mexicana. Productos obligados de ésta, encontraron en un país colonizado uno de los mejores campos de cultivo para desarrollarse. Su desarrollo dependía, sin embargo, del eco que encontraran en todos y cada uno de los ámbitos sociales. La revolución, como ya se ha dicho, es el resultado de un conjunto variable de revoluciones locales, sectoriales. En la música, literatura y pintura, el

21. Bernabé Navarro B., *Cultura mexicana moderna en el S. XVIII*, México, UNAM, 1983, p. 25.

nacionalismo había procreado obras de muy buena factura en las que se aprecian sus promisorias posibilidades. La arquitectura permanecía rezagada y todo parecía indicar que el clasicismo se prolongaría por mucho tiempo más, haciendo nugatoria en ella la materialización de dichas reivindicaciones transhistóricas. Pero ésta situación, susceptible de confirmarse a la luz de los lineamientos estilísticos de las obras que se estaban llevando a cabo, estaba siendo minada en el campo de la teoría donde, como otras tantas veces, se anticipaban metas que posteriormente se procuraría llevar a cabo. Fue aquí, en el campo teórico, donde se produjeron en primera instancia dos rechazos: uno en contra del “Estilo de la Colita y el Polvo” y el otro en contra de todo posible formalismo.

“Guerra sin cuartel al estilo de la colita y el polvo”, al “vademécum de todas las medianías”

Son sumamente escasos los testimonios referentes a la acogida del clasicismo a partir de su instauración por parte de la Academia como el estilo oficial. Ello, no obstante, contamos con algunos que, por la fecha en que fueron hechos públicos así como por la significación de las tesis en ellos asentadas, parecen altamente indicativos de un hecho que hasta este momento ha sido poco valorado: el rechazo que en algunos sectores de la sociedad despertó la impositiva generalización del clasicismo arquitectónico.

El primero de ellos procede del arquitecto Manuel Gargollo y Parra quien en 1869 ‘presenta a la Asociación de Ingenieros Civiles y Arquitectos’ una importante memoria sobre la *Necesidad de un estilo moderno de arquitectura*.²² La crítica que endereza Gargollo al resurgimiento del clasicismo, así como la poca o nula calidad que observa en la mayoría de las construcciones que se llevaban a cabo en su momento, son clara constancia de su toma de conciencia en relación a la invalidez del neoclásico como un lineamiento capaz de resolver con atingencia las particulares necesidades de nuestro suelo nativo. Que hiciera esta crítica en el momento en que el clasicismo se encontraba en auge hace doblemente importante su rechazo. Los argumentos que esgrime, que vamos a ver aparecer en análisis y críticas de diversos arquitectos, revelan una conciencia bastante clara relativa a la historicidad de la arquitectura. Por supuesto que también se inscriben dentro de la oposición ro-

22. Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, UNAM, 1973, p. 240.

mántica al racionalismo de la primera fase de la revolución burguesa, por cuanto en ella se encuentran las apelaciones a la discordancia de las formas clásicas respecto de las tradiciones y costumbres nacionales. De hecho, esta es la primera vez en la historia de la arquitectura en que se denuncia esta falta de correspondencia entre las formas construidas y los sentimientos y tradiciones nacionales, como uno de los caracteres que invalidarían una obra de arquitectura. Muy probablemente Gargollo tuvo acceso a escritos europeos en los que se estaba criticando a fondo la hegemonía indiscriminada del clasicismo y bien pudiera ser que hubiera estudiado algunos ejemplares de la *Revue General de l'architecture*, como veremos a continuación:

...palacios, iglesias, mercados, almacenes, hoteles, millares de casas se proyectan o construyen año por año, examinadlos y veréis en ellos una *confusión de ideas y estilos diversos*, sólo en una que otra excepción veréis los rasgos que puedan servir para dejar entrever *ese estilo del porvenir que todos ansiamos* y que tanto más se aleja de nosotros cuanto más fácil creemos alcanzarlo.²³

Al margen de la importancia que reviste el que Gargollo considerara deteriorada la calidad de las obras arquitectónicas de su momento, lo cierto es que lo más significativo de su crítica, en todo coincidente con la que en el mismo tiempo se estaba llevando adelante en los principales países europeos, consiste en su rechazo del clasicismo.

¡Si al menos ese estilo clásico llenara bien las necesidades de nuestro siglo! No basta que un estilo sea hermoso, grandioso, perfecto, para que por sólo ese hecho sea aplicable a todos los usos, a todos los países y a todas las circunstancias... Las necesidades modernas no se prestan a las formas, bellas ciertamente, de los templos griegos. El reducido espacio útil que deja la cubierta monolítica, la robusta columna que exige, no se prestan a nuestras numerosas reuniones. El pórtico elegante de los propileos y el anfiteatro descubierto son un débil abrigo contra el frío intenso de nuestros climas y nuestras copiosas lluvias. *No es la arquitectura griega*, tal cual la conocemos, la *más adaptable a nuestras necesidades y costumbres*; nuestros edificios son demasiado grandes, nuestros materiales demasiado chicos, nuestras piedras,

23. *Ibid.*, p. 241.

demasiado rudas y nuestra economía moderna demasiado rígida para prestarse a las delicadas combinaciones helénicas.

Un estilo nuevo, he aquí lo que todos deseamos. Yo añadiría algo más: *un estilo nacional apropiado a nuestro país, a nuestras costumbres mexicanas*, ¿cómo conseguirlo? Un publicista francés divide a los arquitectos modernos en tres categorías:

1. La escuela histórica que pretende realizar un renacimiento de tal o cual estilo antiguo en todas partes. Yo la subdivido en clásica y romántica.
2. La escuela ecléctica que trata al pasado como guarda-muebles de donde se saca, conforme va necesitándose, todo lo que parece útil o agradable. Para los eclécticos el pasado es una cartera de motivos o modelos.
3. La escuela orgánica, que aún está en pañales y que sólo anuncia su existencia por algunos ligeros movimientos.²⁴

Como se observa, el rechazo al clasicismo, como se observa, se lleva a cabo desde distintas perspectivas. La inadecuación de un estilo dado a otra específica circunstancia, sea por la deficiente distribución espacial que provoca, sea por el inadecuado nivel térmico que propicia, así como por los materiales y técnicas respectivas que supone, puede, no obstante ser sumamente hermoso, no corresponderse en nada con dicha circunstancia y, por ende, descalificarse como una opción válida. La crítica de Gargollo, ya se ha dicho, se identifica con la de otros arquitectos europeos cuyos testimonios, muy probablemente, hayan llegado a sus manos. Sin embargo, importa mucho destacar que es la primera vez en la historia que se juzga a la arquitectura a partir de requerimientos conocidos de siempre, preconizados de siempre (como era la obligada correspondencia de disposiciones, materiales y formas a los usos y costumbres particulares de cada circunstancia) pero que es hasta ahora, con motivo de la revolución burguesa, que se les esgrime como argumentos incontables. Y, realmente, lo eran, pero acontece que históricamente la sociedad se había

24. *Ibidem*.

acostumbrado a alojarse en disposiciones espaciales que correspondían a estilos pretéritos, sin objetar nada al respecto. Por ello, el que fuera hasta este momento en que tales argumentos se empleen y que se hayan presentado en México a la asociación que agrupa a los ingenieros y arquitectos, es altamente significativo de un movimiento que llegará a ser avasallador muy poco tiempo después.

Algunos aspectos más sobresalen en la crítica que Gargollo dirige a la arquitectura clasicista. Uno de ellos, correlato del anterior, es la inadecuación de los espacios y sus disposiciones al clima del país. Se hace ver que ni el frío ni las lluvias pueden ser debidamente aislados con sus disposiciones pero, se añade, que de fondo la arquitectura griega no es adaptable a nuestras necesidades y costumbres. Y de todos estos desacompasamientos que incluyen también la diferencia de materiales y de recursos económicos, se llega a la conclusión medular de la ponencia: es necesario un estilo nuevo, un "estilo nacional apropiado" que no puede proporcionar ni la llamada escuela histórica ni la ecléctica, sino que habrá de proceder de la "orgánica" de la que no nos ofrece datos más precisos que su propio nombre. Es precisamente en este punto donde se aprecia un posible contacto entre el arquitecto mexicano y la fuente europea, porque es en la *Revista general de arquitectura* mencionada, donde puede leerse:

...la hemos llamado orgánica, porque es, con relación a las escuelas históricas y eclécticas, lo que la vida organizada de animales y vegetales con relación a la existencia desorganizada de las rocas que forman los substratos del cosmos.²⁵

En un ensayo bastante extenso, otro autor que escribió bajo el nombre de Liber-Varo, prosiguió la lucha contra la hegemonía y prevalencia del estilo clásico. Para él la historia se remontaba a tiempo atrás. Las "fantasmagorías del barroquismo" salidas de las manos de personas que sin talento se dieron a la tarea de continuar lo que había iniciado Miguel Ángel, dieron como resultado una reacción de la misma intensidad pero en sentido contrario: emergieron los que sedicentemente pretendían retornar a la parca sencillez del estilo griego y del Renacimiento para de este modo terminar con la "verdadera maraña de líneas confusas" de aquellos, pero dice Liber-Varo, con la misma falta de inspiración artística que aquellos a quienes pretendían corregir.

25. *Ibid.*, p. 242.

De este modo, a todo cuanto llegaron fue a anunciar la “Restauración del Renacimiento”, renovada imitación del “materialísimo estilo Romano”, “sopa aguada que se sirve a los concurrentes a una fonda de quinto o sexto orden”. El autor, que no por manejar una prosa fluida y medida se cuida de llamar a las cosas por su nombre, continúan en su prolija historia diciendo que a tal fonda tal cocinero y que, de este modo, los restauradores del Renacimiento erigieron como su maestro y guía a Vignola, quien conoció el arte griego de tercera mano y a través de la versión que de él dieron los intérpretes barrocos:

...sin entrar en el espíritu del arte, ni comprender el genio inspirado y creador, como pedante maestro toma la palmeta, él coge su módulo y mide y remide la base y el cornisamiento, el filete y el cuarto bocel, las golas derechas e inversas, el toro, el junquillo, la escocia, el arquitrabe, el friso y los triglifos, y de sus inefables manos sale el perfecto arquitecto, pero por desgracia, un muñeco sin vida propia, sin inspiración, sin fantasía, sin espíritu y sin carácter, vaciado en inmutable molde como angelito de yeso o soldado de plomo.²⁶

A diferencia del Gargollo, Liber-Varo lleva el comentario hasta el sarcasmo y convierte a Vignola y sus seguidores en la representación más cruda de la estulticia; lo caricaturiza y a su libro lo califica de recetario que, atendido a los módulos y proporciones, anula cualquier vestigio de creatividad. Ahora bien, muchos podrían decir que la crítica de Liber-Varo al libro de Vignola es justa y otros dirán que el libro no pretendía ser un tratado de arquitectura ni exponer una teoría globalizadora sobre ella y que en tal sentido es improcedente tildarlo de carecer de aquello que el libro nunca pretendió tener pero, en cualquiera de los dos casos, lo que importa aquí es que, con razón o sin ella, el autor ridiculiza uno de los libros sagrados del clasicismo al que recurrían aspirantes e iniciados como al manantial de aguas frescas para beber en él la falta de inspiración a que los conducía la educación académica *degenerada*. Con ello, avanza en su objetivo central: descalificar de raíz, de cuajo, cualquier posibilidad de que se prolongue el reinado del clasicismo; terminar con su hegemonía, aplastante predominio y con su concepción de la arquitectura que,

26. Liber-Varo, “Estudios estéticos”, *El Nacional*, 8 de octubre De 1890, en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, UNAM, 1964, p. 263.

para muchas personas ilustradas del siglo XVIII era una aberración a la luz del derecho que tenían las tradiciones, los usos y costumbres y la exigencia de adecuación de los espacios, a demandar una arquitectura nueva, una arquitectura apegada a sus especiales circunstancias. No se olvide nunca que cuando hablamos de este momento histórico estamos refiriéndonos al momento en que las sociedades más avanzadas habían sublimado la "razón" y todo cuanto no pasaba por sus finos cedazos, era rechazado, deslegitimado. Aunque lo anterior al influjo del sentido de nacionalidad, se comprenderá el vínculo que une este rechazo con la solicitud de una arquitectura moderna.

Tal fue el maestro que buscaron los héroes de la Reconstrucción y (como ellos dijeron) regeneración arquitectónica; tal es el texto que invadió todas las escuelas, todas las academias, desde las más humildes hasta las más encopetadas; y dice un renombrado historiador de las Bellas Artes, abrumado bajo el peso de la verdad, muy a pesar suyo: 'Desde entonces la Arquitectura quedó estacionada en las formas de este preceptista: formas que de puro ser imitadas fueron degenerando; de puro ser reproducidas se hicieron vulgares y de puro ser aplicadas a todos los casos y a todas las cosas llegaron a hacerse ridículas por inoportunidad unas veces, por inconveniencia otras.²⁷

La crítica de Liber-Varo no termina ahí. A continuación hace ver que como Vignola tuvo contacto con la arquitectura greco-romana cuando esta ya había sido despojada de sus recubrimientos, se formó la peregrina idea de que carecía de color y, por ello, no dudó la sociedad admiradora del clasicismo de ornarse ella misma polveándose cara y peluca y colgándose un ridículo adminículo, una "colita", detrás de la cabeza cuya longitud, seguramente medía con el mismo cuidado que Vignola tenía para rectificar las medidas y proporciones de los modulados elementos arquitectónicos del estilo clásico. ¡Y eso es lo que era ya inadmisibile! La sociedad no podía seguir tolerando que se le impusieran formas que no se correspondían con sus formas de ser y de vivir y que se le continuaran imponiendo, en los tiempos en que todo debía pasar por el tamiz de la razón, unas formas desprovistas de ella, ya que la razón de ese estilo radicaba en el acuerdo y coherencia de sus lineamientos con otras formas de pensar y de vivir. Si los tiempos pretéritos aceptaron de buen grado o por la

27. *Ibidem*.

fuerza de la irreflexión, que se les vistiera siguiendo esos lineamientos clásicos eso era algo que los tiempos ilustrados no podían continuar refrenando. Todo lo contrario. Ahora se sabía que la arquitectura debía de corresponderse con su época al igual que todo el arte. Y esa correspondencia, lejos de detrimentar su elevada significación social y cultural, la enaltecía al comprenderla formando una unidad histórica.

Pero eso no era todo. Había que tener en cuenta que ni siquiera se daba el caso de que todas las obras de arquitectura o al menos la mayoría de ellas, fueran realizadas por profesionales diestros y avezados en el manejo de los lineamientos estilísticos, sino que la inmensa mayoría de las construcciones —ya lo había señalado Gargollo— manifestaban la confusión de ideas de sus constructores. En estas condiciones el resultado no podía ser otro que el señalado por Gargollo: un galimatías arquitectónico que además de inadecuado a la circunstancia de los países a los cuales se les espetaba el estilo clásico, producía una caótica pobreza formal. Por todo ello y sin hipérbole, era necesario declararle la guerra sin más. De las posibilidades de trascender el clasicismo; de la posibilidad de persuadir a la sociedad y, por supuesto, a los profesionales de la arquitectura de la necesidad de comprender que el proceso proyectual y la esencia misma de la arquitectura estaban fundamentalmente determinados por su incuestionable apego a las condiciones específicas en que se construía, dependía el futuro de la arquitectura. No hace falta insistir en qué entendían por condiciones específicas, ya que una y otra vez hicieron hincapié en las diferencias culturales y de usos y costumbres que diferenciaban una época de otra.

Habría que decir que estos ideólogos tenían razón. Parafraseando el célebre apotegma podríamos decir, *mutatis mutandis*, que sin una teoría arquitectónica revolucionaria no era posible una arquitectura revolucionaria. En este sentido, la declaración de guerra en contra de la hegemonía casi indiscutida del clasicismo era una empresa sin paralelo en la historia de la arquitectura, de cuyo éxito dependía la posibilidad de construir la que estaban reclamando las sociedades modernas convencidas de que: 1) Debía proporcionárseles una arquitectura acompasada con sus hábitos cotidianos, intelectuales e ideológicos, 2) Al hacerse de ese modo se estaría actuando de acuerdo a los dictados de la “razón” que había ya demostrado gracias a la revolución científica, industrial y burguesa, que era el único juez con legitimidad para decidir el curso de la sociedad; 3) Se estaría, igualmente, actuando en consonancia con la esencia del hacer arquitectónico, dado que ya había quedado claro que siempre y en todo caso la arquitectura debía corresponderse con su época y 4)

Y, último, se estaría en capacidad de marchar al parejo de la sociedad y de la historia pues con ello asumiría el calificativo de “moderna”.

¿Podemos imaginar, aquí y ahora, la magnitud de esta lucha? Su alcance no estaba dado por las “armas” de que se echaba mano, sino por el arraigo que las ideas pueden llegar a tener en la conciencia social cuando han sido reiteradas a lo largo de siglos. Cuando esto acontece, cuando las ideas llegan a tener la pétrea consistencia que adoptan cuando se transforman en tradiciones, entonces se pueden volver casi inamovibles, graníticas, monolíticas. Esta era la cohesividad que había alcanzado el clasicismo en su conjunto. Cada una de sus partes o sectores, su filosofía, su sistema de derecho, su concepción del mundo y del universo y, por supuesto, su arte, todo se reforzaba recíprocamente; cada uno de los sectores le prestaba al otro su prestigio, su inmarcesible significación y el conjunto, así, resultaba impenetrable. Por si ello no bastara, no es exagerado afirmar que su arquitectura ha sido, como diría Nietzsche, la más justamente aclamada, armónica y equilibrada. Por ello se convirtió en el paradigma por antonomasia. Por ello, enderezar una lucha contra su hegemonía era empresa muy difícil de llevar a cabo. Pero si eso no se entiende, entonces parece que la historia de las etapas arquitectónicas hubiera sido cuestión de capricho, de ir de algo hacia otra cosa sin mayor problema. Y nada de eso: se trató de una gesta, de una epopeya en contra de un viejo rey con todos los atributos de la soberanía. Contra él es que estaban dirigiendo sus baterías conceptuales unos cuantos arquitectos en el mundo. Adelantándonos diríamos que incluso si Gargollo y Liber-Varo no eran originales y todo cuanto hacían era sumarse a lo visualizado por otros antes que ellos en Europa, incluso entonces su lucha adquiere ribetes titánicos. Las décadas que tardó en imponerse así lo comprueban. Fue en estos términos que se llamó a la lucha.

Sin embargo de que en nuestros tiempos modernos se ha hecho una *guerra sin cuartel a este Estilo de la Colita y del polvo* o del Cuartel, como le llaman otros, el *Vignola* no quiere morir, mucho menos en nuestra querida patria y sigue siendo el *vademécum* de todas las medianías, el *Santo Evangelio* de todos los ignorantes en Bellas Artes y anda peregrinando de la Academia al Taller...²⁸

28. *Ibid.*, p. 264.

¡¡Guerra sin cuartel al vademecum de todas las medianías e ignorantes!! ¡¡Los tiempos modernos exigen acabar con Vignola!!

Bien, pero ¿A través de qué medios? ¿Cómo acceder a la superación de esa enseñanza castrante y de esa práctica anodina? ¿Cómo trascender el monopolio, ilegítimo, del arte greco-romano y la a todo punto injustificada imposición de sus lineamientos estilísticos en todos sitios y lugares? Porque, en el fondo, de eso se trataba. Y ya que Vignola no era más que el sacerdote de una religión descalificada históricamente, no había más que una respuesta posible, no había más que un camino: implantar la arquitectura concordante con los tiempos que se vivían. Es decir, transitar hacia la *arquitectura "moderna"*.

Ahora bien, a nivel operativo, ¿qué pasos había que seguir? El camino no era sencillo. Podía, como se hizo, empezarse por romper ese monopolio axiológico. Hacer ver que la particular belleza del clásico no era la única belleza posible y, es más, que no era la única belleza existente, podía ser un comienzo como cualquier otro, pero cuyas características generales debían ser esas: craquelar la autoridad incontestada que tenía el clasicismo hasta ese momento. Y, bueno, nuestro autor empezó por ahí. El arte reviste muchas formas, dijo; sus formas de aparición son múltiples y tan variables como lo ha sido la propia marcha evolutiva del género humano mismo que en cada una de sus etapas ha creado formas distintas de manifestación. Así, "...la Belleza, aunque siempre la misma por su esencia se ha revestido de variadas formas, según las épocas y según las comarcas que la han producido".²⁹

Las consecuencias de este planteamiento; las consecuencias de relacionar la arquitectura con las etapas de desarrollo de la sociedad; las consecuencias de vincularla, aún, con los "climas diferentes. Costumbres diversas y múltiples imágenes que ofrece la naturaleza"³⁰ fueron altamente disolventes. Una vez asumido ese enfoque ahora tan evidente, tan claro, tan comprensible para todos, se hacía imposible revivir cualesquiera estilos del pasado. ¿Cómo podría hacerse si ahora se sabía que cada estilo correspondía a una sociedad específica?

Los tiempos en que para el mundo entonces civilizado, se producían estilos definidos, según preceptos fijos y reglas definitivamente adoptadas, que subyugaban no solo a un

29. *Ibid.*, p. 266.

30. *Ibidem.*

pueblo, a una comarca, a una nación, sino que se imponían como regla general, embarcando con sus formas todas las inspiraciones y todas las imaginaciones, que obedecían con candor casi infantil a la corriente artística dominante, por cierto han pasado, porque hoy día ya no producimos únicamente en el estrecho círculo de un mundo de determinadas formas que esclavizarían nuestra fantasía, "sino que abarcamos y dominamos todos los campos de la técnica artística en todos los estilos y en todas sus diversas épocas", como lo afirma uno de los críticos más renombrados de nuestros tiempos.³¹

No, ya no era posible pretender revivificar alguna forma pretérita. Deslumbrada, engolosinada, festiva, la sociedad ratificaba su soberanía sobre sus propias creaciones y sobre una de ellas muy especial: el arte. El arte es su producto. La sociedad produce de distintas formas según ha sido su propia evolución y según la idiosincrasia de cada pueblo. El arte revela, como ningún testigo podría hacerlo, el estado de cultura, carácter, costumbres, virtudes, aspiraciones e inspiraciones de las sociedades. Y no paraba ahí el poder de la sociedad, porque si todo aquello era cierto, entonces había que reconocer que la sociedad no solamente propiciaba un cierto tipo de arte que la reflejaba prístinamente, sino que, de hecho, era coautora del propio arte. El arte no era una producción individual ni podía vérselo así, sino que era un producto social e individual al mismo tiempo. De este modo, la sociedad recuperaba su magistratura, sobre el arte y los artistas, pues el producto de ellos también era suyo y, en tal sentido, podía exigir lo que a su parecer le conviniera y representara.

...pero como el Arte al propio tiempo que es obra del individuo, es también producto social, porque la sociedad, es decir, la época en que vive el artista, los hombres que le rodean y a quienes trata, no sólo colaboran siempre en el trabajo del artista, sino también porque tiene el derecho de recibir el fruto de la labor común para transmitirlo a las generaciones venideras...³²

¿Podríamos hablar de una 'democratización' en la idea del arte y, más particularmente, de la arquitectura? Es posible, si tenemos en cuenta que las bellezas fueron

31. *Ibid.*, p. 268.

32. *Ibid.*, p. 267.

equiparadas; que ahora todas eran iguales y lo único que las diferencia son las distintas formas de expresarse como consecuencia de los variables contextos en que han sido producidas. También su producción se ha socializado: corresponde a la sociedad en su conjunto. No hay pues, ni puede haber, formas o estilos superiores o hegemónicos, ni individualidades al margen de la sociedad en su conjunto. Igualar las bellezas y poner en el mismo rango artístico todos los estilos creados por la humanidad, el "azteca" inclusive, desembocaba lógicamente en un planteamiento: enfrentar el clasicismo con otros estilos equiparables. En esto consistía lo "moderno".

Los tiempos en que podían establecerse estilos artísticos que dominaron a toda una época, indudablemente pertenecen al pasado y no volverán a renacer; lo que caracteriza a nuestro tiempo 'lo que le es típico y por lo mismo *Moderno*, es precisamente el no poder designar ningún renacimiento, ninguna restauración, ni reconstrucción de estilo alguno, ni mucho menos creación de alguna forma nueva moderna, sino el *general anhelo de conocer todo, de estudiar todo, de comprender todas las formas que ha tomado la belleza*, según las inspiraciones de épocas diferentes, según la fantasía que ha brotado del genio humano...' (B. de T.)

Lo moderno en nuestros tiempos consiste... En procurarse los conocimientos necesarios sobre la estética y la Historia de las Bellas Artes, para poder comprender el genio peculiar que ha creado en las diversas épocas los estilos diferente... para que con *conocimiento de causa* y con discernimiento pueda elegir lo mejor, lo más conveniente para producir la belleza, pero según las invariables leyes de su mismo ser... "...para poder elegir la forma conocida que parezca más adaptable al pensamiento que se quiere realizar.³³

Liber-Varo no ha empleado el término que ya estaba en boga desde hacía tiempo atrás en Europa: eclecticismo, para significar ese desbancar el clasicismo a partir de seleccionar de todos los estilos creados por la humanidad aquellos elementos, rasgos, sentidos compositivos, que pudieran congeniar para, a partir de su conjunción, advenir al estilo nuevo, al estilo nacional apropiado a nuestras necesidades y costumbres del que había hablado Gargollo. Pero no hacía falta. Lo sustancial había sido planteado: era impostergable superar el clasicismo y abrir el espíritu —tal y

33. *Ibid.*, p. 269.

como lo imponían los tiempos modernos— a todas las manifestaciones de la belleza a fin de ya no dejarse arrastrar por la periclitada y, ahora hasta ridícula idea de que sólo existía *una* belleza. El primer paso estaba dado: emprender, sin eufemismos pero sin cortapisas, la guerra sin cuartel contra el estilo de la colita y del polvo. Y, a no dudarlo, fue en el derrocamiento teórico del clasicismo donde se inició la revolución arquitectónica burguesa que algunos gustan en llamar ‘moderna’. Y en eso consistía, precisamente, el *ser moderno*.

Ser moderno, pues, obliga a aceptar la razón como el *factótum* y *desiderátum* a través de cuya censura debían pasar todos los posibles y acumulados pseudoconocimientos para reivindicar su auténtica calidad de tales. Al hipostasiar así a la razón, se había caído en la cuenta de que no existía ninguna para continuar concediéndole al clasicismo el puesto privilegiado que tenía en el arte y en la cultura toda. Los tiempos habían cambiado, las costumbres, las situaciones y circunstancias vitales y lo que había sido válido y adecuado a un momento no lo era en el otro. Así, pues, ni el estilo clásico era el único modelo posible, ni *su* belleza era el *non plus ultra*. Había muchas bellezas, había muchas formas de arte, había múltiples artes y el ser moderno, la conciencia moderna, no podía menos que abrirse a todas ellas. Ser moderno era, en contraposición con el ser antiguo, abrir el espíritu e impregnarse de ellas y de las culturas que las habían inspirado. Eran los antiguos, los que pensaban a la antigua, los que únicamente se dejaban guiar por un puñado de verdades presentadas como inconciliables, los que habían aceptado esas verdades sin que mediara una justipreciación de ellas, una crítica que revelara cuáles eran auténticas y cuáles no. Eran esos, los antiguos, los que pensaron que sólo había un arte y una belleza. Ser moderno era considerarse y actuar contestatariamente; poner todo bajo el crisol de la experimentación; era ser osado en las ideas y en los deseos; era abrir el espíritu, el sentimiento, el gusto, el sentido estético, a todo lo creado por el hombre. Tal vez nunca como en este momento se vio realizada, a la manera burguesa, el adagio humanista prototípico; tal vez fue hasta ahora que se reconoció la imposibilidad de continuar siendo ajeno a todo lo humano y lo equivocado de concentrarse única y exclusivamente en la cultura originada en la antigüedad clásica, griega y romana. En esto consistía ser moderno: en tomar de todas partes. En saber que era posible advenir a otra belleza y que esa nueva belleza podía resultar de la acertada selección de elementos, partes, sentidos susceptibles de coincidir en una nueva idea. Elegir, sí pero elegir significaba intentar sintetizar lo distinto en una y mil for-

mas diferentes a como había sido originalmente empleado. “Elegir la forma conocida que parezca más adaptable al pensamiento que se quiere realizar” había dicho Liber-Varo. Elegir en función de un pensamiento que se quiere realizar es todo lo contrario a yuxtaponer sin ton ni son, a amalgamar a tontas y a locas, a amontonar cosas sin sentido. Lejos de ello, ser moderno, obligaba a elegir, seleccionar, escoger con el conocimiento de causa que proporcionaba el estudio histórico de todos los estilos y de las culturas que los habían procreado, aquello que mejor se aviniera al “pensamiento que se quiere realizar”. *En esto consistía lo moderno*. En esta capacidad del espíritu para sentirse heredero y depositario de todo lo humano. ¡Que bella idea! ¡Bien puede comprenderse ahora que insuflara de entusiasmo a todos los espíritus que habían sido sensibilizados por la fuerza ciclópea de la revolución burguesa! ¡El hombre heredero y usufructuario de lo humano! ¡El hombre acercándose al caudal de cultura creado por toda la humanidad! ¡Descubrir nuevos mundos, nuevas sensibilidades, nuevas bellezas! ¡A quién en el siglo XVIII y XIX podía ocurrírsele negarse a ello? ¿Quién de este siglo puede estar en desacuerdo?

El estudio de la historia del arte y de las sociedades que lo habían creado; la educación de la sensibilidad personal de los educandos a través de los *relevés* de esas obras de arte y su aclimatación a nuevas latitudes de manera selectiva, discriminadora de lo que podía congeniar, fueron tareas que impulsaron el sentido de creatividad en el momento justo en que la humanidad, por primera vez en toda su historia, democratizaba la producción, distribución y consumo de los bienes producidos por ella. La proposición era de una sencillez abrumadora: ¿Cómo desembarazarse del yugo de un estilo? ¡Abriendo el espíritu a todos! Pero no abriéndolo indiscriminadamente, no acríticamente, no irreflexivamente, no impensadamente. Abrirse a los estilos pero a partir de su conocimiento histórico para elegir, seleccionar, discriminar, únicamente, exclusivamente lo que se avenga, lo que congenie, lo que pueda llegar a formar la unidad estilística del futuro. Sí, la proposición era de una sencillez deslumbradora. Sin embargo, el mismo autor indica la objeción, de fondo, a que dio lugar.

“Estirados académicos elevan jeremiadas sin fin...”

Sí, la proposición era de una sencillez deslumbradora; lo cual no impedía que por su carácter, por tratarse de una proposición que estaba siendo empleada para echar por tierra una hegemonía secular, probablemente la hegemonía más persistente de que tengamos noticia; por el hecho de tratarse de una proposición que, tal vez sin

saberlo en el primer momento, estaba liquidando de una vez para siempre al “estilo” como la categoría central de la composición arquitectónica mediante la *búsqueda de otro estilo*, —así fuera que el nuevo surgiera de la composición de elementos de cuños diversos— era lógico, era natural, era esperable que surgiera otra proposición más radical que la primera y que sin embargo, fuera su continuación, su prolongación, su superación. Expliquémonos.

Primera premisa: existe un estilo cuya pervivencia es injustificada a la luz de la razón. Segunda premisa: hay que anonadarlo. Propuesta: creemos otro estilo, sustitutivo del primero, compuesto de elementos de los demás estilos equiparables a aquél. Este fue el razonamiento que se llevó a cabo. Su sencillez asombra todavía. Sin embargo, ¿qué no era dable pensar en una segunda propuesta, más radical, más intransigente, menos conciliatoria que ésta y cuyo enfoque de la cuestión fuera absolutamente distinto? Por supuesto que sí existía otra posibilidad, aunque fuera menos viable, menos factible que la primera, pero que tenía que surgir como una consecuencia de la dialéctica misma del problema planteado. Porque, si bien se miran las cosas, es claro que a quienes estaban proponiendo ir hacia la modernidad en el sentido que lo presentaba Liber-Varo, se les podía revertir el mismo argumento que ellos estaban empleando en contra del clasicismo. En efecto: el clasicismo estaba siendo cuestionado por no adecuarse a una cultura distinta de aquella que lo había procreado. Pues bien, si esto era así, si este argumento era suficiente y necesario, ¿Qué no acaso se podía argüir lo mismo por lo que toca al préstamo de elementos diversos extraídos, también, de otras culturas? ¿Y que no acaso, al ser extraídos de otras culturas, se les podía presentar la misma recusación que se le hacía al clasicismo? Efectivamente, así podía acontecer y así aconteció. La propuesta ‘modernista’, la propuesta ecléctica, fue recusada, aunque tímidamente, por algunos académicos que le opusieron la misma argumentación de los eclécticos en contra del clasicismo. De hecho, lo que contraponían los “académicos” a través de jeremiadas sin fin, no era la sustitución de un estilo por otro, sino la desaparición del estilo como categoría proyectual. Lo que estaban planteando era no recurrir a la creación más o menos artificial de un estilo como sucedáneo de otro, sino la desaparición del estilo sin más. De ello dio cuenta el mismo autor:

...la época escolástica de Vignola, que parece haber ahogado toda inspiración artística, toda concepción original de la Belleza y ha reducido a la humanidad a la imitación, esta-

do sobre el cual *los estirados académicos elevan jeremiadas sin fin*, porque pretenden que no puede tener objeto la reproducción de lo que los hombres en otros tiempos han creado, aduciendo que es imposible reproducir en sí mismo el modo de sentir de generaciones pasadas.³⁴

Para conferirle mayor consistencia a esta tesis de principio, hubiera sido necesario ahondar más en la estructura misma del estilo. Esto es, penetrar más en su esencia como una relación social y no como una mera forma externa, tal y como ya lo había analizado el arquitecto inglés Pugin. De este modo, sea porque desconocían, como parece indudable, las tesis de este arquitecto, sea porque los mexicanos por su parte no alcanzaron a penetrar más a fondo en el conocimiento del estilo como una relación social, lo cierto es que su propuesta fue rechazada fácilmente por Liber-Varo recurriendo una vez más, a su tesis inicial, la de que la belleza es una y la misma pese a las distintas formas que puede asumir y que, en consecuencia, no había desdoro en recurrir a la belleza del pasado, tan válida como cualquiera del presente. Habría que tener en cuenta que estas jeremiadas (¡interesante que hayan provenido de académicos!) se enunciaron en el momento mismo en que la sociedad estaba dando el primer paso para desbancar la hegemonía estilística y que, en tales circunstancias parecía que la propuesta inicial de los eclécticos, la de sustituir un estilo por otro, era lo más a que podían aspirar. Tenían razón. Como veremos posteriormente, no estaban creadas todas las condiciones objetivas y subjetivas para que fuera posible cumplimentar la extinción del estilo como categoría proyectual ahistórica.

Esos estirados académicos eran los menos, ciertamente, pero no puede menospreciarse la importancia de su acción que, si bien coincidía con el afán de los eclécticos de poner un coto a la hegemonía del clasicismo, era, no obstante, más radical. Romper con el monopolio de una forma preconizando el libre comercio y competencia de todas, no era para los académicos una solución de fondo, sino una muy distinta, de cuño revolucionario. No se trataba de importar esta o aquella forma sino de producir la adecuada y propia. Así de sencillo su enunciado, pero de ímprobos esfuerzos su consecución. ¿Sería posible? El centralismo, la neocolonización imperialista, la hegemonía de la metrópoli y la consecuente imposición de

34. *Ibid.*, p. 267.

forma a nivel mundial, parecían proscribirlo y cerrar las posibilidades a países como el nuestro cuya dependencia en todos los órdenes no parecía tener término. La lucha, no obstante, estaba emplazada. La lucha contra un monopolio formal, el del clasicismo, conllevaba, en germen, la lucha contra cualquier posible formalismo. ¡He aquí el mérito teórico-histórico del eclecticismo porfirista! Esta iconoclasta segunda propuesta quedará como una pica en Flandes que será retomada posteriormente por los "principistas" del 1900. Habrá que esperar a ellos para verla inaugurar la arquitectura de la Revolución mexicana.

El gran debate teórico de fin de siglo.

Con retraso en relación a la literatura donde de tiempo atrás se contaba con la obra de Fernández de Lizardi y Manuel Payno; a la música, donde Aniceto Ortega, Tomás León, Ituarte y Villanueva habían inaugurado la senda nacionalista e, incluso, a la pintura donde ya había aparecido la "pintura histórica nacional" que tanto elogió Altamirano por considerarla los inicios de una "escuela verdaderamente nacional", los arquitectos llevaron a cabo sus "primeros ensayos de arquitectura moderna mexicana", como los tituló Luis Salazar. Aunque este arquitecto sólo cita dos, para el momento en que escribe se contaba con tres obras de corte nacionalista que, de manera no accidental, había encomendado el aparato gubernamental para conmemorar, la primera, la memoria de Cuauhtémoc (1883), para participar en la Exposición Internacional de París (1889) la segunda y celebrar el descubrimiento del Tepozteco, la tercera.

¿Por qué en 1899 se inicia el gran debate sobre estas obras y, más particularmente, sobre las posibilidades que tenía la incorporación de formas prehispánicas en la arquitectura que se quería simultáneamente nacional y moderna? Probablemente la proximidad de la Exposición Internacional que se celebrará una vez más en París en 1900 y para la cual se les había pedido a todos los países que enviaran pabellones "en el estilo típico de la nacionalidad que representaban",³⁵ así como la afortunada aparición de la revista *El arte y la ciencia*, cuyo primer número dató de enero de aquél año, fue lo que propició la confrontación teórica más brillante que se

35. Sebastián de Mier, "México en La Exposición Universal Internacional de París, 1900", en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 462.

haya entablado durante el porfirismo y de profundas repercusiones para impulsar la prosecución de una arquitectura revolucionaria.

A partir de esas motivaciones, a cual más de incisiva, Luis Salazar, en un ensayo cuyo título, *La arquitectura y la arqueología*, es claramente indicativo de la intención que abrigaba, elogia los apoyos recíprocos que ambas profesiones podían prestarse en el mejor conocimiento del pasado histórico e intenta persuadir acerca de la capacidad de dicho pasado de fecundar ampliamente a la arquitectura moderna. Para Salazar, esta posibilidad fecundante de ninguna manera implica desconocer que, dependiendo de tiempos y lugares, la sociedad modifica los requerimientos que le presenta a la arquitectura. Tampoco se trata de repetir de manera mecánica las formas y disposiciones que a todas luces son “frecuentemente incompatibles con las ideas modernas”,³⁶ ni de soslayar que la arquitectura está obligada a “satisfacer lo más artísticamente posible las exigencias del gusto moderno”.³⁷ Pero esto no significa, pensaba, que el interés despertado en muy distintos países por constituir un estilo moderno y más precisamente una “arquitectura, por así decirlo, nacional”, no pudiera nutrirse, en el caso de nuestro país, del conocimiento de los “antiguos monumentos mejicanos” para, a través de transiciones sucesivas, sentar las bases de una arquitectura nacional y moderna a la vez.

*Sin hacer una copia de las construcciones del paganismo —decía— que quedaría sin expresión actualmente y cuyas costumbres son tan diferentes, y las necesidades ahora tan sin relación con las de los antiguos, es practicable ensayar la creación, si no de un estilo, sí de una arquitectura característica nacional.*³⁸

El propio proyecto que presentó conjuntamente con Vicente Reyes y José Ma. Alva para la mencionada Exposición del 89, era una muestra de cómo, sin repetir el pasado arqueológico era posible recrearlo, adecuarlo, para, dice enfáticamente al término de su ensayo, crear “una arquitectura moderna nacional”.³⁹ Este ensayo fue

36. Luis Salazar, “La arquitectura y la arqueología” en *El arte y la ciencia*, México, julio de 1899, V.1, núm. 7.

37. *Ibidem*.

38. *Ibidem*.

39. Luis Salazar, *op. cit.*, septiembre de 1899, V.1, núm. 9.

publicado entre julio y septiembre de 1899, en las páginas de *El arte y la ciencia* que dirigía Nicolás Mariscal.

Como puede observarse, no se trataba ya de una actitud desaprensiva para la cual el conocimiento del pasado histórico debía facilitar el recurrir a la forma, disposición o estilo que más conviniera al problema en turno, a condición de no mezclar de manera indiscriminada formas que lejos de armonizar entre sí, fueran disonantes. A partir del reconocimiento y apego a los principios arquitectónicos, se trata más bien de insuflar en el concepto de modernidad, los barruntos de una arquitectura nacional y actual. En su proyecto del pabellón, puede confirmarse que él mismo —dijo— se separó de la “estructura y proporciones de los monumentos antiguos”. Con todo y que Salazar daba un paso adelante del eclecticismo ortodoxo, insistiendo en que sería más bien en la ornamentación donde se podrían injertar los conceptos estéticos del pasado, la crítica no se hizo esperar.

Escasos dos meses después, un autor que escondió su identidad tras el festivo nombre de Tepoztecaconetzin Calquetzani⁴⁰ contestó: “¿Cómo imponer la reproducción de formas que expresan las costumbres de tan lejanos tiempos cuando nuestras costumbres en nada se asemejan a las de aquellas, producto de necesidades en tan alto grado diversas?”⁴¹

Lo que debería recomendarse era estudiar el pasado, sí, pero para extraer de él los “principios invariables” a que se ha ajustado la arquitectura de todos los tiempos. De este modo se suscitaría la creación de formas que serían expresión de las costumbres actuales. Mucho menos recomendable todavía era aquel criterio si, como había acontecido con el Pabellón del 89, lo que se había hecho era yuxtaponer pedacería formal extraída no de una cultura en particular sino de varias. ¿Logrará —preguntaba— “el fracaso del pabellón mexicano... evitar nuevas tentativas en el mismo falso camino?”.⁴² Apelando a Viollet-le-Duc recordaba que el pasado debe estudiarse para conocerlo, no para revivirlo.

La controversia no prosperó más. Salazar hizo mutis y el campo, como pudo comprobarse muy poco después, quedó en posesión de los “principistas”. En efecto,

40. ¿Pudiera ser que detrás de este análisis estuviera el propio Nicolás Mariscal?

41. Tepoztecaconetzin Calquetzani, “Arquitectura, arqueología y arquitectura mexicana” en *El arte y la ciencia*, México, noviembre de 1899, V.1, núm. 11.

42. *Ibid.*, diciembre de 1899, V.1, núm. 12.

al año siguiente (1900), con motivo de las irregularidades con que se llevó a cabo la premiación del concurso internacional convocado para erigir el *Palacio legislativo*, Antonio Rivas Mercado publicó en las mismas páginas de *El arte y la ciencia* un largo ensayo en cinco capítulos cuyo fin inmediato era evidenciar dichas irregularidades. Las de procedimiento, Rivas Mercado podía ponerlas en evidencia acudiendo a los términos de la convocatoria. Pero las de concepto exigían presentar, aunque fuera de manera sumaria, una teorización sobre la arquitectura. Esto lo obligó a escribir, por primera vez en nuestro país, sobre el *papel regente del programa arquitectónico*.

Siempre el programa ha dominado la obra —dijo— porque la ha dirigido, porque la ha encauzado. Vemos así que los arquitectos... todos absolutamente... han tenido ante sí un programa que les sirve de timón y, a la vez, de brújula que marca el rumbo del que jamás deben apartarse.⁴³

De este modo el programa debería constituirse en “ley suprema”⁴⁴ de la arquitectura, tanto para quienes la proyectan como para quienes la evalúan. Abundando en su síntesis teórica, al analizar de manera pormenorizada el proyecto que había presentado uno de los jurados “fusilándose” las mejores ideas de los demás, Rivas Mercado hizo ver que no existía correspondencia ni entre el interior del proyecto con sus fachadas, ni de su forma con su destino.

La planta no es sincera —añadía— ... las crujiás no se revelan...las dobles crujiás...no se manifiestan en el exterior”. Para concluir contundente que: “El principio fundamental de la verdad en la expresión arquitectónica” había sido ignorado y el resultado eran: “Cuatro mentiras para cuatro fachadas.”⁴⁵

Rivas Mercado había estudiado en París. Con independencia de lo que seguramente transmitió de manera directa en las aulas escolares y a sus colaboradores en el taller, de lo cual desgraciadamente no tenemos noticias, en este ensayo y bajo una forma

43. Antonio Rivas Mercado, “El Palacio Legislativo Federal” en *El arte y la ciencia*, México, agosto de 1900, V.2, núm. 1.

44. *Ibid.*, abril de 1900, V. 2, núm. 1.

45. *Ibid.*, junio de 1900, V. 2, núm. 3.

no sistemática sino polémica, difunde los conceptos centrales de Julien Guadet sobre la sinceridad, la verdad y el papel rector del programa. ¡Las tesis más avanzadas, cuestionadoras del eclecticismo estaban siendo implantadas por los arquitectos porfiristas!

El año de 1900 no terminó aquí. Faltaba cerrarlo con el brillante escrito del joven de veinticinco años, Nicolás Mariscal y Piña, en cuya revista venían siendo publicados estos y otros ensayos de la mayor importancia para la mejor justipreciación de la arquitectura porfirista. Lo que a él le interesa en ocasión de su ensayo sobre *El desarrollo de la arquitectura en Méjico* no es tanto llevar a cabo una recensión de la teoría arquitectónica francesa, con la cual se le nota familiarizado ampliamente, sino reivindicar la función social de la arquitectura. Hace ver que la ley juarista de 1869 la había desnaturalizado al igualarla con las ingenierías y que, después de las distintas etapas por las que había transitado, ahora era de esperarse, dado el momento bonancible que se vivía, que alcanzara el esplendor que en justicia le correspondía. Además de las anteriores, enuncia dos tesis más de la mayor importancia. La primera, sobre la posible “formación del arte nacional” a partir del centro artístico y varios edificios que nos legaron los españoles”, abriendo de esta manera otro derrotero al nacionalismo en que no se había reparado anteriormente tal vez por la dimensión antihispanista que tuvo la revolución burguesa de México, especialmente en sus dos primeras etapas, la de Independencia y la de Reforma. La segunda, consistió, ya se podrá adivinar, en su toma de posición a favor de los “eternos principios del arte”.

No obstante la importancia de lo anterior por lo que respecta a las posibilidades de procrear una arquitectura simultáneamente moderna y nacional, es sin duda en su *Proyecto de plan de estudios para la enseñanza de la arquitectura en Méjico*,⁴⁶ que en 1902 le presentó al Secretario de Educación Pública y Bellas Artes, Justo Sierra, donde se encuentran sus aportaciones teóricas más significativas y trascendentes. De manera altamente compendiada, recordaríamos que se inicia estableciendo una muy insólita y triple misión del arquitecto: “como artista, como filósofo y como hombre civil”. Con la primera retomaba la función tradicional del arquitecto; con la segunda extendía su campo de acción hacia disciplinas con las que también de siempre se le ha considerado vinculado, si bien nunca se había llegado a asignársele

46. Nicolás Mariscal, *Proyecto de plan de estudios para la enseñanza de la arquitectura en Méjico*, Méjico, Tip y Lit. “La Europea”, 1902.

como misión; respecto de la tercera no cabe duda de su novedad. ¿Cuál era el contenido de esta última?

La misión del arquitecto en la sociedad es satisfacer las múltiples necesidades que le afectan en sus diversas esferas; requiere, por tanto, el trato frecuente con ellas, para llegar a imbuirse en sus gustos y exigencias especiales, y hacerse así, un verdadero hombre civil.⁴⁷

Ratificando su posición "principista", continúa haciendo ver que debe prepararse a los alumnos para:

El objeto de los conocimientos artísticos es preparar a los alumnos para la composición arquitectónica, o sea para la resolución de un problema que consiste en proveer a un conjunto de múltiples condiciones cuyo enunciado se denomina *programa*.

Y, apoyándose en Viollet-le-Duc, como lo hicieran otros colegas suyos, precisa en qué consiste el *programa* y en qué la *teoría arquitectónica*:

En todo programa se distinguen dos elementos: un fondo que varía poco, porque expresa necesidades comunes a todos los hombres civilizados, y una forma extremadamente variable, impuesta por las circunstancias del momento; esto es, por el clima, por las tradiciones, por las costumbres y por los gustos especiales del lugar. En definir estas circunstancias y atender a ellas consiste la resolución del problema de la composición arquitectónica...

El estudio del arte en lo pasado, emprendido de esta manera, separando las diversas influencias que han modificado su expresión, conduce a la posesión de los principios primordiales e inmutables que constituyen la teoría del arte arquitectónico, cuyo fin no es otro que equilibrar las facultades del artista y educarlo a la vez en un criterio de rigurosa independencia.⁴⁸

47. *Ibid.*, p. 17.

48. *Ibid.*, p. 38.

En el citado Proyecto de plan de estudios Mariscal propone, además, la creación de una nueva materia en la *curricula* académica, la *teoría de la arquitectura*, cuyo contenido verse sobre: "El conjunto de los principios fundamentales que rigen el arte arquitectónico y el encadenamiento lógico de consecuencias a partir de esos principios".⁴⁹

Termina rechazando, en apego a las tesis, los *Entretions sur l'architecture* de Viollet-le-Duc, el sistema arqueológico, donde el arquitecto "no compone sino que compila".

Para aquilatar en toda su importancia la influencia que sobre la práctica profesional tuvieron estas proposiciones teóricas, debemos recordar que este plan de estudios propuesto por Mariscal a Justo Sierra, se implantó en 1904. Lo que significaba que en el plantel donde se preparaban los arquitectos iba a sustentarse una enseñanza basada en el rechazo al arqueologismo, es decir, a la toma de prestado de las formas de otros tiempos, así se las considerara partícipes y progenitoras de la cultura nacional; en una postura de apego a los principios arquitectónicos y, dentro de éstos, al papel regente del programa y de la verdad. La teoría de la arquitectura se convertirá, a partir de esta propuesta, en la contraparte del taller de composición conformando así la unidad teoría-práctica que tan fértiles resultados habrá de arrojar tiempo después.

Pese a la definitiva trascendencia que las tesis anteriores van a tener en la arquitectura tanto de México como de otros países, lo cierto es que hacía falta un pronunciamiento más sobre los nuevos materiales de construcción y las técnicas respectivas a cada uno. Hacia falta esa toma de posición porque si bien en las concepciones teóricas generales siempre se supuso involucrada a la construcción, a la que Guadet en precisa fórmula llamaría "medio y fin de la arquitectura", la novedad de esos materiales y el impacto que le estaban imprimiendo a la arquitectura producida por ingenieros era a tal punto contundente, que se hacía indispensable referirse de manera expresa a ellos y su posible afecto en la arquitectura del futuro. Nos referimos al acero y al concreto.

El pronunciamiento se hizo. Jesús T. Acevedo (1882-1918), el único arquitecto miembro de la *Sociedad de conferencias* que posteriormente, enriquecida con nuevas incorporaciones se transformaría en el *Ateneo de la juventud*, expuso dos ideas imposibles de soslayar:

49. *Ibidem*.

Un arquitecto no puede edificar sino en el estilo que esté de acuerdo con el sistema de vida de su propietario, porque es absoluta la verdad que dice que los pueblos tienen la arquitectura que merecen. El progreso depende, además, de la introducción de un nuevo procedimiento técnico en su ciencia constructiva. En la actualidad existe: hablo del hierro. Las necesidades del comercio lo exigen; las grandes industrias y sobre todo las empresas ferrocarrileras necesitan de superficies exuberantes. El fierro, susceptible de formas que acusen sus funciones, ha entrado de lleno en la práctica diaria de la construcción. El cemento armado es el perfeccionamiento último de los constructores... El gran mérito de estas arquitecturas consiste en que no emplean el cemento armado para reproducir viejas formas. Eso equivaldría a usar instrumentos wagnerianos para tocar sonatinas de Mozart...⁵⁰

La segunda proposición expuesta en la misma conferencia que la anterior, *Consideraciones acerca de la arquitectura doméstica* (1907) versaba, como no podía ser de otra manera, sobre la posibilidad de un "arte propio" o de un "estilo nuevo":

...Si nuestros mayores se hubieran preocupado por conservar primero y hacer evolucionar después la arquitectura colonial de manera que la hubiera adaptado a las necesidades del progreso siempre constante, ¿contaríamos en la actualidad con un arte propio? Yo creo que sí...⁵¹

"Los ideales artísticos del Ateneo Mejicano"

La discrepancia que suele apreciarse entre las novedosas a la vez que avanzadas tesis sustentadas por los arquitectos mexicanos y los lineamientos eclécticos de sus obras hace de la conferencia que Nicolás Mariscal y Piña (1875-1965) expuso en la inauguración del *Ateneo Mejicano* el 8 de mayo de 1902, un documento de especial importancia. Esto es así porque es en él donde de manera más amplia a la vez que argumentada se presentan una serie de posiciones teóricas acerca del arte y especialmente de la arquitectura. La ocasión era propicia pues este ateneo integraba a un nutrido conjunto de literatos y artistas con la mira expresa de estimular a quienes se dedicaban a las bellas artes. Por tal motivo, el autor estaba obligado a

50. Jesús T. Acevedo, "Consideraciones acerca de la arquitectura doméstica", en *El arte y la ciencia*, México, Vol. 9, núm. 1 y 2, s/f.

51. *Ibidem*.

presentar una visión general del arte en que quedaran suficientemente explicadas todas ellas, con la doble responsabilidad de hacerlo ante la presencia del Presidente de la República —cosa que era y parece seguir siendo usual— así como ante algunos de los artistas más destacados, miembros del citado Ateneo, como Juan de Dios Peza, Carlos Meneses, Enrique de Olavarría y Ferrari, Gustavo Campa, Jesús F. Contreras, Germán Gedovius, Rafael Zayas, Ricardo Castro, Guillermo Heredia y otros más de similar renombre. Tal vez por esta razón la conferencia asumió el tono de una declaración de principios. De aquí deriva su singular papel en el contexto de la teoría porfirista de la arquitectura, mismo que es refrendado por su título: *Los ideales artísticos del Ateneo Mejicano*.

Mariscal, sin duda alguna uno de los miembros del Ateneo más jóvenes, se propuso definir la fe artística del grupo planteándose, en primer término, un problema netamente estético: el de encontrar las características comunes a todas las artes, a las que él llama “ideales de perfección”.

En segundo lugar, se propuso demostrar que fuera de esos ideales no es posible la existencia del arte para, a partir de ahí, proponer cuáles son los que debiera propiciar el Ateneo, así como los benéficos resultados que producirían en el arte mejicano (*sic*).

Después de sustentar que la aspiración común de las artes es la creación de belleza no puede menos que preguntarse si acaso existen guías, caminos, sendas gracias a las cuales sea asequible alcanzar la difícil meta de crear belleza, y encuentra que en la trilogía de nociones estudiadas por Víctor Cousin, belleza, verdad y bondad, se encierra la estructura fundamental de las artes. Decíamos que el escrito conferencia de Mariscal ocupa un lugar señalado en los testimonios con que contamos, entre otras cosas por la secuencia discursiva de él, según la cual va desgranando paso a paso la problemática que ha abordado. De este modo, después de plantearse cuáles son los rasgos de toda obra de arte y haber enunciado la trilogía ya dicha, se ve obligado a comprobarlo en todas y cada una de ellas. De aquí que la siguiente escala en su discurso esté constituida por sumarios análisis de las artes que le permiten demostrar la presencia invariable de la belleza, la bondad y la verdad en cada una. El arte helénico,

... es la síntesis de un modo de ser religioso, y la obra *es bella* por sus proporciones, por la ordenada y sencilla combinación de líneas y de masas y *es verdadera* puesto que declara

fielmente su destino y exhibe todo un sistema de construcción, y *es buena*, porque sirve a maravilla de relicario a la divinidad, conforme a la teogonía y teosofía de la Grecia.⁵²

Y esto que se aprecia en la arquitectura, estructura igualmente a las demás artes en las que la armonía de fondo y forma, la presencia de un pensamiento, de un ideal, configuran a cada una.

La existencia de un pensamiento que constituye el fondo de la obra de arte, la realización exterior de ese pensamiento o sea la forma que lo significa y la íntima y armónica relación entre ambos para verificar esas tres capitales ideas, puede decirse que son los únicos puntos de mira que guían al artista en el amplísimo horizonte que le rodea.⁵³

Después de estos párrafos en los cuales ha sentado el principio *sine qua non* del arte, constituido por la belleza; después de haber indicado que a ella se puede llegar guiándose por la conjunción entre espíritu y materia, idea y forma, lo que producirá la perfecta armonía, Mariscal sustenta que a consecuencia de lo anterior las obras serán bellas, verdaderas y buenas. Cabe indicar que estos dos últimos atributos no se desprenden necesariamente de la unión entre forma y fondo, y que en nada ayuda el afirmar, a la usanza platónica, que estos conceptos están inseparablemente vinculados en el entendimiento humano. En todo caso, debe destacarse el profundo espiritualismo que permea el discurso de Mariscal y que él tenía especial interés en imbuir, particularmente a los funcionarios que estaban presentes en el acto inaugural, con la mira de atraer sus buenos oficios hacía la arquitectura, al ser ésta uno de los caminos artísticos a través de los cuales se accedería a los valores supremos abstractos de la sociedad burguesa.

El siguiente aspecto que le interesa a Mariscal dejar claramente sustanciado es que estos "principios eternos" no lo son porque a Cousin se le hubiera ocurrido y él, Mariscal los suscribiera, sino que han sido extraídos del estudio minucioso de las grandes obras de arte. Es decir, ha sido mediante un proceso analítico experimental

52. Nicolás Mariscal, "Los Ideales Artísticos del Ateneo Mejicano", en *El arte y la ciencia*, México, 1902, V.4, núm. 2, pp. 17-23.

53. *Ibidem*.

que tales principios han sido encontrados, o sea, todo lo contrario de un punto de vista especulativo.

Esos ideales artísticos, no ha sido edificados por la industria ni por la ciencia, han ido apareciendo, cada vez con mayor claridad en el largo proceso de los siglos; esos ideales han sido el objeto de la conquista sagrada de los genios que han merecido el nombre de clásicos.⁵⁴

Y si Víctor Cousin es reconocido como uno de los grandes representantes del eclecticismo moderno; y si el propio Mariscal se apoya ampliamente en él para sustentar la estructura fundamental del arte, en este apartado aparece otra de sus fuentes a la que no cita explícitamente, pero que le sirve de apoyo para trasladar a su campo una de las más bellas tesis relativas al contenido de la teoría de la arquitectura. En efecto, Julian Guadet, que tal es el autor a quien Mariscal parafrasea, caracterizó el objeto a que se dedica la Teoría de la arquitectura, cátedra en la cual fue él uno de los grandes y reconocidos maestros en L'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts, preguntándose acerca de su campo de estudio. Pondremos a continuación el texto original de Guadet y la paráfrasis que de él hace Mariscal por varias razones. La primera, a fin de confirmar plenamente las aseveraciones que aquí se hacen. La segunda, para comprobar el conocimiento y dominio que los arquitectos porfiristas tenían de la teoría de la arquitectura de Guadet que, por razones varias, se ha llegado a considerar que no habría sido sino José Villagrán, muchos años después, el que lo habría dado a conocer en México en su cátedra de teoría. Y, en tercer lugar, porque se trata de uno de las más bellas caracterizaciones de la teoría y del arte.

Julien Guadet (1894)

Cuál será, pues, mi campo? Será lo que es incontestado; todo lo que es cuestionado; todo lo que es cuestionable, es el dominio de mis colegas; y, sobre todo, el porqué y el cómo, he ahí, creo, sobre lo que yo pude tratar, he ahí de qué puedo hablarles y aún así, el tema es muy basto. Estoy firmemente convencido de que, en todas las cosas, pero especialmente en arquitectura, los estudios primeros deben ser esencialmente clásicos. Ser clásico no es afiliarse a un partido, ni ser unilateral, ni cerrar los ojos a otras posibilidades, ni limitarse

54. *Ibidem*.

a un solo camino. Es poner a la base de los estudios los elementos consagrados por la razón, por la tradición, por el firme respeto a los principios superiores... Pero este bello título de clásico, que en el arte es la canonización definitiva, no es sujeto de genealogías o de fechas, de siglos o de latitudes. Es clásico todo lo que sobrevive y perdura sin acepción de tiempo, de país o de escuela. Lo clásico no se decreta, se impone; sólo se puede constatarlo y registrarlo. Lo clásico es todo lo que permanece siendo objeto de la admiración universalmente proclamada. Y, todo este patrimonio afirma, a través de la infinita variedad de combinaciones o de formas, el mismo principio invariable, la razón, la lógica, el método. Lo clásico, como pueden comprenderlo, no es privilegio de ningún tiempo, de ninguna escuela.⁵⁵

Nicolás Mariscal (1902)

Clásicos, no por enervados ilotas de la tradición en la copia de lo antiguo; no por pertenecer a determinados siglos memorables en la historia del arte; no porque hayan sabido negociar con que es incontestado las mundanales pasiones para dividir, exaltar su propia persona y reinar en la facción; sino clásicos por haber legado al mundo perdurables monumentos reconocidos, analizados y aclamados sin contradicción por privilegiados ingenios de todas las naciones y por haber alzado al hombre por encima de todas las mezquindades de partido, a las verdaderas teorías que unifican las inteligencias en el histórico y racional concepto de bello.

Ser clásico, optar por lo clásico, aspirar a lo clásico, tener lo clásico como modelo, nada, absolutamente nada tenía que ver con tomar el estilo clásico como modelo para repetir sus formas. Tener lo clásico como ideal, aspirar a ello, tal y como lo plantea Mariscal siguiendo a Guadet, no obsta de ninguna manera para estar en contra del clasicismo. Es más, en los términos de Guadet se respira este convencimiento de que no únicamente el estilo clásico es y puede ser 'clásico'. Clásico es lo que permanece, dice lo que sigue siendo objeto de admiración, sin privilegio de tiempo o escuela. Por supuesto, Guadet y Mariscal, su dedicado alumno, están en contra de la prevalencia del clasicismo, es decir, de una de las formas posibles de lo

55. Julien Guadet, *Elements et theorie de l'architecture*, Librairie de la Construccon Moderne, Paris, s.f., T.I., pp. 7 y 8. Trad. R.V.S.

clásico convertida en imposición, en fetiche sin alma, en liturgia sin contenido, en forma sin espíritu. Ser clásico dice Guadet, no es afiliarse a un partido, ni ser unilateral. Ser clásico, dice Mariscal, es no permanecer, como ilotas, en la copia de lo antiguo. Ambos dos, con diferencia de profundidades, son hombres de su tiempo y, por ende, suscriben el rechazo a todo posible formalismo y, particularmente, al formalismo por antonomasia: el clasicismo.

Permanecer en él o adherirse a cualquier otro sería reincidir en el sectarismo, en las “sectas”, entendidas no a la manera tradicional, sino a la manera moderna, es decir, permanecer reiterando una cantinela, no necesariamente válida o sólo parcialmente válida, desoyendo la belleza universal que latía en todo el mundo. Y ya para el momento, 1902, en que Mariscal lee su discurso, son varias las sectas que quieren ocupar el puesto del clasicismo y, consecuentemente, sustituir un ídolo por otro.

El idealismo exclusivista nulifica la materia: el simbolismo fantástico oculta o destruye la idea, *el clasicismo tradicionalista enerva con sus frías intolerancias*; el realismo positivista embrutece; el romanticismo caprichoso, si bien deslumbrador por arte de excepcionales genios, se trueca en decadentismo...⁵⁶

Entre paréntesis, criticar el clasicismo en el siglo xx distaba mucho de ser una proeza, aunque fuera una actitud progresista. Pero criticar al positivismo frente al general Porfirio Díaz en la plenitud de su poder, es otra cosa. Vista la arquitectura a través de los ojos del siglo xix, tenía razón quien pensara como lo hacía Mariscal, que más lesiones le causaban quienes convertían la composición en una secta o, dicho de otro modo, quienes actuaban sectariamente ante ella constriñendo la capacidad creativa entre los muros de un estilo. Esta era su lucha y no otra. En esto radicaba su posibilidad de trascender y la asumieron. Después de ellos, y esto habrá que reconocerles sin tapujos de ninguna índole, los estilos o el estilo dejará de ser un corsé o una máscara de hierro.

Una vez que hemos penetrado en el pensamiento de Mariscal y con él, de la mayoría de sus colegas de profesión que a él lo han escogido para que pronuncie los ideales o la “fe artística del Ateneo”, no es difícil suponer cuál será su proposición para superar esa esclavitud conceptual. Oigámoslo:

56. Nicolás Mariscal, “Los ideales...” *op. cit.*

El verdadero artista no debe afiliarse a determinada escuela con prescindencia de las demás, debe conocerlas todas y formar de lo bueno que cada una tenga, un conjunto de sostenidas, encadenadas y bien resueltas armonías, como un coro de Bach...

La edad presente está caracterizada por el afán de conseguir ese eclecticismo de que echan mano, aunque indebidamente, las sectas disidentes del orden estético. Los grandes maestros han realizado *el verdadero eclecticismo* pues que han sido *magnas síntesis* de las cualidades de todas las escuelas...

Sólo después que se asimilaron sus obras, que dominaron los recursos del arte y sorprendieron sus secretos, crearon, acertando como nadie quizás, a poner en práctica los ideales artísticos, para hacer sus producciones bellas, verdaderas y buenas, como lo eran sus mismas almas.⁵⁷

La defensa-ataque de Mariscal es sobresaliente. Parte de la revaloración de los principios o ideales del arte-bondad, belleza y verdad, mismos que se encontraban formando parte de la concepción espiritualista ecléctica de Cousin; esta le ha permitido refrendar la íntima intercompenetración de la forma y el fondo para hacer ver que cualquier olvido de una de ellas conlleva el sacrificio de la otra y provoca la reincidencia en las 'sectas'. Estas, a su vez, tienen como común denominador la parcialidad con que ven otras posibilidades artísticas, para privilegiar una sola. El idealismo exclusivista; el simbolismo fantástico, el clasicismo tradicionalista o el realismo positivista; son unas de las varias escuelas que han paralizado la producción artística por sus respectivas intolerancias. Es por ello que Mariscal puede emprenderla en su contra, lanza en ristre, porque a diferencia de muchos actos vandálicos que han tenido lugar en la historia, esas actitudes no atentan contra el objeto mismo de arte, como aquellas, sino que "atentan contra la integridad y esencia del arte mismo".

Mariscal, pues, ataca todas las escuelas o sectas que al exagerar alguno de los rasgos que sobresalían en la historia de los estilos arquitectónicos, de hecho proscribían cualquier otra posibilidad de expresión artística que no surgiera de aquella, tomada ya, como cartabón o paradigma insalvable.

57. *Ibidem.*

Parece no haber la menor duda de dos cosas: que Mariscal estuvo en contra de cualquier academicismo posible, si es que por academicismo entendemos la sobrevivencia de una forma específica al margen de las condiciones distintas a las de su creación original. Y, dos, que aquí late el rechazo al arqueologismo de Guadet. Recordemos a éste cuando en el umbral de su curso advertía a sus alumnos: No concibo la enseñanza que a nombre de la antigüedad exorciza la Edad Media, ni aquella que a nombre de la Edad Media se encierra entre dos barreras, dos murallas chinas, de las cuales una le segrega el pasado y otra el porvenir.⁵⁸

Dentro de esas 'escuelas' se encuentra una, en lo particular, que se había enseñoreado en el campo arquitectónico mexicano: el clasicismo, el clasicismo tradicionalista. Ahora bien, la situación de Mariscal difería en varios sentidos de la que rodeaba a Guadet. No estaba inmerso como éste, en una avalancha de formas revitalizadas artificialmente al influjo de la acción exhumadora de la arqueología. Tampoco se veía presionado por la urgencia de proyectar los espacios absolutamente inéditos que perentoriamente exigían la pujante industria a los ferrocarriles en expansión. Aquí, uno y otro se encontraban en situación harto distinta. En México la industria estaba tan en ciernes como el sistema ferroviario. A diferencia de ello, la poca arquitectura profesional que se hacía, era regulada por los epígonos del clasicismo que, sin la pujanza de quienes la habían inaugurado en Europa, declinaba en el vademécum de que ya se quejaba Liber-Varo.

Sin beneficiarse, pues, de las presiones sociales ya dichas, y sin disponer, tampoco, del acero como nuevo material, la arquitectura se veía llevada a renovarse por la vía del rescate formal de todas las arquitecturas. En esto había, a su favor, una concepción estética más amplia: la que rechazaba, con Guadet, el predominio de una forma. Así, el eclecticismo era la única salida factible, viable, real y no voluntarista. Por otra parte ese eclecticismo no era el "indebido" de que echaban mano las sectas disidentes, sino el verdadero eclecticismo, el que los grandes maestros habían llevado a cabo, como una síntesis, en sus propias obras.

Reivindicar los citados ideales era, para Mariscal, el recurso que podían aportar quienes pensaban que en el coro de la vida nacional debía ocupar un lugar privilegiado la voz del arte. No podía entenderse o, más que eso, aceptarse, que el arte

58. Julien Guadet, *op. cit.*, p. 10.

en su conjunto estuviera por debajo de la industria, la ciencia, el comercio, cuyos progresos entonaban con la época de prosperidad que vivía el país. A este respecto, no cabía seguir explicando el atraso del arte por la falta de cultura de las clases ricas o por la apatía del carácter nacional o por la guerra como también lo adujo en su escrito sobre el desarrollo de la arquitectura de México (1900). Esos eran factores que contaban, ciertamente, en el resultado, pero que ocultaban la responsabilidad de los propios artistas.

Lo lógico es comenzar por el conocimiento de nosotros mismos y, cuando nada sepamos echarnos, entonces atender a las causas exteriores... La causa verdadera de este lastimoso estado del arte, puedo afirmarlo sin la menor duda, es el olvido de los grandes ideales que el Ateneo viene a sostener...⁵⁹

La lucha en contra de la hegemonía del clasicismo: el llamado a construir una arquitectura simultáneamente nacional y moderna; su propuesta de superar la vigencia de los estilos, así como su reivindicación del programa y la verdad arquitectónica, debieran bastar para modificar sustancialmente la visión en boga acerca de los eclécticos arquitectos porfiristas.

De todos modos, emprendamos un largo recorrido histórico en busca de la genealogía y función histórica del eclecticismo

— III —

EL ECLECTICISMO EN LA HISTORIA

Los orígenes

Como se sabe, fue en *Vida y opiniones de los filósofos*, (225 d.n.e.) única obra conocida de Diógenes Laercio, donde se acuñó el término eclecticismo en relación a Potamón (63-14 a.n.e.) un filósofo de Alejandría que al haber “seleccionado” lo mejor de las opiniones de cada “escuela” filosófica introdujo lo que Diógenes llama *eklektiké asresis*, que literalmente significa “escuela seleccionadora” y a la que también se le denomina escuela ecléctica, de *eklektiké*, seleccionar.

59. Nicolás Mariscal. “Los ideales...”, *ibidem*

Esta tendencia a escoger lo que se considera “lo mejor” de cada doctrina se ha manifestado, como afirmó Menéndez Pelayo,⁶⁰ prácticamente a todo lo largo de la historia del pensamiento, particularmente el filosófico y, con matices particulares, en el arte. Tal vez el primer momento en que se le puede distinguir con claridad haya correspondido al período helenístico-romano, varios de cuyos pensadores han sido calificados de eclécticos. Pero la historia de la filosofía registraría como eclécticos a muchos autores de la precedente Academia platónica y a no pocos peripatéticos.

Al emprender esta sumaria revisión de la genealogía del eclecticismo para mejor comprender su sentido y posible prestigio al reaparecer en los años finiseculares del siglo xix y albores del xx, debemos indicar que también se encuentra un panorama similar por lo que toca a la Academia platónica, cuyo período clásico suele subdividirse en tres que llevan los nombres de Academia Antigua, Academia Media y Academia Nueva. Algunos autores consideran que se debería incluir, además, la Novísima. En el caso de algunos de los principales representantes de la Academia Antigua, como fueron Espeusipo, Jenócrates, Heráclito Póntico, Polemón, Crates y Crantor encontramos mezclas de rasgos ascéticos con otros hedonistas (Polemón y Crantor), así como aspectos cínicos (Crates) para ya no recordar que Espeusipo, sobrino de Platón y primer sucesor suyo, rechazó la tesis vertebral de su maestro, la teoría de las ideas. El antidogmatismo y escepticismo moderado en relación a la teoría del conocimiento también hicieron su aparición en los representantes de la *Academia Media*, como Arcesilao y otras figuras menores y los miembros de la Academia Nueva combinarían el antidogmatismo con el probabilismo. Fue con la aparición de la *Academia Novísima*, que surgió la tendencia conocida como platonismo ecléctico, caracterizado por su afán de armonizar las ideas platónicas con las peripatéticas y las estoicas e, incluso, con una fuerte inclinación por la mística pitagorizante y los problemas teológicos.

También se llamó eclécticos a muchos de los pensadores neoplatónicos, como a Cicerón (106-43) en cuya obra están presentes las huellas del pensamiento de sus distintos maestros y a quien algunos ubican en la *Academia Nueva*. Así, fue la influencia del académico Filón, del estoico Diódoro, de los epicúreos Fedro y Zenón, del académico Antíoco de Escalón y del estoico Posidonio, además de las grandes enseñanzas

60. Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Argentina, Espasa Calpe, 1943.

de sus maestros Platón y Aristóteles, las que lo llevaron a ser estoico en cuestiones morales, realista en la filosofía práctica, tradicionalista en la religiosa y escéptico moderado en epistemología. Es con base en estas influencias que Cicerón ha sido considerado como “esencialmente ecléctico”.⁶¹

Otros dos momentos estelares de la historia de la civilización accidental también vieron en el eclecticismo, en esa actitud seleccionadora de lo mejor que el espíritu humano había creado, la postura más aconsejable para no solamente no dejar de lado ninguna conquista del pensamiento humano sino, y con igual importancia, llegar a conjugar en una síntesis armoniosa dos o más puntos de vista. No es el momento para adentrarnos en las razones que movieron al cristianismo a buscar consolidarse en la conciencia de sus adherentes fundamentándose en la filosofía griega, especialmente en la de esos dos grandes creadores de sistemas, Platón y Aristóteles, pero en dos ocasiones cruciales así lo hicieron. En ambas, el eclecticismo fue el camino y la guía.

En la época en que algunos pensadores cristianos comenzaron a asimilar doctrinalmente la tradición griega, el eclecticismo respecto de esta tradición fue considerado como muy aceptable. La certeza de que es posible encontrar algo válido y perdurable en todas las escuelas filosóficas griegas llevaba a aceptar su aplicación y empleo siempre y cuando se las viera como medios para dicha aplicación y no como fines en sí mismos. En la definición o caracterización de San Clemente (150-215 c.a) de lo que entiende por filosofía, esta consideración queda muy clara:

Por otro lado, cuando digo ‘filosofía’ no entiendo por ello la de Pórtico o la de Platón o de Epicuro o de Aristóteles; sino que *cuanto se ha dicho de bueno* en cada una de estas escuelas y que nos enseña la justicia junto con la ciencia de la piedad, esto es *la selección* que llamo filosofía.⁶²

A partir de esta consideración pretendía superar las contradicciones entre dos clases de saberes muy distintos: el saber filosófico y la fe, cuyas diferencias lucían abismales al margen de que parecieran ser superables mediante la fe. De este modo, le parecía posible rescatar las trascendentes verdades que él creía encubiertas por

61. José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, “Eclecticismo”.

62. *Ibid.*, “Clemente”.

las vestiduras filosóficas del helenismo, mismas que de esta manera dejaban de ser algo contrapuesto para convertirse en todo lo contrario, anticipaciones de las verdades reveladas, “la asimilación de la tradición griega es para Clemente, total, y constituye en su conjunto lo que llama filosofía, esto es, aquello que puede preparar para la fe y a la vez, convertir la fe en conocimiento”.⁶³

Así, pues, una de las grandes gestas del pensamiento humano, la de convertir la fe en conocimiento, apoyado en el más elevado que se conocía, la filosofía griega, sería posible a través de una actitud nueva o de la más promisorio que se conocía, ésto es, el eclecticismo.

El “umanismo” renacentista.

Otro momento estelar hubo en que por segunda vez se intentó este maridaje entre las creencias enunciadas e impuestas por la religión y el conocimiento filosófico. Fue uno de esos momentos fulgurantes en que el genio de la humanidad dejó una de sus huellas más sobresalientes. Se emergía de un período en que el ser humano había sido sometido y subyugado concediéndole únicamente la vaga esperanza de disfrutar en otra vida. Inconforme con seguir aceptando este sometimiento material y espiritual, el Renacimiento proclamó en los confines del mundo medieval, la “dignidad de la naturaleza humana”, la “grandeza del hombre”, y llamó “umanista” a todo aquél que se consagraba al cultivo de las artes liberales y, dentro de éstas, a las que guardaban un vínculo más estrecho con lo “general humano”. Si bien parece exagerado aceptar con Burckhardt que el Renacimiento es reducible al “descubrimiento del hombre como hombre”, no cabe duda de que la cruzada a favor de lo humano, entendido desde la perspectiva de la naciente burguesía mercantil —tal y como brillantemente lo puso en evidencia Aníbal Ponce al titular más precisamente a este momento el del ‘humanismo burgués’— está fundando este otro florecimiento del eclecticismo.

En efecto, la postulación de la dignidad humana, aunque fuera en abstracto o concibiéndola dentro de ella únicamente a una cierta clase social, llevaba a los humanistas a rescatar todo lo humano o, al menos, aquellas realizaciones que habían ocupado un sitio preferente en la historia occidental. El adagio latino con el cual Terencio (190-150 a.n.e) expresó la solidaridad humana: “*homo sum: humani nihil a me*

63. *Ibidem*.

alienum puto”,⁶⁴ sirvió de bandera a quienes se autonombraron caballeros errantes de la filosofía.

El destacado papel desempeñado por los humanistas en el período cómodamente conocido como Renacimiento, no puede hacernos olvidar que fue un momento en el cual convergieron una variedad tan amplia y tan rica de orientaciones, intereses, anhelos y realizaciones, que no pocos estudiosos de él han coincidido en afirmar la dificultad de ceñirlo o caracterizarlo por algunas de dichas dimensiones. Es más, han dicho que preferir alguna de ellas desvirtuaría este período tan particularmente multiforme y conflictivo.

Imposibilitados de esbozar siquiera las controversias surgidas acerca de su deseable dilucidación, mencionaremos de pasada algunos de los variados y hasta contrapuestos rasgos que podrían haber sido ampliamente significativos de él. En primer lugar habría que citar la resurrección o “reasunción”, como la llama Brehier, de la antigüedad clásica, particularmente apreciable en el arte y la filosofía. Con ella, tuvo lugar una crisis en las creencias e ideas comúnmente aceptadas, por el problema que significaba contar con dos fuentes de conocimiento similarmente autorizadas, las filosóficas y la religiosa; en segundo término, podría citarse el desarrollo del sentido individualista de la existencia aunado a un deseo de disfrutar ciertos placeres que podía brindar esta vida, destacándose entre ellos los emparentados con el sexo y la comida. El descubrimiento y la circunvalación del mundo, combinado con la eclosión de la primera revolución científica que reubicaba el puesto del hombre en el cosmos, así como el desaforado afán de enriquecimiento y de exacción de los bienes proporcionables por la naturaleza, fueron otros de los rasgos que sobredeterminaron este momento histórico que marca el nacimiento de esa clase social tan prolífica y revolucionaria como explotadora y esclavista: la burguesía.

Como se puede apreciar en esta escueta relación de rasgos, resulta sumamente difícil encerrarlo diciendo que se trató de un *ritorno all'antico* o del descubrimiento del hombre, como hombre, como pretendía Burckhardt. Si reparamos un poco más en el ámbito del conocimiento, también encontramos un muy amplio abanico de tendencias que no hace sino acentuar más su complejidad. Así, las tendencias neoepicúreas de Lorenzo Valla (1405-57) se mezclan desacompañadamente con las

64. Terencio, *L'homm Qui Se Punit Lui-Meme*, I., 1. 25.

neoplatónicas de la *Accademia Fiorentina* y las neoaristotélicas de la *Escuela de Padua*, las humanistas “realistas” de Maquiavelo, las humanistas “liberales” de Erasmo, las escépticas de Montaigne, las naturalistas científicas de Vinci, Copérnico, Kepler y Galileo. ¿Puede extrañar acaso que en este, que no dudáramos en calificar sin ánimo hiperbólico, de maremagnum conceptual, social y político, surgieran otras personas a las que mejor que adscribirse a una corriente o escuela de pensamiento más, se les antojara seleccionar lo mejor de cada una de aquellas con vistas a unificar en un solo cuerpo de ideas las filosóficas y religiosas? Este propósito, tan propio de un momento eminentemente “transicional”, fue el de Pico della Mirandola (1463-1494).

La situación era por demás propicia. En 1483 se había llevado a cabo un concilio para unificar la iglesia griega con la latina. Unos cuantos años después, en 1453, se había producido la caída de Constantinopla. Uno y otros sucesos, aunados al clima general de la época a que nos hemos referido, llevaron a este muchacho portentoso, —Pico sólo tenía veinte años cuando se estableció en Florencia después de haber estudiado en la famosa escuela de derecho de Bolonia y en las principales de Italia, y Francia— a concebir y abrigar el propósito de reconciliar a los filósofos entre sí y a éstos con la iglesia, nos dice Pater. La forma como atrajo la atención del mundo intelectual de su época es ampliamente representativa de ese clima general en el que ningún estudioso sentía detrimentado su propio prestigio o su conocimiento por el hecho de reconocer que en varias de las escuelas o “sectas” filosóficas encontraba verdades susceptibles de conformar un gran cuerpo de conocimientos: Pico ofreció defender “novecientas paradojas audaces tomadas de las fuentes más opuestas”,⁶⁵ en disputa pública, contra todos los contendientes que quisieran. La disputa fue prohibida por la curia romana. Pico fue perseguido por herejía y el libro, aunque había sido publicado en 1486 con el título de *Conclusiones philosophicae, cabalisticæ et theologicae*, fue prohibido. Todo ello, sin embargo, lejos de disminuir su prestigio como humanista, teólogo y filósofo, lo acrecentó. La disertación que había redactado para leer en la apertura de aquél torneo filosófico versaba sobre uno de los temas centrales del humanismo renacentista: la dignidad de la naturaleza humana, la grandeza del hombre, “nodus et vinculum mundi”, lazo y vínculo del mundo e “intérprete de la naturaleza”, frase usualmente atribuida a Bacon y que, en rigor, pertenece a Pico.

65. Walter Pater, *El Renacimiento*, Buenos Aires, Librería Hachette, S.A., s. f., p. 48.

Ya en la propuesta misma de defender novecientas “tesis”, las llama Ferrater —“paradojas”, traduce Pater— está presente la otra gran posición de Pico, común a su época. Era, de hecho y paladinamente, una profesión de fe a favor del eclecticismo no sólo por cuanto en las paradojas se entremezclaban las filosóficas con las cabalísticas y las teológicas, sino porque su objetivo de fondo consistía en erigir el cristianismo como punto de convergencia de todas las formas de pensamiento anteriores. Su erudición no reconocía límites ni por lo que respecta a las ramas del conocimiento ni por lo que se refiere a los autores que menciona, ya sea para alabar sus cualidades ya para apropiarse algunas de sus ideas. Así, platonismo, neoplatonismo, aristotelismo, teología cristiana, tendencias místicas y hasta cabalísticas, confluyen en su pensamiento seleccionador, del cual dejó testimonio al acuñar una frase en *Oratio de hominis dignitate* en la cual alude claramente a Aristóteles y Platón: “...es señal de excesiva estrechez de espíritu encerrarse en un Pórtico o en una Academia”.⁶⁶

Tres años después de sus conclusiones publicó *Heptaplus o Discurso sobre los siete días de la creación* (1489) en donde trató de conciliar las explicaciones sobre el origen del mundo ofrecidas por la filosofía griega con el relato que presentan los libros de Moisés: el Timeo de Platón, con el Génesis.

Había una lógica clara en todos estos intentos. ¿Cómo podía Pico satisfacer el rescate de “todo lo humano”, si lo humano se le ofrecía compartimentado en escuelas, sectas, tendencias, Academias y Liceos? Estos dos últimos, particularmente, en tanto representaban las dos filosofías más sobresalientes, no podían ser excluidas de esa magna acción de rescate de los humanistas. Sin embargo, si se adoptaba la posición que esas mismas filosofías habían suscrito, es decir, si se refrendaba que eran recíprocamente excluyentes, tal y como Aristóteles lo planteó al rechazar en su *Metafísica* el fundamento último de la filosofía platónica, la ya citada teoría de las ideas, tal rescate era imposible. Lo proscribía el espíritu de sistema de dichas filosofías y, de hecho, la estructura y modalidad con que hasta ese momento se había elaborado la filosofía: como sistemas de conocimiento para los cuales los elementos conformantes debían mantener una congruencia u homogeneidad tal que no impidiera su engarce, su coexistencia armónica. Aristóteles no podía incorporar a Platón dentro de su filosofía en la medida en que su realismo chocaba con

66. Pico de la Mirandola, *De la dignidad del hombre*, Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 126.

el idealismo de éste. Reconciliar a los filósofos entre sí y a todos con la iglesia, era un objetivo que parecía frustráneo mientras continuara prevaleciendo ese sentido filosófico. Para los humanistas no había, pues, más que un camino si querían ser consecuentes con su postulado de que nada de lo humano les era ajuno; sentencia que más que entenderla en un sentido meramente enunciativo, asumían como un imperativo categórico moral: el nuevo mundo que se estaba alumbrando no acabaría de nacer si no se rescataba *todo* lo humano. De este modo, el adagio de Terencio se les presentaba a nivel moral bajo esta otra forma: soy humano, por tanto *debo* incorporarme todo lo humano. Tanto peor si los grandes maestros no lo aceptaban y continuaban excluyendo las tesis de los demás. Ellos, los humanistas, realizarían una proeza que, por otra parte, parecía lógica y posible: la de rescatar a ambos y al cristianismo. ¡Eran, todas, conquistas humanas!

Este eclecticismo era la actitud más consecuente, la vía idónea, el procedimiento sin par, para sumir cabalmente el sino humanista:

Pues la esencia del humanismo es la creencia —de la que Pico jamás dudó— de que lo que interesó una vez al hombre nunca puede cesar completamente de vivir; ningún lenguaje que habló, ningún oráculo ante el cual acalló su voz, ningún sueño acariciado por mente humana ninguna cosa que lo apasionó o a la cual dedicó su celo y su tiempo.⁶⁷

Al referirse a este momento, Peter Collins añade:

El historicismo renacentista siempre había sido una forma de eclecticismo, a pesar de que los que lo practicaban no lo reconocieran nunca. La arquitectura florentina del siglo xv había mezclado elementos antiguos bizantinos, carolingios con amplia libertad, como lo hicieron en el xvi la arquitectura francesa e inglesa mezclando elementos clásicos y góticos.⁶⁸

67. Walter Pater, *op. cit.*, p. 56.

68. Peter Collins, *Los Ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*, Barcelona, Gustavo Gili, S. A., 1981, p. 118.

La Ilustración

Mucho más cercano a nosotros en el tiempo, se encuentra otro hito histórico, el representado en la etapa de la Ilustración, nada menos que por, probablemente, la publicación más afamada de ella: La Enciclopedia (1751 y s.s.)o *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot...* de la cual se ha dicho que si no fue el principal factor de la gran Revolución Francesa, por lo bajo fue una condición *sine qua non* de ella.

Pues bien, en este superlativamente afamado libro, el autor del artículo dedicado al "Eclectisme" se basó en gran parte y reproduce en otras, la información recopilada por Jacob Brucker en su libro *Historia crítica philosophiae* (1742) quien en el tomo segundo llevó a cabo un estudio casi interminable sobre lo que él llamaba la *secta ecléctica*. Algunas de las tesis principales que recoge el artículo de la *Enciclopedia* sobre el eclecticismo, se refieren al método de éste, que consiste en elegir de todas las demás "sectas" las opiniones que son más "apropiadas a la verdad" y más "apropiadas para ser unidas con las propias meditaciones".⁶⁹ Conviene recordar a este respecto, que desde la antigüedad hasta bien entrado el siglo xviii, fue común historificar el desarrollo de la filosofía agrupando a los distintos filósofos y modos de pensar, en "Sectas" que, en este sentido, se refieren mucho más a lo que actualmente entendemos por "escuelas", "corrientes" o "tendencias", sin que de ninguna manera se aludiera el sentido un tanto cuanto peyorativo que actualmente se le asigna al término de secta.

Como decíamos, el artículo de la *Enciclopedia* referente a este tema, se hace eco del criterio de Brucker presentando al eclecticismo como una "doctrina harto razonable"⁷⁰ dentro de la cual se incluía a Francis Bacon, Tommaso Campanella, Descartes, Leibinz y otros autores. Con lo cual, si bien no se quería significar una aprobación indiscriminada a todo cuanto hubiera sido enunciado desde esa perspectiva, sí se hacía ver lo "razonable" de ese modo de enfocar o considerar las cosas cuyo rasgo central, tal y como lo suscribían los filósofos modernos era: "La tendencia a aceptar principios claros y evidentes sean cuales fueren los filósofos que los han defendido y con la sola intención de alcanzar la verdad".⁷¹

69. José Ferrater Mora, *op. cit.* "Eclecticismo".

70. *Ibidem.*

71. *Ibidem.*

A mayor abundamiento, el director de la *Enciclopedia*, Diderot mismo, en 1755, o sea, cuando ya se había iniciado la publicación de los primeros tomos de esta obra, escribió una de las más enjundiosas caracterizaciones de esta “secta”:

El ecléctico es un filósofo que pasa por encima de prejuicios, tradiciones, antigüedad, consenso universal, autoridad y todo lo que sojuzga la opinión de la masa; que se atreve a pensar por sí mismo volviendo a los principios generales más evidentes, examinándolos, discutiéndolos y no aceptando nada que no sea evidente por experiencia y por la razón. Es el que, de todas las filosofías que ha analizado, sin respeto a personas y sin parcialidad, se ha hecho su propia filosofía, que le es peculiar.⁷²

Esto decía Diderot, revolucionario y materialista empírico acerca del eclecticismo. Para él, es claro, el ecléctico resulta ser el modelo paradigmático del racionalismo ilustrado; es aquél que en franca coincidencia con el célebre apotegma de Kant, (*sapere aude*) se atreve a pensar por sí mismo sin dejarse subyugar por la parafernalia de argumentos o razones que le habían sido espetadas para llevarlo a pensar desde la misma perspectiva y con idéntico sentido con que lo habían hecho los tiempos anteriores, para llevarlo a convalidar las mismas e idénticas aseveraciones. Lejos de ello, el ecléctico es el filósofo revolucionario que erige la experiencia y la razón en los parámetros a partir de los cuales y a cuyo tamiz deberían comprobar su validez todos los conocimientos acumulados hasta ese momento por la humanidad, para estar en capacidad de comprobar en esa experiencia y mediante la nueva razón, su prolongable validez y vigencia o soportar ser echados fuera del campo del conocimiento científico. El “atrévete a pensar por ti mismo”, apotegma que según Kant (1784) enarbolaba y definía la ilustración, es propuesto anticipadamente por Diderot para convocar a toda la humanidad a pensar por sí misma, a descartar lo que no resistiera la prueba de la experiencia y a quedarse únicamente con lo comprobable sin parar mientes en si acaso los restos procedían de distintos cuños, de marcas o sectas diferentes. Esto último es algo que no importaría a un ecléctico, porque estaría persuadido de que habría rescatado lo verdadero. En tanto esto fuera así, no podía macularlo el que esta brizna de verdad y aquella otra y esa más, hubieran sido extraídas de alguna veta que alguna persona unilateralmente consideraba

72. Denis Diderot, en Peter Collins, *op. cit.*, p.11.

que no se la podía reunir con otra proveniente de otra secta. ¿Qué le importa al gambusino que el oro que extrae de la montaña venga mezclado con otros metales deleznales? A un revolucionario, como Diderot, que va en busca de la verdad indispensable para imaginar y crear un nuevo mundo; de una verdad escamoteada por los dogmatismos sistematizantes de todas las sectas, no le arredraba arrancarle a cada una su parte de verdad, con lo cual, al mismo tiempo, las deslegitimaba como organismos o cuerpos conceptuales incapaces de acceder al conocimiento. No es de ninguna manera extraño que haya sido a partir de la ilustración y, más particularmente, a partir de la *Enciclopedia*, que se haya dejado de hablar de sectas o que cuando así se hacía, se traslucía, nítidamente el sentido peyorativo con que, posteriormente a ellos, se enunciaba el término. El conocimiento, la verdad, nos dice Diderot y con él todos los grandes contestatarios del dieciocho francés, no puede ser reivindicada por una sola secta, excluyendo la parte de verdad descubierta por otra. Y, en rigor, la *Enciclopedia* era eso: el intento de superar viejas y periclitadas formas de entender y advenir al conocimiento para tender un nuevo vínculo entre sectores de él, a partir de un criterio selectivo, es decir, ecléctico. Se trataba de elaborar una nueva síntesis histórica, un paradigma, como lo llamaría Kuhn.

En esta recensión de la genealogía del eclecticismo que estamos presentando no podríamos dejar de mencionar los autores que tomaron la estafeta entregada de manos de Diderot y que, con su obra, anticiparon y preludiaron a la figura más destacada del que podríamos llamar el eclecticismo moderno y que, tampoco coincidentalmente, fue uno de los pensadores de quien Nicolás Mariscal va a tomar varias de sus ideas; nos referimos a Víctor Cousin (1792-1867).

El primero de los méritos que se le atribuyen a Víctor Cousin, estriba en que las pláticas que expuso en 1818, *Du vrai, du beau et du bien*, y su posterior publicación representan: “El más antiguo trabajo sobre la filosofía de lo bello que nos ofrece la literatura francesa de este siglo (xix)”.⁷³

Si bien, como veremos posteriormente, este trabajo de Cousin no estaba a la altura de la estética alemana que ya había producido los excelentes estudios de Lessing, Herder y Kant, e incluso los de Schiller, Schlegel, Schelling y, por supuesto, la estética y la filosofía en general de esa gran síntesis que representa Hegel, no puede menospreciarse la revitalización que la acción de Víctor Cousin tuvo sobre

73. Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p.13

el ambiente filosófico francés. Ese olvido o desconocimiento de la etapa conocida como la “filosofía clásica alemana”, se debió, anota Menéndez, a que era muy difícil que el público francés fijara su atención en: “... especulaciones tan repulsivas para él (el público francés) en aquellos días de acción política y de absoluto predominio del empirismomaterialista”.⁷⁴

La época, el gran demiurgo de la historia social, se impone una vez más para hacer ver que no siempre se puede todo o, dicho de otro modo, que no siempre existen posibilidades reales, concretas, para tomar un camino. Pues bien, esa época, la de la ilustración alemana, coincide con la francesa con una sola diferencia: en Francia se estaba en los pródromos de la revolución burguesa más radical de Europa y, poco después, en el proceso revolucionario mismo. Cuando Marx se refiere —en la *Sagrada Familia*— a este momento, con toda perspicacia anota que los alemanes están obligados a pensar lo que los franceses estaban haciendo. Y, pocos momentos tan poco favorables a la meditación abstracta del más alto nivel, como era la que subyacía a la filosofía clásica alemana, como el momento de la toma y consolidación del poder en la Francia burguesa.

Los escasos intentos de distintos pensadores por aclimatar en suelo francés los aportes de Kant, culminaron en el fracaso. Tal fue el caso, de Carlos de Villiers, quien en 1801 intentó difundir los *Principios fundamentales de la filosofía trascendental* e igual resultado encontró la traducción resumida de la *Crítica de la razón pura*, publicada por un autor de apellido Kinker.

Dejando de lado la opinión de no pocos críticos que ponen en duda la capacidad del pueblo francés para penetrar a fondo en el pensamiento especulativo, lo cierto es que a finales del siglo XVIII y principios del XIX, no había condiciones propicias en Francia por lo que a la penetración y posterior asimilación de la estética alemana toca. Incluso algunos trabajos previos de importancia definitiva para la mejor comprensión del arte, como la *Historia del Arte* de Winckelmann y el *Laocoonte* de Lessing, traducido este último en 1807, suscitaron muy escasos comentarios. Menos podían vivificar las nuevas concepciones estéticas elaboradas en Francia.

Si se toma en cuenta lo anterior y se adereza con el generalizado fermento de insurrección y el confuso pero persistente anhelo de libertad y de poesía que brotaba enjundioso al conjuro de la revolución francesa, a finales del siglo XVIII, se

74. *Ibid.*, p. 10.

comprenderá fácilmente que hicieran su aparición los primeros barruntos de liberalidad, de máxima tolerancia, de apertura espiritual hacia las más diversas manifestaciones artísticas. Eran, éstas, una expresión del rechazo en contra del excesivo predominio de la "razón". De hecho, está ampliamente aceptado por los investigadores más conspicuos, que al momento siguiente de instaurarse el racionalismo en los países europeos de avanzada y, más particularmente, al establecerse las Academias y su sistema pedagógico basado en el primado de la razón en el proceso creativo artístico, surgió la oposición romántica individualista clamando por el respeto al "genio" y a su talento, al que se arrasaría al pretender domeñarlo mediante los rígidos grilletes del racionalismo académico. En 1814, M. Viguier pronunció en la Sorbona un brillante discurso que seguramente constituye un antecedente de las tesis espiritualistas eclécticas de Cousin, justamente por el ánimo receptivo con que, postuló, debe contemplarse la producción artística de los distintos pueblos. "Ejemplar declaración de tolerancia" lo llamó Menéndez Pelayo:

Nadie puede negar que el movimiento continuo, progresivo y más real todavía que aparente, en el conjunto de la sociedad, debe modificar de una manera incesante las ideas, las pasiones, y con ellas, el gusto, las lenguas y las bellas artes. Esta consideración, aplicada a las literaturas particulares debe enseñarnos... a *no condenar ni aprobar exclusivamente ciertas formas de gusto...*

Nada más inepto que la risa de un filósofo cuando ve una práctica extraña a su nación y nada más necio que los chistes de un literato acerca de bellezas consagradas en los demás pueblos por una admiración universal. *Un verdadero hombre de gusto no es de ningún siglo ni de ningún país...* sabe reconocer la belleza sea cualquiera la forma en que se le presente... Además, la *pretensión de conservar la dignidad antigua* (léase clásica) tan lejana de nuestras costumbres... nos ha hecho inventar un sistema de convenciones... a veces puramente arbitrario...⁷⁵

Encerrado, pues, entre los muros levantados por la revolución francesa, refractario hacia todo lo que nos versara sobre la solución de los históricos e ingentes proble-

75. *Ibid.*, pp. 14 y 15.

mas que confrontaban, influido poderosamente por ese clamor de libertad y por el espíritu receptivo que levantó el romanticismo, no es extraño que Víctor Cousin, como de hecho sus contemporáneos, tendiera hacia una posición conciliadora que él mismo tituló *eclectismo*, *eclecticismo* y, también, *espiritualismo*.

Consejero de Estado, Par de Francia, Director de la Escuela Normal, miembro de la Academia Francesa y de la de Ciencias morales y políticas (1832) y Ministro de educación nacional (1840) empleó toda su influencia política para impulsar la filosofía por encima del marasmo a que la había conducido el sensualismo de Condillac, última degeneración del de Locke. A continuación, seguimos en todo el boceto intelectual y social que Menéndez Pelayo realizó de Cousin, no sólo por tratarse de uno de los estudios más minuciosos con que contamos, pese a su brevedad, sino porque fue, por lo bajo en este libro, donde Mariscal entró en contacto con Cousin, como expresamente lo indica en su discurso titulado "Los ideales del Ateneo".⁷⁶

A partir del clima de tolerancia intelectual y artística que la gran revolución despertó en Francia, Cousin llevó a cabo una labor de propagandista de las ideas filosóficas a través de traducciones, memorias, comentarios y edición de obras hasta entonces desconocidas en la lengua francesa. Esta labor no encontraba igual en su momento y, como es natural, se revirtió fecundamente en el ánimo espiritual que la había procreado, reforzando ese sentido de tolerancia hacia las corrientes de pensamiento y obligando, a partir de su conocimiento, a una mejor apreciación de ellas y, consecuentemente, a aceptar que de ninguna manera era empresa sencilla el adoptar una de ellas en abierta exclusión de las demás. Un espíritu más abierto, aun sin dejar de ser crítico y selectivo, se dejó sentir en la sociedad francesa, particularmente en sus estratos intelectuales y artísticos.

De este modo y promoviendo además, los trabajos de sus discípulos a través de los certámenes a que los invitaba, Cousin convirtió su particular tendencia espiritualista-ecléctica en la postura más influyente en Europa y "dominante y despótica en Francia"⁷⁷ nos dice Menéndez Pelayo. Labor que, parece ser, se le facilitaba al retórico deslumbrante, "al investigador dotado de todas las cualidades de exposición necesarias para hacer valer sus descubrimientos, (al) moralista ameno

76. Nicolás Mariscal, "Los Ideales...", en *op. cit.*

77. Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p.16

(y) expositor clarísimo".⁷⁸ A éstos efectos, poco importa que "haya que convenir en que el filósofo, como tal filósofo, es mediano".⁷⁹ Filósofo de ocasión, lo llama Menéndez, que va construyendo su pensamiento a retazos, según lo conminan las necesidades del momento; haciéndose eco, hoy, de un afán erudito y mañana de una solicitud social; escribiendo para el día sin pensar en después, sin preocuparse de hilvanar la serie de afirmaciones que, desconectadas, va propalando en cursos, conferencias y ensayos varios. En suma, se trató de un personaje importante en la historia de la filosofía, aunque dista mucho de ser un gran filósofo, pero que dio lugar al "renacimiento espiritualista" del siglo xix francés, al que ha sido común escarnecer tildándolo de superficial y conciliador, o sea, de ecléctico. Cuando esto se hace, se suele pasar por alto un aspecto de la mayor importancia histórica y que consiste en que:

Fuéralo o no, se extendió rápidamente por varios países sobre todo por España, Italia y varios países hispanoamericanos, donde dio lugar a agitadas polémicas. La llamada "escuela espiritualista" de Cousin, constituyó algo así como la "filosofía oficial" francesa desde la revolución de julio de 1830 hasta la caída de la monarquía constitucional de Luis Felipe en 1848.⁸⁰

Ahora bien, según lo dicho anteriormente, el aspecto más destacado de Cousin radica en su afán conciliatorio, pero selectivo, de todo aquello que tenía más posibilidades de advenir a una conjunción o síntesis. Fue esta postura que, como es fácil comprender, no se restringía únicamente al ámbito de la filosofía, la que lo hizo prevalecer y convertir al eclecticismo en la "filosofía oficial" en Francia y en una de las posturas más influyentes en la Europa del siglo xix.

Ahora bien, en materia de estética, fue poco lo que aportó. Se limitó, sustancialmente, a rubricar el idealismo platónico tal y como lo había interpretado Winckelmann y Quatremère de Quincy salpicándolo, aquí y allá, de algunos apuntes procedentes de la filosofía kantiana y de la filosofía escocesa. Uno de sus más cercanos discípulos, Paul Janet, al glosar la obra de su maestro, reconoce que

78. *Ibid.*, p. 18.

79. *Ibidem.*

80. José Ferrater Mora, *op. cit.*, "Victor Cousin".

en el ámbito de la estética Cousin se habría limitado a descomponer su objeto y hacer ver las diferencias que median entre la belleza espiritual, la de la naturaleza y la del arte, así como insistir en otra diferencia más, la que existe entre la belleza real y la ideal. También, dice Janet, se le debería a Cousin haber promulgado la teoría de la expresión en el arte, según la cual todos los géneros de belleza se reducen y se remiten a la belleza espiritual y a la moral. Y, todo esto estaba muy por debajo de los planteamientos que, con anterioridad a Cousin, había sido explorados por la estética alemana. Si se tiene en cuenta que la segunda edición (1845) del *Curso de filosofía sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo verdadero, lo bello y lo bueno* (1836) reducía estas ideas sin parar mientes que en el ínterin se contaba ya con los desarrollos estéticos de autores como Hegel, Schleiermacher, Herbert y Schopenhauer, por sólo citar a algunos, podrá coincidirse que los escritos de Cousin no iban más allá de vulgarizar algunas de las nociones más elementales, no necesariamente inquestionables, elaboradas al interior de la estética. Sin embargo, sería sumamente equivocado concluir de lo anterior la imposibilidad de encontrar en obras de difusión o entretenimiento algunas recónditas verdades. Una de ellas encontró en Cousin su más ferviente y afortunado defensor. Luchando contra el hedonismo, que confunde lo bello con lo agradable, Cousin afirmó que: "Entre las cosas agradables, las que lo son más no son las más hermosas, señal segura de que lo agradable no es lo bello".⁸¹ A partir de esta consideración, planteó la tesis de la independencia del arte respecto de otros ámbitos de la vida síquica o espiritual de la sociedad, como podrían serlo la religión, la moral y la sensualidad. De aquí a elaborar aforismos en los que estos conceptos quedaran expresados con nitidez y con un tono tal que les asegurara una buena fortuna, no había más que un paso para el experto publicista y bien dotado retórico. La independencia del arte, el carácter absoluto, objetivo y universal de la belleza, la distinción entre lo bello y lo útil o la distancia entre la belleza y el orden, la unidad y la proporción, fueron unos de varios temas plasmados en bien logradas fórmulas. Una de ellas alcanzó inmensa fortuna y todavía se oye invocarla reiteradamente: *Il faut de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, de l'art pour l'art*.⁸²

Es importante dejar consignada otra idea más no tanto porque en ella se encierre una significativa aportación al conocimiento del arte o de la belleza, sino

81. Raymond Bayer, *Historia de la estética*, México, FCE, 1974, p. 276.

82. Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 23.

porque muy probablemente haya sido la fuente donde los arquitectos porfiristas, expresamente el varias veces citado Mariscal, la haya tomado. Nos referimos al concepto del "ideal" en el arte.

Llevado de su idea de que el mundo físico, natural y real no es bello más que a condición de que se le considere como un símbolo de la belleza moral, corolario básico de su tesis respecto al papel de la expresión en el arte, concluye afirmando la presencia ineluctable del "ideal" en lo bello. ¿De qué "ideal" se trata? Al referirse a este punto, Menéndez aclara:

...Es una cualidad general, abstracta de toda particularidad e incompatible con la existencia real: es objeto de simple concepción, que no tiene valor alguno fuera del entendimiento que le concibe; no es el *máximum* del ser sino el *mínimum*.⁸³

No se trataba del ideal, pues, concebido a la manera platónica, esto es, como la auténtica realidad de las cosas, sino de algo más prosaico: "Lo ideal en lo bello, como en todo, es la negación de lo real". Como bien dice Menéndez, con este ideal no se iba muy lejos, como no se va a ninguna parte enarbolando cualidades abstractas carentes de concreción real.

Pero no hemos reparado con cierta amplitud en Cousin por sus ideas estéticas, sino por considerársele como padre del eclecticismo moderno y, en segundo término, por ser uno de los autores en que se sustentó y apoyó el eclecticismo mexicano decimonónico. En este sentido, es su prédica a favor de una postura más abierta capaz de seleccionar de todo lo dicho por distintas corrientes de pensamiento y de producción artística aquello que fuera más susceptible, para acceder a la verdad, que ninguna de dichas posiciones poseía por entero, así como por "más apropiadas para ser unidas con las propias meditaciones",⁸⁴ lo que le confirió el sitio privilegiado que ocupó en el terreno de las ideas y, más particularmente, de la filosofía, para de ahí proyectarse a prácticamente todos los ámbitos de la vida intelectual y artística. Otros méritos más tuvo, imposibles de ampliar en una reseña del eclecticismo tal y como la estamos presentando; podría citarse a este respecto que el libro mencionado era el primero sobre estética después del de Diderot. Pero insistimos, no

83. *Ibid.*, p. 22.

84. José Ferrater Mora, *op. cit.*, "Eclecticismo".

fueron estos aspectos los que lo llevaron a convertir a su posición en la hegemónica en no pocos países europeos e hispanoamericanos, sino aquella por la cual se le inscribe aquí: por su lucha a favor del "seleccionismo" espiritualista ecléctico.

Desde esta atalaya, cabe tener en cuenta que para Cousin el eclecticismo puede ser visto desde una doble perspectiva: como una posición filosófica particular y como una fase en la historia de la filosofía. Lo que constituye a la primera radica en la adopción de una especial perspectiva a partir de la cual se considera, más que legítimo, imprescindible, seleccionar entre el acervo filosófico aquellas tesis que permitirían elaborar una concepción que al no estar sujeta a las restricciones impuestas por el espíritu de sistema, pudieran dar cuenta más amplia y rica de la realidad. "Plato amicus sed magis amica veritas". Constituía, en segundo lugar, una etapa en la historia de la filosofía por cuanto emergía como una consecuencia del choque entre sistemas opuestos y, más particularmente, ante el embate de las ideas y conocimientos gestados por la revolución científica e industrial. A esto hace referencia expresa Cousin en su ya citado libro:

No aconsejo, ciertamente, ese ciego sincretismo que perdió a la escuela de Alejandría y que intentaba aproximar por la fuerza los sistemas contrarios. Lo que recomiendo es un *eclecticismo ilustrado* que, juzgando con equidad e inclusive con benevolencia todas las escuelas, les pida prestado lo que tienen de verdadero y elimine lo que tienen de falso. Puesto que el espíritu de partido nos ha dado tan mal resultado hasta el presente, ensayemos el espíritu de conciliación.⁸⁵

Tenemos, pues, un filósofo que en el siglo xviii preconizó el eclecticismo y contó con los medios de toda índole para imponerlo en forma dominante e incluso despótica, en Francia. Sabemos, por otra parte, que en la historia de la arquitectura también se asienta que el neoclasicismo, goticismo y eclecticismo marcaron con su impronta al mismo siglo. Nos es necesario, por lo tanto, reseñar las modalidades con que los arquitectos protagonistas asumieron su inserción en cualquiera de dichas posiciones, así como el juicio que les han merecido a algunos de los críticos e historiadores de la arquitectura más reputados. Con este bagaje, presumiblemente, estaremos en mejores posibilidades de llegar a una más fundada conclusión respecto de ellas

85. *Ibidem*.

particularmente del eclecticismo, mismas que, anticipamos, diferirán bastante de las versiones usuales en las aulas escolares y en no pocos de los ensayos e historias de la arquitectura que han elaborado aquellos historiadores y críticos.

— IV —

LA PRIMERA ETAPA DE LA REVOLUCIÓN ARQUITECTÓNICA BURGUESA

El clasicismo y el racionalismo ilustrado

La tendencia clasicista en el arte de la segunda mitad del siglo XVIII había sido producto de los pródromos revolucionarios, como el clasicismo inmediatamente posterior lo fue del proceso revolucionario en auge. Su antisensualismo, el rechazo que llevó a cabo de la voluptuosidad del rococó, era la expresión de una "ambición de sencillez y sinceridad"⁸⁶ que alentaba al ideal de vida estoico, austero, parco que suele acompañar a todos los procesos revolucionarios en el momento de su despertar. Las revoluciones nos muestran entre muchas de sus facetas que podrían mencionarse, un anhelo de desarraigar, de destruir, de tornar imposible el boato, la ampulosidad, el desenfreno vital y lúdico de las clases dominantes. Por eso en su primer momento suelen revestirse de una austera moral revolucionaria que desdén, desprecia y siente una repulsa contra toda esa sensualidad y sibaritismo, en tanto los aprecia como los indicadores y símbolos morales de la clase social a la que intenta destruir mediante su acción revolucionaria.

La nostalgia de la línea pura, inequívoca y sin complicaciones, de la regularidad y la disciplina, de la armonía y el sosiego, de la "noble simplicidad y la tranquila grandeza" de Winckelmann, es, sobre todo, una protesta contra la insinceridad y la artificiosidad, contra el virtuosismo y el brillo vacíos del Rococó, que ahora comienzan a ser considerados como depravados, degenerados, enfermizos y antinaturales.⁸⁷

86. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, La Habana, Edición Revolucionaria, 1966, T. II. p. 131.

87. *Ibidem*.

Pero muy distantes estaríamos de la comprensión de un proceso revolucionario, máxime de la envergadura del francés burgués, si consideráramos que la revolución tiene previstas, antes de producirse todas las posibles encrucijadas en que va a verse inmersa; o si pensáramos, de acuerdo a esa primera hipótesis, que tiene ya decididas las alternativas de que va a echar mano para solventar cada una de dichas encrucijadas no, una revolución se hace en gran medida sobre la marcha misma, independientemente de los cálculos y previsiones que hayan tenido lugar antes de su estallamiento. Todos los cálculos previos tienen que ser sometidos a la revisión que provee la práctica revolucionaria misma, único momento en que sin equívocos posibles, es posible apreciar con toda evidencia la fuerza, los sentimientos, las disposiciones y el espíritu de lucha con que cuentan las clases cuestionadas y que son contra los que habrán de empeñarse las clases emergentes. De este modo se explica que pese al espíritu revolucionario que cobijan estas últimas, en muchas oportunidades se vean llevadas a apropiarse modalidades, símbolos que no son los que con toda propiedad se avienen con ellas, pero que, sin embargo, son probablemente de los que tienen que echar mano cuando todavía no les ha sido posible decantar sus propias aspiraciones y encontrar en cada campo específico de la vida social la forma propia que tales aspiraciones habrán de asumir. Las aparentes incongruencias entre el espíritu que intenta revolucionar de cuajo una sociedad y sin embargo se viste y reviste de formas incompatibles con aquél afán, no son tales incongruencias sino la expresión de una ley básica: las formas propias de un proceso revolucionario no pueden prefigurarse antes del proceso mismo y deberán encontrarse en él. Antes del proceso, lo que se puede alcanzar a saber con mayor precisión, es lo que se quiere destruir. Pero lo que habrá de construirse posteriormente, eso, sólo es apreciable en sus líneas más generales y vagas.

El rechazo de la revolución francesa al Antiguo Régimen, era un rechazo al pasado inmediato, al rococó que había sido la forma última asumida por la monarquía y la nobleza. Fue ese rechazo el que la condujo, por la inercia del proceso, a la antigüedad clásica con la cual encontraban puntos de contacto superficiales.

Lo decisivo en la elección que tomaron para encontrar el sustituto del arte de la nobleza, estribaba en reparar en el estilo, tendencia o escuela artística más apropiada para representar del modo más eficaz posible, la "ética de la revolución"⁸⁸ las

88. *Ibid.*, p. 133.

virtudes cívicas que esta preconizaba, el amor a la libertad, a la patria, la disposición al sacrificio, la automodelación física y mental para todo ello, y, por sobre todo, y para el caso de la arquitectura, la racionalidad de ella.

Algo de todo esto lo encontraron en el rigor espartano y autodomínio estoico, así como en las ideas republicanas de libertad que evocaba el estilo clásico en cualquiera de sus formas o géneros.

El atavío y el patriotismo romanos se adueñaron de la moda y se convirtieron en un símbolo válido del que se hizo uso con tanto o más gusto cuanto que cualquier otra analogía o cualquier otro paralelo histórico recordarían el ideal heroico caballeresco propio de la nobleza feudal.⁸⁹

La arquitectura clasicista o neoclásica se correspondía miembro a miembro con *una* de las dimensiones, la moralista racionalista, de la gran revolución francesa del siglo XVIII.

Políticos, estadistas y arquitectos percibieron rápidamente las coincidencias que existían entre una y otra. La revolución francesa había encontrado uno de sus impulsos más vigorosos en el afán por construir una sociedad basada en la “razón”, en aquella específica razón que ya había dado muestras de la, hasta ese momento, desconocida capacidad que tenía para domeñar a la naturaleza y poner a los pies de la humanidad todos sus dones. De esa razón que había generado la primera revolución científica que registra la historia, la revolución copernicana y, con ella, le había reasignado al hombre su puesto en el cosmos. De esa razón que cual nuevo Midas, transmutaba el tiempo en dinero. En fin, de esa razón que soslayaba la vocinglera a la vez que desmedida e irrazonable exuberancia de la arquitectura barroca.

Basta tener presente el juicio que a los ilustrados les merecía la arquitectura barroca para, por contraste, comprender hasta qué punto la arquitectura clásica les parecía ser la cristalización, a nivel arquitectónico, de su postura moralista racionalista.

Cornisamentos curvos, oblicuos, interrumpidos y ondulantes; columnas ventrudas, tábidas, opiladas y raquílicas; obeliscos inversos, sustituidos a las pilastras; arcos sin

89. *Ibid.*, p. 135.

cimiento, sin base, sin imposta, metidos por los arquitrabes y levantados hasta los segundos cuerpos; métopas injertas en los dinteles y triglifos echados en las jambas de las puertas; pedestales enormes, sin proporción, sin división de miembros, o bien salvajes, sátiros y aún ángeles, condenados a hacer su oficio; por todas partes conchas y corales, cascadas y fuentejillas, lazos y moños, rizos y copetes y bulla zambra y despropósitos insufribles.⁹⁰

Metiendo su cuarto de espadas, el propio Menéndez Pelayo añade de su propio colete algunos juicios más en todo coincidentes con los del gran Jovellanos:

La arquitectura barroca había llegado a los últimos términos de la aberración y del delirio y, lo que es peor, de un delirio frío, enojoso, pedantesco y sin gracia, no engendradora de nuevas formas, sino *pervertidora y depravadora de las antiguas*, con intenciones alegóricas, con torpes conatos esculturales y literarios.⁹¹

Conviene no pasar por alto, en los textos anteriores, las constantes alusiones a la falta de lógica constructiva y los reclamos tácitos que se pronuncian a favor de la "verdad" arquitectónica, entendida también como tendencia a la morigeración, procedente ésta de los postulados de Boileau-Despraux (*Rien n'est beaux que le vrai*), así como la presencia, también constante, de la imbricación de la arquitectura con el sistema de producción mediante el cual se la construyó, el artesanal, como un elemento más que tornaba insufrible la arquitectura barroca.

Ahora bien, a una clase social dada no le basta con trastocar la estructura económica, por radical que sea esa transformación, para por solo ello producir una revolución social. Para que esto último acontezca, es indispensable que ese mismo proceso trastocador penetre en todos los ámbitos y niveles de la sociedad, incluso en los meandros y entresijos más aparentemente alejados de aquella estructura económica, como puede serlo la actividad artística y, más específicamente, la arquitectónica. Cuando, no la totalidad, pero sí la parte mayoritaria de la sociedad transformada, revolucionada, marcha al unísono con la modificación primera y

90. Marcelino Menéndez Pelayo, , *op. cit.*, T. III, p. 514.

91. *Ibidem*.

sustancial acontecida en la estructura económica, es cuando puede hablarse propiamente, de una revolución social.

Los prohombres ilustrados estaban absolutamente persuadidos que no podían dejar campo sin renovar. No solamente les era impostergable finiquitar cuentas con los gremios, a los que llegaron a ver, como dice Calvo Serraller, como los "causantes de todos los males", sino que era igualmente impostergable la sustitución de los lineamientos barrocos de la arquitectura ya que en nada se ajustaban a la "verdad", en nada se correspondían con la estructura propia y esencial de la arquitectura y, por si esos aspectos no bastarán para recusar ambos, era de apreciarse, además, que la arquitectura barroca no obedecía a sistemas generalizados ni generalizables de proyecto, de diseño ni a normas edificatorias aceptables.

Por último, y en la medida en que ya no serían los gremios los encargados de levantar las edificaciones, mismas que a partir de la liberación de la mano de obra así como del proceso productivo, en general, serían susceptibles de abordarse por cualquier persona que contara con la posibilidad de hacerlo, era indispensable que el sistema gremialista fuera sustituido por otro, que, al mismo tiempo, contara con un ágil y comprobado sistema educativo donde pudieran exponerse los nuevos lineamientos de diseño, los racionalistas. Las escuelas masivas, democráticas, serían justamente la expresión de dicho sistema educativo adecuado para sustituir la enseñanza "tradicionalista", empírica y sistemática de los gremios.

¿Cuál sería el procedimiento, la manera, el organismo que simultáneamente hiciera posible la sustitución del artesanado, el abandono del barroco y pusiera a disposición el sistema educativo idóneo para procrear la nueva arquitectura racional que exigía la revolución francesa? Marx anunció una constante histórico social de la mayor importancia para comprender y analizar el decurso social, cuando estableció que todo acontece cuando, de hecho, la sociedad cuenta ya con los medios para llevarlo a cabo. Para el caso que nos ocupa, efectivamente, la sociedad ilustrada, mercantil y pequeñoburguesa echó mano de un organismo que había ensayado desde siglos atrás, así fuera de manera episódica y fluctuante, pero que, ello no obstante, se mostraba ad hoc para encomendarle la prosecución de aquellas históricas tareas: las Academias.

De este modo, las academias debían pergeñar, primero, y pulir después, un proyecto educativo del que no había precedentes, ni experiencias acumuladas. Este proyecto, a su vez, debía tener en cuenta varios requisitos que, como en el caso del

sistema económico político en su conjunto, parecían surgir como contraste con el pasado. Si la enseñanza artesanal era no escolarizada, ésta debía serlo; si aquella era asistemática y carecía de homogeneidad y uniformidad en su impartición y en sus resultados la nueva enseñanza debía ser homogénea en sus métodos, en sus alcances y quienes egresaran debían contar con una capacidad semejante, cualquiera que fuese la academia a la que hubiera asistido. Los contenidos de esa enseñanza estaban claramente señalados: rechazo al barroco, al empirismo edificatorio predominante. Inversamente, se buscaría la concordancia de las formas con la estructura interna, con la verdad emanada no únicamente de su localización, sino también de los materiales empleados y de su disposición.

Quienes hacían estas proposiciones buscando acompasar con ellas la arquitectura con el ritmo y modalidades impuestos por la época ¿tenían en mente una arquitectura en particular que pudiera ser aceptada como modelo o se trataba de la prefiguración de una arquitectura de la que únicamente se entreveían sus lineamientos más generales sin que ninguno de ellos remitiera a un modelo conocido? ¿Cuál podía ser la forma, la apariencia que adoptara esa nueva arquitectura? ¿Qué forma revestiría una arquitectura "racional", apegada a los principios y a la verdad y en la que al mismo tiempo coincidieran la solidez, la maestría constructiva y la belleza plástica? Una vez más, y no obstante que este proceso fue dándose mediante tanteos e iniciativas más o menos espontáneas venidas de todas partes, visto a distancia pareciera como si todo hubiera sido pacientemente previsto, ensayado y probado por alguna mente sobrenatural. Una vez más es aplicable la tesis mencionada porque cuando la sociedad ilustrada europea se hizo estas preguntas, ya contaba con una experiencia que reunía todos esos requisitos y que, justamente por ello, había sido aclamada y admirada en infinidad de oportunidades hasta llegar a constituirse en un paradigma, "hasta cierto punto inigualable", como habría dicho el propio Marx: el arte clásico.

Este, en efecto, sorprendía la sensibilidad de todos cuantos se adentraban en él porque, como ya lo había destacado Winckelmann (1717-1768) en sus dos capitales obras, *Reflexiones sobre la imitación de las obras de arte griegas en la pintura y la escultura* (1756) e *Historia del arte en la antigüedad* (1764) magistralmente aunaba la belleza serena de sus formas apolíneas con la universalidad y amplitud de ellas, la "heiterkeit" y la "algemeinheit" con la perfecta razón y justificación de cada una de ellas. Todo en él estaba justificado o, al menos, así lo parecía; todo obedecía a una razón y en cada

una de sus partes era posible descubrir un sentido: era una belleza sincera, honesta, que en ningún momento se permitía falsear las funciones, los materiales o los procedimientos técnicos con tal de alcanzar una forma entrevista previamente como armoniosa. Era esa esplendente y racional belleza la que los ilustrados apreciaban como el prototipo sin para de lo que podía y debía ser la nueva arquitectura exigida por la "edad de la razón". Era la antípoda del barroco. El capricho, la inconsecuencia y arbitrariedad estaban excluidas por definición de la arquitectura clásica; al delirio formal le oponían la belleza racional; a la vehemencia espacial, la serena claridad; a los retorcimientos espaciales, la claridad de la geometría; a la pasión desbordada, la mesura del intelecto. Era, no cabía duda, no podía haberla, la máxima expresión de lo que estaban buscando: consistencia en la técnica edificatoria, justificación de las formas y una serena belleza. Una segunda razón llevó a la ilustración a apropiarse de la arquitectura clásica y a blandirla, en la primera etapa de la consolidación burguesa, como el estilo oficial. La racionalidad de dicha arquitectura se veía ratificada en el hecho de que era la única de la cual se disponían textos, libros, manuales y hasta vademécums. Además, era también la única que contaba con un tratado y, por cierto, el más comentado, estudiado y aplicado que se conocía: el *Tratado de arquitectura* del secular Vitruvio. ¿Puede parecer extraño, entonces, que habiendo rechazado los delirios del barroco y estando ante la urgencia de encontrar un paradigma que pudiera orientar los planes académicos que estaban echando a andar a todo lo largo y ancho de los países europeos, la pusieran como ejemplo inigualable al que recurrir? En la arquitectura clásica estaban el prototipo de la lógica constructiva y de la contención de la arquitectura a sus propios medios que el barroco había soslayado hasta prostituirlos, llegando al extremo de confundir los medios de la arquitectura con la escultura, en un paroxismo de formas enfermizas, del que abjuraba un espíritu procreado en la seguridad de la razón humana.

De este modo, y en respuesta a los requerimientos "rationales" planteados a la arquitectura, la primera etapa de la revolución burguesa resucitó el clasicismo.

El clasicismo o el neoclásico se consolidó y extendió en Europa y varios países de América, Estados Unidos y México especialmente. Algunos de los nombres más famosos en la historia de la arquitectura corresponden a esta época.

Tal es el caso de John Soane (1753-1837), de los "jóvenes griegos" Williams Wilkins (1778-1839), Robert Smirke (1781-1867) Decimus Burton (1800-1881) y Harvey William Inwood (1771-1843) y también el de Harvey Lonsdale Elmes (1814-1847), Charles Robert

Cockerell (1778-1863) así como el de los célebres Friedrich Gilly (1772-1800), Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) y el de Jacob Hittorf (1792-1867). Representa, así, una tendencia (¿un estilo, tal vez?) característica de una sociedad revolucionaria que no puede menos que sustentarse en el pasado conocido y experimentado, y aún, saquearlo, con tal de dar una forma primera a las nuevas fuerzas ideológicas que están a la base de su surgimiento y desarrollo futuro. Pasado el cual abjurarán en cuanto en su interior se hayan consolidado las contradicciones obligadas que tenía que suscitar la sociedad más revolucionaria de la historia, hasta ese momento, al emplear vestimentas que le eran a todo punto inadecuadas.

Había en todo esto una lógica incuestionable, pero también un gran contrasentido. Las formas clásicas griegas o romanas, pese a todas las similitudes espirituales que pudieran encontrarse, no podían ser las idóneas para expresar los nuevos rumbos históricos que estaba abriendo una revolución de corte definitivamente distinto a aquellas sociedades. Esta moda clasicista estaba destinada a ser sumamente pasajera. Todo era cuestión de tiempo. De tiempo para que los artistas y los demás ideólogos en general, encontraran las formas que cabalmente podían ser su carta de presentación. Alusiones, evocaciones, analogías, todo ello y mucho más, tenía que ser tan pasajero como lo era el momento en que se encontraban inmersos. ¿Cómo podían, por otra parte, rechazar el estilo de la nobleza y acoger el de los griegos y romanos? Las revoluciones conllevan también aunque en distinta proporción, un impulso hacia el reforzamiento de todos aquellos lazos que vinculan a los grupos sociales y les permiten reconocerse como semejantes entre sí y distintos a otros. Y, si acaso se reparaba más detenidamente en las ventajas que conlleva la adopción de esas formas, entonces se las veía desvanecerse y empezaban a emerger un sinnúmero de desventajas. En este develamiento tuvo mucho que ver la otra cara, la otra dimensión de la revolución burguesa: el romanticismo.

El romanticismo y la reacción contra la hegemonía clasicista

La revivificación del gótico

El lapso de hegemonía indiscutida del neoclásico fue muy breve. De manera concomitante a la implantación y generalización del racionalismo como ideología tras de la cual se fortalecía el sistema burgués de producción, iba desarrollándose su antípoda: el romanticismo.

Con toda la dificultad que entraña englobar en una única caracterización la multiplicidad de rasgos y manifestaciones diversas que suelen atribuirse al espíritu romántico —que para algunos debiera ser visto como una “constante histórica” del todo opuesta a la “constante clásica”— parece no existir duda respecto de algunas actitudes que en la práctica totalidad de los casos se dieron como una forma de reaccionar en contra del primado exclusivo de la razón burguesa. Si nos atenemos al romanticismo que tuvo lugar aproximadamente entre los años de 1780 y 1830, suele aceptarse como rasgo sobresaliente la prioridad concedida al sentimiento y la intuición en detrimento de la razón y el análisis y todo lo que esta dicotomía lleva implícito. Así, se correspondería con esa gran contradicción la preferencia por lo multiforme en vez de lo uniforme; de lo trágico más bien que lo cómico; de lo oculto en vez de lo manifiesto; de lo anónimo o genial como preferible a lo nombrable; de lo manifiesto; de lo implícito mejor que lo explícito; de lo sublime a diferencia de lo bello y de lo popular en vez de lo burgués.

Pevsner afirma enfáticamente que “el romanticismo tuvo su origen en Inglaterra”,⁹² aunque acepta que este hecho perfectamente demostrable por lo que toca a la literatura, resta por corroborarse en las demás artes incluida aquí la arquitectura. Además de los rasgos más aceptados del romanticismo que acabamos de mencionar, añade uno más de la mayor importancia para entender mejor las formas particulares que adoptó la reacción contra el clasicismo: la oposición al presente, un presente que para algunos encarnaba predominantemente en la frivolidad del rococó, para otros en un racionalismo sin imaginación y para otros además, en una industrialización y mercantilismo llenos de fealdad. Es justamente de esta oposición que emana su lucha contra la hegemonía del clasicismo. Contra un clasicismo al que sentían insoportablemente distante de la emoción y de los sentimientos más poderosos en el ser humano. Contra un clasicismo cuya contención a las expresiones que se mantuvieran en la “tranquila grandeza” descubierta en el arte griego, conlleva necesariamente la exclusión de toda aquella interioridad humana que por su índole propia no encontraba cabida en formas de tan rotunda ecuanimidad. Las pasiones, para decirlo de una vez, quedaban fuera y las pasiones eran una parte insoslayable del ser humano. Expresarlas de manera contenida o a la manera heroica como

92. Nikolaus Pevsner, *Esquema de la arquitectura europea*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1971, p. 277.

lo hacen los personajes de las tragedias griegas, era visto como una manera de sus- traerles lo que tenían de más propio: la eclosión del sentimiento, la desmesura, la irracionalidad a la que, desde esta nueva perspectiva, se veía preferible a la racionalidad, así como lo imprevisible lo era respecto de lo previsible.

El romanticismo hacía ver el prosaiquismo tanto de un presente tasado en dinero, que sublimado por la burguesía había sido convertido en el equivalente universal, como de la propia burguesía que vanidosa, arrogante y exigente, “cree poder hacer olvidar, con meras formalidades externas, la modestia de su origen y la promiscuidad de la nueva sociedad de moda, en la que el *demi-mode*, las actrices y los forasteros desempeñan un papel inaudito hasta entonces”.⁹³ Y de aquí, de esta oposición a una racionalidad específica, la de la burguesía, así como de la exigencia de dar más libre curso a la libertad y más amplia comprensión a la diversidad de lo humano, reacio a ser encasillado tras de los burdos criterios mercantilistas del nuevo sistema social, de aquí parte el carácter progresista del romanticismo no obstante su proclividad al individualismo más acérrimo.

Tras de la oposición al presente, como indica abstractamente Pevsner, y de la reacción “del sentimiento contra la razón, de lo natural contra lo artificial, de la sencillez contra la pomposa ostentación, de la fe contra la duda”;⁹⁴ se trataba, ni más ni menos que de la oposición contra el presente, sí, pero el específicamente burgués, el presente mercantil; no contra un presente más o menos abstracto que escondido permanece reptando detrás de pares de oposiciones abstractas, sino de la oposición contra un presente que constreñía la libertad social por la que sedicentemente había surgido la revolución. Entendido lo anterior; entendida en toda su magnitud la oposición al presente de que habla Pevsner; entendido éste en la concreción histórica que adoptó bajo el sistema de producción capitalista, es posible comprender de qué manera la sociedad revolucionaria iba a voltear los ojos al pasado, pero ya no al pasado extraño a las culturas nacionales, sino al pasado propio de ellas: al gótico. Porque, a las contraposiciones mencionadas, podríase añadir una más: la preferencia por las tradiciones nacionales en contra de las influencias extranjeras; nacionalismo versus internacionalismo.

93. Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 255.

94. Nikolaus Pevsner, *Ibidem*.

¿Qué fue lo determinante en el rechazo del clasicismo: el descubrimiento de las incongruencias de toda índole a que daba lugar al trasplante de formas divorciadas de los contenidos propios a cada una de ellas, o fue la revaloración de ese pasado tradicional el que llevó a descubrir dichas incongruencias? Es difícil pronunciarse a este respecto. Lo cierto es que si se rastrea la pregunta en una secuencia cronológica, las discrepancias respecto del clasicismo parecen haberse manifestado a partir de confrontarlo con ambas dimensiones simultáneamente. Escritores y filósofos estuvieron en la vanguardia de ese cuestionamiento que, posteriormente, tomarán en sus manos los arquitectos y críticos de arquitectura. Veamos primero en extenso, un texto extraído de *El genio del cristianismo* una de las obras cumbres de Chateaubriand:

Cada cosa requiere su puesto: verdad trivial, en fuerza de ser repetida, pero sin la cual nada puede llegar a la perfección. Un templo egipcio en Atenas no hubiera agradado más a los griegos que un templo griego en Memfis a los egipcios. Si estos dos monumentos cambiasen de lugar perderían su principal hermosura, o lo que es lo mismo, sus relaciones con las instituciones y las costumbres de entre ambos pueblos. Apliquemos esta reflexión a los monumentos del Cristianismo. Y es digno de notarse que en este siglo incrédulo los poetas y los novelistas se complacen en retroceder naturalmente a las costumbres de nuestros antepasados, en introducir en sus ficciones los subterráneos, los fantasmas, los castillos y los templos góticos: ¡Tan poderoso es el encanto de los recuerdos que se enlazan con la religión y la historia de la patria! Las naciones no se despojan de sus tradicionales costumbres cual de un antiguo vestido. Puédeseles arrancar alguna parte de él, pero quedan girones que forman un absurdo contraste con los nuevos vestidos.

En vano se construirán templos griegos, muy elegantes y bien iluminados para reunir al pueblo de San Luis y hacerle adorar a un Dios metafísico, pues siempre echará de menos esas *Nuestra Señora de Reims* y de *París*; esas enmohecidas basílicas llenas de las generaciones que fueron y de las almas de sus padres... El orden gótico, a pesar de sus proporciones bárbaras, tiene una hermosura peculiar.⁹⁵

“Cada cosa requiere su puesto”, y como sucede que el puesto de una obra de arquitectura es aquél que lo vincula con la localidad en la cual y para la cual fue proyecta-

95. Chateaubriand, *El genio del cristianismo*, Paris, Garnier hermanos, s/f, pp. 389-390.

do, se puede concluir que de ninguna manera sería atinado trasladarlo de localidad y ubicarlo en otra distinta, porque dice Chateaubriand, "perdería su principal hermosura". Esta hermosura significa aquí, en un sentido lato, la cualidad fundamental de toda obra esto es, su pertenencia a una localidad física y culturalmente hablando, así como, en sentido estricto, su belleza propia, ya que si fuera desarraigada, la obra vería amputadas "sus relaciones con las instituciones y las costumbres de entre ambos pueblos". Así pues, sea un sentido amplio o en sentido estricto, las cualidades principales de una obra de arquitectura dependen del arraigo a su localidad, localidad que alude a los vínculos, a las relaciones que irremisiblemente mantiene con las costumbres e instituciones respectivas. Lo que es válido para una cultura no lo es para otra, nos dice Chateaubriand. Y tan es así, que no de manera accidental se observa que en un momento tan increíble como el que está viviendo, en muy distintos ámbitos emergen las ilusiones a la historia propia de las naciones: al período medieval. Si esto se olvida, si esos vínculos y esas relaciones se rompen a jirones, dijo, y se les aplica en nuevas obras, el resultado será un conjunto en el que ambas partes aparecerán yuxtapuestas, parchadas. La fuerza de las tradiciones vernáculas, propias, locales o nacionales es tal que en vano se intentará llevar a las comunidades a implorar al dios cristiano en templos griegos, por más bien iluminados y elegantes que puedan estar. Y después de este brillante alegato a favor de la permanencia y proyección de las costumbres y, en consecuencia de ello, de la necesidad de no traspapelarlas al momento de proyectar cualquier obra de arquitectura que necesariamente estará enlazada con ciertas instituciones, Chateaubriand lo remata haciendo ver que "pese a sus proporciones bárbaras", la arquitectura gótica, que era la de él, la de los franceses, la de su propio pasado, "tiene una hermosura peculiar". Todavía no se atreve a equipararla abiertamente con la belleza de la clásica greco-romana, pero rescata su valor así sea "peculiarizándolo", o sea, de una índole no generalizable, sino propia de un caso específico. Pero, en todo caso, salvándola del naufragio en que se vería envuelta al pesar sobre ella la que hasta ese momento se aceptaba como la belleza sin par, como la belleza sine qua non: la clásica.

Como puede verse, para Chateaubriand es igualmente importante tanto hacer ver el papel estructural que las costumbres, hábitos de vida y modalidades sociales juegan en el proyecto de una obra de arquitectura que efectivamente intente adecuarse a un grupo cultural dado, como las desventajas que surgirían al intentar obligar a dichas comunidades a emplear otro tipo de espacios distintos a los pro-

pios para cada función social. Es decir, están aquí presentes las dos requisitorias básicas en contra de la arquitectura clasicista: su inadecuación a la Francia del siglo xix procedía de su inadecuación a los usos y costumbres particulares de ese momento y de esa localidad, lo que también se puede decir de la manera inversa: al rescatar la validez de las costumbres nacionales y tradicionales, se cae en la cuenta de su inobservancia por parte de las formas clásicas. Por último: no cabe pasar por alto que Chateaubriand difundía, con su autorizada voz, puntos de vista que no le pertenecían con exclusividad, sino que eran de su colectividad. Era esta colectividad que se hacía escuchar de manera inequívoca por estos ideólogos, la que estaba impulsando a los arquitectos a modificar su punto de vista en relación al clasicismo como única vía para corresponderse con la razón. De hecho, bien podría decirse que la manera de asumir cabalmente una arquitectura racional sería aquella que reparara en algo más que la correspondencia técnico formal de los elementos constructivos o de las formas maduras, sino que racional sería la arquitectura que se adecuara a las costumbres, a los hábitos de vida. O sea, la que fuera la más adecuada a cada colectividad social. De este modo la exigencia de racionalidad enarbolada en la primera etapa de la revolución burguesa en Europa y que había llevado a erigir en paradigma insobornable al clasicismo, se veía llevada por el empuje de las sociedades, a desechar al clasicismo para bregar a favor de la revivificación y refuncionalización de la arquitectura gótica. A todas luces parecía más "racional" esta última posición que la que abanderaba el modelo clásico. Ello, no obstante, no pasará mucho tiempo para que se caiga en la cuenta de que también este goticismo era una variante más de las peticiones de prestado al acervo de la historia arquitectónica. La sociedad burguesa tampoco podrá contentarse con estas formas por más que las sintieran en mayor correspondencia con sus costumbres y tradiciones. Una sociedad revolucionaria tenía que seguir buscando su propia forma de manifestarse espacialmente sin pedir préstamos formales tipológicos de ninguna especie. Pero para que esto aconteciera tenía que llevar a cabo todavía un sin número de experiencias más. Por el momento, la cresta de la ola tendía a ahogar al clasicismo y a reivindicar al goticismo. Otras voces más, tan prestigiadas como la anterior, vendrán a sumarse al coro antineoclásico.

Las demás voces que se irán armonizando son de la misma tesitura que la anterior. En todas ellas, con diferencias según los casos, se pugna por la revivificación de la arquitectura gótica a partir de reivindicar las tradiciones nacionales

a las que se considera vulneradas por unos lineamientos formales procedentes de culturas extranjeras; de manera más particular, y siempre y cuando se refieran al género religioso, se hace ver la inadecuación de las formas clásicas a la esencia del rito religioso católico tipologizado en las catedrales góticas. En tercer lugar, y ya más avanzado el siglo, vemos que aparecen otros argumentos de cuño más claramente teórico arquitectónico.

El filósofo alemán Friedrich von Schlegel (1772-1829) al que se le reconoce claramente inscrito en el romanticismo filosófico, no solamente reflexiono sobre la diferencia entre el espíritu clásico y el romántico aseverando la preeminencia de este último, sino que en apego a las corrientes ideológicas de la época, se interesó en estudiar los diferentes pueblos, culturales y lenguas y, convertido al catolicismo en 1804 defendió la arquitectura gótica como el símbolo que mejor manifestaba la vena íntima de la catolicidad.

En la arquitectura gótica 'todas y cada una de las partes son simbólicas al igual que el todo'... La arquitectura gótica... es arquitectura alemana... arquitectura romántica... alcanza las cimas de lo sublime, roza los límites de lo imposible...⁹⁶

Como Schlegel, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) también se encuentra ubicado en las confluencias del idealismo trascendental y el romanticismo que aprendió de sus maestros. En su estética le dedica un capítulo especial a la arquitectura romántica en el que, además de postular la arquitectura gótica como el prototipo del arte romántico, intenta plasmar los rasgos que la diferencian de los templos griegos. Es la suya, como la mayoría de los estudios de este momento inicial del siglo XIX, un intento de revaloración del gótico frente al clasicismo:

La arquitectura gótica de la edad media, que constituye al prototipo del arte romántico propiamente dicho, ha sido considerada por mucho tiempo, sobre todo a partir de la difusión y la dominación del gusto artístico francés, como algo tosco y bárbaro. En nuestros días y gracias a la labor de Goethe, quien en el frescor juvenil de su concepción de la

96. Luciano Patetta, *Historia de la arquitectura. Antología crítica*, Madrid, Hermann Blume, 1984, p. 223.

naturaleza y el mundo y en oposición a los principios de los franceses, se la revaloró y desde entonces se han estudiado con ardor siempre creciente esas obras grandiosas tan bien adaptadas al culto cristiano, así como la armonía de sus formas con el espíritu íntimo del cristianismo...⁹⁷

Dentro de la pléyade de escritores y profesionales de la arquitectura que abogaron por la implantación del gótico como una forma de producir una arquitectura más consecuente tanto con las tradiciones nacionales como con las funciones que expresamente se le solicitaban a ciertos géneros de edificios, debe incluirse a uno de los arquitectos más notables de este momento, en Inglaterra. Se trata de Augustus Welby Pugin (1812-1852). En sus prédicas a favor de la revivificación del gótico es imposible soslayar la mayor precisión, propia del profesional práctico, con que aborda las inadecuaciones de la arquitectura clásica al culto religioso católico, así como las bases a partir de las cuales era posible teórica y prácticamente emprender el revival goticista. De él, se expresa Pevsner en los siguientes términos: "Alcanzó fama con el libro *Contrasts* (1836) una súplica para el catolicismo, ilustrado con excelentes comparaciones entre la pobreza de significado, la impiedad y la vulgaridad de los edificios de su época —clasicista o ligeramente góticos— y las glorias del pasado católico".⁹⁸ En una obra posterior, mostró una comprensión mucho más profunda que la de ningún otro artista por las relaciones entre el estilo gótico y su estructura, que lo llevan a ser considerado como un antecedente de Viollet-le-Duc y, en consecuencia, como un remoto antecedente del moderno funcionalismo del siglo xx. Proyectista de varias de las más notables obras de la arquitectura inglesa, entre las cuales se encuentran las Casas del Parlamento y varias iglesias y catedrales, con toda seguridad su voz debe haber encontrado un eco notable en el surgimiento y consolidación de la lucha contra la hegemonía del clasicismo.

Estos templos (neoclásicos) se erigieron para un culto idolátrico, y sólo eran adecuados para los ritos idolátricos que se llevaban a cabo en ellos. El interior, al que sólo entraban los sacerdotes, era comparativamente pequeño y oscuro, o bien estaba abierto por arriba,

97. G.W. F. Hegel, *Esthetique*, Paris, Aubier, 1944, p. 81. Trad. R.V.S.

98. Nikolaus Pevsner y otros, *Diccionario de arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, "Pugin, Augustus Welby Northmore.

mientras que el peristilo y los pórticos eran amplios para la gente que asistía desde afuera... Pero nosotros precisamos que la gente pueda estar dentro de la iglesia, no fuera. Sí, por tanto, se adopta un perfecto templo griego, el interior será limitado e inadecuado para los fines a cumplir, mientras que el exterior ocasionará enormes gastos sin ninguna utilidad. Los griegos no introdujeron ventanas en sus templos; para nosotros son esencialmente necesarias... *El gótico no es un estilo, es una religión*, y tiene más valor que el estilo griego porque la religión cristiana vale más que la pagana... *no es posible recuperar nada del pasado si no es a través de una restauración de la antigua sensibilidad y de los antiguos sentimientos. Sólo estos pueden llevar a un 'revival' de la arquitectura gótica*... Los verdaderos principios de la proporción arquitectónica se encuentran sólo en los edificios ojivales; los defectos de la arquitectura moderna y post-medieval derivan del hecho de que nos hemos alejado de los principios antiguos.⁹⁹

Otra gran personalidad, contemporánea de Pugin pero no proveniente como este del campo de la práctica arquitectónica sino de la crítica de arte, John Ruskin (1819-1900), también propugnó por la revivificación del estilo gótico en la arquitectura del siglo XIX en Inglaterra. Su voz, una de las más autorizadas, al margen de que la mayor parte de sus tesis hayan sido cuestionadas y superadas, influyó también decisivamente en el auge que de manera rápida alcanzó el neogoticismo. En su famoso libro *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849) —mismo cuyo título rememora y no de muy lejos al del multicitado Vitruvio— y conjuntamente con las lámparas del sacrificio, verdad, poder, belleza, vida, memoria, aparece la de la obediencia, a la que entendía como la necesidad de que un estilo debiera alcanzar la universal aceptación.

Fácilmente se colige que al exigir la universal aceptación de un estilo como requisito ineludible para aceptar la legitimidad de una obra de arquitectura Ruskin apelaba muy claramente a tener en cuenta las tradiciones nacionales pues, al fin y al cabo, eran éstas en sus variadas formas de manifestarse —y ya fuera como exigencia de adecuación a los usos y costumbres sociales, ya a las particularidades de los ritos específicos— las que se mostraban como el argumento fundamental para recusar al clasicismo por extraño, culturalmente hablando, y disociado de aquellas. Y, en efecto, Ruskin estableció en el cuerpo de su séptima lámpara: "No queremos

99. Luciano Patetta, *op. cit.*, p. 225.

un nuevo estilo... las formas arquitectónicas ya conocidas son suficientemente buenas para nosotros".¹⁰⁰

A partir de esta última tesis, Ruskin indicó los estilos del pasado dentro de cuyos lineamientos podrían ser edificados los nuevos espacios que necesitaba la sociedad inglesa y, extensivamente, las demás sociedades, ya que el pensamiento de Ruskin de ninguna manera era de corte localista. Dichos estilos eran, y aquí confirmaba su propuesta inicial, el románico pisano, el gótico temprano del oeste de Italia, el gótico veneciano y el primer gótico inglés que, coincidentalmente era el que también proponía Pugin.

En *The poetry of architecture* (1837), Ruskin enfatiza una vez más los dos aspectos centrales que hemos venido observando como el común denominador que animó la revivificación del gótico, o sea, las incongruencias que se veía llevaba la arquitectura cuando hacía caso omiso de las exigencias especiales planteadas por cada uno de los géneros arquitectónicos en dependencia de los usos y costumbres vigentes, así como la búsqueda de una arquitectura que, al corresponderse con dichos hábitos y costumbres alcanzara a crear una arquitectura nacional. Este reclamo de nacionalidad, debe enfatizarse, es, en unión de la búsqueda de adecuaciones estrictamente utilitarias, los dos que animan la revivificación del gótico. Pero son importantes algunos pasajes más extraídos de los libros anteriores, porque en ellos Ruskin se muestra incursionando de lleno en la teoría de la arquitectura y, más particularmente, en el rechazo a las "mentiras" o "falsedades" arquitectónico constructivas o, lo que es lo mismo, en su recíproco, la "verdad", categoría ésta última, como ya hemos dicho, esgrimida visionaria por Boileau-Despreux.

Toda unidad de sentimiento... está ahora olvidada en nuestra arquitectura, no vemos sino combinaciones incongruentes pináculos sin altura, ventanas sin luz, columnas sin nada que sostener, barbacanas sin nada que proteger... En arquitectura *nos deben satisfacer las formas nacionales y naturales, antes que esforzarnos en introducir las concepciones y de imitar las costumbres de naciones extranjeras o de tiempos pasados*. Toda imitación tiene su origen en la vanidad y la vanidad es la ruina de la arquitectura...

100. Nikolaus Pevsner y otros, *op. cit.*, "John Ruskin".

Los constructores modernos saben hacer poco: y no hacen ni más ni menos que lo poco que saben. (Las tres falsedades arquitectónicas más usuales): 1. La apariencia de un tipo de estructura y de apoyo diferente del verdadero como en los *pendants* de los techos del gótico tardío. 2. la pintura de superficies con el objeto de presentar materiales diferentes a los realmente empleados (como la marmolización de la madera) o la engañosa representación sobre ellas de ornamentos escultóricos. 3. El uso de todo tipo de ornamentos hechos con molde o a máquina... No me puedo imaginar que un arquitecto sea tan loco como para proyectar la vulgarización de la arquitectura griega...¹⁰¹ (100).

Uno de los conceptos más interesantes y fructíferos sustentados tanto por Ruskin como por Pugin es el que asienta que la realización de un estilo no depende únicamente de que se edifiquen espacios siguiendo lineamientos formales precisamente determinados, sino de la aceptación espiritual de dichos lineamientos por parte de la sociedad. Pugin se refería a esto cuando afirmaba que el gótico no “es un estilo sino una religión” y Ruskin cuando afirma que pese a que se están erigiendo muchos edificios “llamados góticos o románticos” de hecho no son ni lo uno ni lo otro pues el público que los disfruta no ha incorporado en sí mismo “los principios de los estilos”:

...edificios llamados góticos o románticos van surgiendo cada día lo que podría hacer suponer que el público ha incorporado los principios de estos estilos, cuando en realidad no ha incorporado ninguno de ellos, ni una sombra, ni un fragmento de ellos; todo se usa simplemente para imitar los nobles edificios del pasado, para deshonorar las formas privándolas de su alma...¹⁰²

Aquí Pugin y Ruskin apuntaban un aspecto sustancial por lo que toca a la cabal concepción del “estilo” y, en última instancia, de la legitimidad de una arquitectura dada: la aceptación plena e íntima por parte de la sociedad, de los principios y espíritu impreso en una forma arquitectónica dada; es decir, la correspondencia vital de las formas con la sociedad que las va a usar, a fin de que se produzca lo que con profundidad podríamos llamar arquitectura y, más ampliamente, estilo. Se trata, como puede comprenderse, de una correspondencia ontológica entre archi-

¹⁰¹. Luciano Patetta, *op. cit.*, pp. 226-227.

¹⁰². *Ibidem*.

itectura y sociedad. El estilo no es de ninguna manera, en la concepción de estos dos autores, algo que se encuentra depositado en las formas y que les corresponde y permanece en ellas al margen de que el receptor de dichas formas lo capte o acepte. Lejos de ello; y aquí, sin saberlo, se insertan ambos en una de las concepciones más consistentes de la dialéctica entendida como la ciencia de las relaciones: la realidad puede ser entendida únicamente a partir de una visión interrelacional que comprende que la realidad no está ni en un objeto ni en otro, al margen de la relación que vincula a cada uno con el resto.

¿Qué podrían plantear Pugin y Ruskin para llevar a la sociedad, a aceptar, a ese nivel de profundidad espiritual, los principios vitales que infundieron en otro tiempo a los estilos del pasado? ¿Cómo hacer para que dicha espiritualidad, no las formas en que ella se petrificó, pudiera volver a refulgir al unísono de la revivificación de las formas? Tal meta la veían posible únicamente a partir de la vigencia que las tradiciones nacionales tuvieron en el alma de las colectividades humanas, y misma que las llevaba a repudiar las formas extranjeras y a preferir las propias. Era en este lazo tendido de manera harto perceptible, pero a la manera suprasensible propia de todas las relaciones sociales, donde se daba la posibilidad de llevar a cabo la arquitectura nacional propia de esas comunidades y de advenir a un estilo.

El cisma histórico, las tres revoluciones y la crisis de la revivificación gótica

Cuenta habida del interregno que significó la Edad Media, el clasicismo fue para Europa central la alternativa más consistente. Toda la autoridad intelectual y moral que se le reconocía a la filosofía griega; la solidez de sus planteamientos en las después llamadas ciencias de la naturaleza, la consistencia de su visión cosmogónica y astronómica y, por supuesto, ese ideal hasta cierto punto inalcanzable, como de siempre fue reconocido y aceptado su arte, se imbricaban y sobredeterminaban a la arquitectura convirtiéndola también en un ideal, en el ideal constructivo por antonomasias de la cultura occidental. La labor de exhumación de Vitruvio por parte de los tratadistas del Renacimiento, Alberti, Palladio, Serlio, Scamozzi y Vignola más tarde, fue producto de la admiración nunca adormecida por el clasicismo, incluido

aquí, como diría Pevsner, toda aquella arquitectura “más conscientemente tributaria de Grecia y Roma”.¹⁰³

Mientras ésto fue así, mientras no había más que un estilo a imitar; mientras todas las razones que llevaron a este revivalismo clasicista no fueron recusadas por el surgimiento de las concepciones filosóficas “modernas”, por el planteamiento de explicaciones astronómicas diametralmente distintas a la aristotélico-ptolemaica, —la revolución copernicana—, ni por el más pleno conocimiento de culturas igualmente equidistantes, como la americana o la asiática; es decir, mientras no se produjo la *revolución científica*, ni la *revolución industrial*, ni la *revolución burguesa*, aquél paradigma subsistió y sobrevivió prácticamente incólume. Y al subsistir incuestionado y, es más, al ser rejuvenecido cada día gracias a las reiteradas y acuciosas investigaciones —ya fuera arqueológicas o procedentes de otras disciplinas como las humanísticas en general— que llevaban a un más preciso conocimiento de él, no dio lugar a que surgiera la duda respecto de la legitimidad histórico-social de su desmesurada sobrevivencia. No dio lugar —y hay que decirlo con todo énfasis si es que pretendemos llegar a una mejor comprensión de este proceso— no podía dar lugar y no lo dio.

Efectivamente, poco se comprenderá de esta secular y singular hegemonía estilística si la consideramos aislada del conjunto de valores culturales con los cuales está indisolublemente hermanada. Si no la vemos respaldada por la hegemonía, que también se produjo con igual fuerza y persistencia, de los otros campos culturales mencionados, entonces nos veremos llevados a considerarla como una realidad producto del capricho, del artificio.

Esta es, por cierto, la visión más generalmente extendida. Más si entendemos que la pervivencia de los lineamientos clásicos, convertidos en una dogmática estilística, se debe tanto al propio nivel de perfección alcanzando en ellos, como al principalísimo hecho de formar parte de una hegemonía más amplia, la que para la humanidad en su conjunto ha significado el todo de la cultura clásica griega, entonces y sólo entonces podremos captar hasta qué punto no podía dejar de ser indiscutida. Sólo entonces entenderemos consecuentemente, hasta qué punto tuvieron que pasar largos siglos y producirse el más grande cisma que registra la historia de la humanidad, a todo punto equiparable al que significó la cultura griega respecto

¹⁰³. Nikolaus Pevsner y otros, *op. cit.*, “Clasicismo”.

de la prehistoria que la antecedió, como lo fue el constituido por las *tres revoluciones* citadas, para que pudieran crearse las condiciones intelectuales y espirituales propicias a su cuestionamiento. Mientras no se trastocara la estructura social de la humanidad a grado tal que fundadamente pudiera cuestionarse en su conjunto el legado clásico, incluida aquí la arquitectura; mientras ese trastocamiento no pudiera aportar, además de distintos conceptos teórico artísticos, los nuevos materiales de edificación que hicieron posible esa nueva arquitectura opuesta en su tendencial democratización al carácter oligárquico y elitista que predominantemente mantuvo con anterioridad; mientras no emergiera consolidada la clase social que exigiría de manera revolucionaria dicho trastocamiento al tenor de su obligado y acendrado nacionalismo, mientras esto no aconteciera, no podría superarse el apego, la reiteración, la anuente sumisión al dictado clásico... *¡la anuente sumisión al dictado clásico en todos los órdenes de la vida social, no únicamente en la arquitectura,* sino en la concepción filosófica, en su visión cosmogónica, en su restringida concepción de la democracia y en la producción artesanal de bienes de consumo!!

Sí, esa anuente sumisión a todo el legado clásico únicamente podía ser superada mediante la acción conjunta de las tres revoluciones. Así, habría sido a partir aproximadamente de mediados del siglo xv, cuando de manera reiterada y consistente se dieron los primeros pasos de lo que, a lo largo de dos siglos y medio se iba a conformar como uno de los procesos de mayor trascendencia en la historia de la humanidad. Algunos historiadores de la ciencia como Herbert Butterfield, no dudan en calificar a la *Revolución científica* del siglo xvi y xvii como un acontecimiento que engloba el Renacimiento y la Reforma e incluso llega a considerar a éstos como meros episodios de aquella. La Revolución científica, nos dice este autor, acabó “eclipsando” la filosofía escolástica así como ¡“todo lo acaecido desde el nacimiento de la cristiandad”! y a tal punto trastocó el sentido de las concepciones del mundo que hasta ese momento se mantenían vigentes, así como el interior más profundo de la vida misma, que no duda en calificarla de “verdadera fuente del mundo y de la mentalidad modernas”.

Como (la revolución científica) ha sido la que echó abajo la autoridad de que gozaban en la ciencia no sólo la Edad Media, sino también el mundo antiguo —acabó no solamente eclipsando la filosofía escolástica, sino también destruyendo la física de Aristóteles—, cobra un brillo que deja en la sombra todo lo acaecido desde el nacimiento de la Cristiandad, redu-

ciendo el Renacimiento y a la Reforma a la categoría de meros episodios, simples desplazamientos de orden interior dentro del sistema del cristianismo medieval. Como cambió el carácter de las operaciones mentales habituales en el hombre, incluso en las ciencias no materiales, al mismo tiempo que transformaba todo el diagrama del universo físico y hasta lo más íntimo de la vida misma, cobra una extensión tan tremenda como la verdadera fuente del mundo y de la mentalidad modernas, que la periodización que establecemos habitualmente en la historia europea ha pasado a ser un anacronismo y un estorbo.¹⁰⁴

Otro historiador de la ciencia tan prestigiado como John D. Bernal, no obstante que nos anticipa su desacuerdo de fondos respecto del análisis de Butterfield, comparte con él el sentido de la importancia que en la historia de la humanidad tuvo la revolución científica. Por su parte, no duda en asegurar que es a partir de ella que el conocimiento científico se afirmó de manera definitiva dentro de las fuerzas productivas de la sociedad.

Desde una perspectiva histórica general, este hecho fue mucho más importante que los acontecimientos políticos o económicos de la época; porque el capitalismo únicamente representa una etapa transitoria en la revolución de la sociedad, mientras que la ciencia es una adquisición permanente de la humanidad. Si bien el capitalismo sirvió primero para hacer posible a la ciencia, después la ciencia, ha servido para hacer innecesario al capitalismo.¹⁰⁵

Si bien fue la fuerza propulsora del comercio la que impulsó la revolución científica, en un momento posterior es esa misma revolución la que dio a luz descubrimientos que en todos los órdenes y niveles venían a abrirle perspectivas igualmente anchuras a la producción de la vida misma. Fue la eclosión de esta potenciada fuerza social la que, a su vez, dio lugar a la primera *Revolución Industrial* en un inacabable y veloz proceso interactivo.

No es exagerado afirmar que esta revolución científica trastocó sustancialmente la concepción que se tenía del mundo, de una: "... cualitativa, continua, limitada y

¹⁰⁴. John D. Bernal, *La ciencia en la historia*, México, UNAM, 1979, p. 360.

¹⁰⁵. Herbert Butterfield, *op. cit.*, p. 8.

religiosa que los escolásticos musulmanes habían heredado de los griegos... (a otra) cuantitativa, atómica, secular y extendida hasta el infinito".¹⁰⁶

El conocimiento dejó de ser lo que había sido hasta ese momento: una vía para que el hombre se reconciliara y conformara con el mundo, para pasar a ser "un medio de dominio sobre la naturaleza, a través del conocimiento de sus leyes eternas".¹⁰⁷ Según el mismo Bernal, la primera revolución científica abarca tres fases principales, que serían: el Renacimiento de 1440 a 1540, las Guerras de Religión de 1540 a 1650 y la Restauración de 1650 a 1690.

Cuando la fuerza de las tres revoluciones se mancomunó y extendió a todos los ámbitos y niveles de las relaciones sociales, el clasicismo salto hecho pedazos al influjo renovador y revolucionario de la pretendida revivificación del estilo gótico. Pero, además, tuvo lugar un efecto insólito, inaudito: el veloz proceso de obsolescencia y paulatino anonadamiento a que se vio sometido el estilo sin par, el paradigma estilístico por antonomasia, aquél que había alimentado a la sociedad europea por más de veinte siglos, dejaba tras de sí una incertidumbre nunca antes conocida, un vacío existencial que marcó de manera indeleble a la cultura occidental. Basta rememorar sumariamente ese momento para captar la decuplicada hondura del sacudimiento que le significó a ella y a todas las que le eran subsidiarias, la americana particularmente, no únicamente el relegamiento del clasicismo artístico, sino como se ha dicho, el relegamiento de toda la cultura clásica, incluido aquí el clasicismo arquitectónico. El ánimo gozoso y entusiasta con que se llevó a cabo ese proceso de relegación y paulatina sustitución de la antigua concepción del mundo por la nueva prohijada por las revoluciones mencionadas, no desdice en nada, ni mengua, la intensidad de la conmoción que llevó consigo. No se puede pretender salir incólume después de haber arrumbado al cesto de los desperdicios, como inservibles, los fundamentos, las "causas últimas" como las llamaba Aristóteles, que han alimentado por siglos a una sociedad, y sobre las cuales ésta había edificado su mundo. Ni siquiera la sensación de seguridad ontológica que aporta el pensar que se tiene en la mano la nueva llave, la "razón y el método" que abrirá, despejará incógnitas e inaugurará nuevos mundos de humanidad que el *Ancien Regime* ni siquiera

¹⁰⁶. *Ibid.*, p. 362.

¹⁰⁷. *Ibidem*.

imaginó, podía brindar o sustituir de inmediato la confianza de encontrarse en un mundo ya conocido.

Pensemos con ellos: si ya se había visto que se podía construir una arquitectura de una calidad en todo equiparable a la clásica: sí, por tanto, no era imprescindible atenerse y contenerse en los lineamientos del estilo más reputado a lo largo de toda la historia; si el gótico se mostraba, a su vez, como una alternativa perfectamente factible tanto en su mejor adecuación a las costumbres, como y por eso mismo, a las tradiciones nacionales; si, la sociedad al modificarse, al hacer vigentes otras modalidades de vida, tornaba inadecuadas y obsoletas las formas y concepciones espaciales del estilo clásico: si, en consecuencia, se comprobaba que éste no podía ser extrapolado fuera de su momento histórico; si era perfectamente claro que no era posible infundirle nueva vida cuando habían sido modificados los patrones de conducta social; si la perenne mutabilidad de la sociedad necesariamente se reflejaba en la obsolescencia de todo cuanto había sido necesario y legítimo en un momento anterior, entonces..., ¡éso quería decir que tampoco el estilo gótico podía ser el sucedáneo privilegiado por más que en algunos países se le identificara como la idónea expresión de sus tradiciones más caras!

A la luz de estas reflexiones, a contraluz del derrumbe del estilo sine qua non, no podía menos que concluirse que tampoco su sustituto podía aspirar a la permanencia, a la eternidad, independientemente de que a diferencia de aquél pudiera reivindicar para sí su mayor cercanía con las costumbres nacionales, con aquellas tradiciones que parecían conferirle a la arquitectura, como dijera Chateaubriand, su "principal hermosura".

La lucha, victoriosa y todo, en contra de la ancestral hegemonía del clasicismo, no podía evitar que en la conciencia de la sociedad europea hincara la duda acerca de la vigencia transhistórica del estilo gótico. En efecto, ¿qué argumentos esgrimir para arrancar la incertidumbre que la caída del ídolo había procreado? ¿Qué razones aducir para dejar impoluta la sensación de perdurabilidad de todo lo creado, que por siglos los había sustentado? ¿Cómo persuadirse de la permanencia transhistórica de lo humano si, por añadidura, se estaba inmerso en la sociedad burguesa para la cual es consustancial el trastocamiento de valores? ¿Cómo asumir cabalmente que es la mutabilidad de todo lo real y no su permanencia, el principio último? ¿Qué no acaso en la discusión entre Heráclito y Parménides, sociedad y filosofía habían

demostrado el acierto nativo de este último y se había impuesto y prevalecido desde ese entonces la concepción metafísica del mundo en contra de la dialéctica?

La cultura occidental se dio de bruces con un sentido histórico de la existencia. Todo cambiaba, pero todo se correspondía. Las sociedades habían evolucionado y eran distintas las ideas, acciones, creencias, valores de uso que, en consonancia con aquél cambio, habían producido. De aquí que la validez de todas esas manifestaciones históricas del ser humano estuviere no en su apego, repetición o acercamiento a un arquetipo por perfecto que este pudiera ser, sino, justamente, en la correspondencia con cada uno de los estadios por los que la sociedad había transitado. Este sentido histórico, que recién descubría la humanidad, era por demás evidente en la arquitectura, aunque no fuera ella el único campo de la sociedad en donde resultaba particularmente observable. Efectivamente, para decirlo en los términos de Chateaubrinad, la principal hermosura de la arquitectura procedía de su correspondencia con los usos y costumbres que una sociedad particular rubricaba en un momento dado. Era la ausencia de esa correspondencia arquitectura–sociedad, la que palpablemente se hacía notar cuando *indiscriminadamente* se trasplantaba el modelo clasicista a otros tiempos y regiones distintos de aquellos para los cuales fue el indicado, el pertinente. Como hemos visto, de pronto la sociedad cayó en la cuenta de que tales trasplantes se avenían mal con las específicas prácticas de los distintos pueblos. Y eso que tan fácilmente se observaba desde una perspectiva meramente utilitaria al nivel de la funcionalidad de los espacios, también se apreciaba cuando se los confrontaba con aspectos que no por más sutiles eran menos importantes, como eran todos aquellos que podríamos llamar ideológicos. El caso de la arquitectura religiosa era ejemplar. El culto católico nada tenía que ver con el espíritu que palpitaba en los templos griegos: éstos habían sido adecuados a un rito pagano y nada tenía en común con el corporizado en la liturgia católica.

Así pues, un rasgo sustantivo de la arquitectura, de toda la buena arquitectura, era la correspondencia con su época. Por ello, tampoco el estilo gótico podía conge- niar con los tiempos modernos. La arquitectura era histórica, como todo lo humano, como todo lo real; es decir, su validez dependía de su correlación con los cambios acontecidos en la sociedad, de la cual era una parte fundamental.

Ahora bien, si su validez dependía de su correlación con los cambios acontecidos en la sociedad, eso quería decir varias cosas: una de ellas era que no había arquitecturas buenas y malas sino cuando se correspondían o no con su cultura. También

significaba que no había una que pudiera ser ungida como *la* arquitectura sin más. Escarbándole más, la propia lógica de los pensamientos llevaba a la conclusión de que incluso en una misma cultura, *había, podía y debía haber*, varias arquitecturas correspondientes cada una de ellas a los diversos estadios de desarrollo por los que dicha cultura había transitado o evolucionado. En consecuencia, ¡en consecuencia!... ¡todas las arquitecturas eran equiparables!, ¡todas eran similarmente valiosas!, ¡sus bellezas también lo eran! Las diferencias que se observaban al confrontarlas, eran expresión de los distintos niveles de evolución de las culturas de que procedían y, por tanto, de las diferentes maneras de pensar, sentir y producir y reproducir la vida. No había ninguna “razón” de peso para que alguien pretendiera continuar erigiendo al clasicismo en el árbitro, en el metro o en el modelo arquetípico de todas las arquitecturas pasadas y posibles. Considerarlo así había sido un error semejante a aquél en que se incurrió cuando se erigió la metafísica aristotélica y también la cosmogonía, astronomía y física del viejo maestro, en una verdad insuperable, es más, en *la* verdad a secas. No había algo que fuera *la* verdad como no había algo que fuera *la* arquitectura o *el* estilo. *Todo era relativo* a tiempos y lugares, a niveles de desarrollo o de evolución, de la materia, del espíritu absoluto, (Hegel) de la idea, del nivel alcanzado por las fuerzas productivas, corrigió Marx.

Las tres revoluciones, científica, industrial y burguesa, que mancomunadas habían dado al traste con la hegemonía del clasicismo en los países de Europa central, determinaron también, a través de las mediaciones y vericuetos sociales y conceptuales mencionados, el *surgimiento del sentido histórico de la realidad*. Este sentido histórico de la realidad, emergido en este momento ilustrado y codificado por Hegel, ha sido caracterizado, posteriormente, en los siguientes términos:

Historicismo es la creencia de que se puede conseguir una adecuada comprensión de la naturaleza de cualquier fenómeno y un juicio adecuado de su valor considerando tal fenómeno en términos del lugar que ha ocupado y el papel que ha desempeñado dentro de un proceso de desarrollo.¹⁰⁸

El reconocimiento de la sustancial historicidad de todo lo real venía a desembocar en un resultado no previsto por los ideólogos que años atrás habían reivindicado

¹⁰⁸. José Ferrater Mora, *op. cit.*, “Historicismo”

lo nacional *versus* lo extranjero, el sentimiento *versus* la razón burguesa, la revivificación del estilo gótico *versus* el clasicismo y la arquitectura académica *versus* la artesanal. La lucha que consciente, sistemática y previsoriamente habíase iniciado en contra de la hegemonía de un estilo en lo particular teniendo en mente su sustitución por otro de genealogía nacional tradicional, los llevaba a constatar que ni siquiera éste podía sustituir ventajosamente a aquél en razón de que uno y otro resultaban ser inadecuados y no corresponderse con las formas de vida del mundo moderno. De este modo, el proceso cuestionador, antimonopólico y nacionalista no determinaba con la entronización de las formas góticas o, más en general, con la entronización de las formas propias nacionales de cada comunidad, a las que, como se ha visto, llegan a sentir tan extrañas como las anteriores clásicas no obstante estar arraigadas a su historia, a su propio pasado. El proceso no terminaba con la revaloración de un estilo particular específico, sino que, paradójica, impensada y conmovientemente, daba a luz la crisis de aquél, de éste y de todos los estilos que no fueran el producto legítimo de su propia circunstancia, de su propio momento. La lucha, pues, no terminaba con la muerte de un rey y ponía otro en su lugar, como se había entrevisto por los ideólogos, goticistas y anticlasicistas, sino con la decapitación de todos los estilos habidos y por venir si es que a los estilos se les seguía entendiendo como cristalizaciones formales de un espíritu social con tendencias a prevalecer al margen de las condiciones históricas que lo habían procreado. La dialéctica de la revolución que la sociedad europea emprendió en los diversos órdenes sociales, llevaba a los arquitectos a enfrentar una realidad para lo cual no estaban preparados ni espiritual, ni teórica, ni prácticamente: los estilos habían fenecido. De la conceptualización metafísica de los estilos iban hacia su comprensión dialéctica. Aquella brillante anticipación de Pugin cobraba sentido ahora, unas décadas más tarde: los estilos no se conformaban con la reiteración de ciertos perfiles más o menos conocidos, sino que de fondo remitían a la sensibilidad de la sociedad. Únicamente si fuera posible reconstruir esa sensibilidad social que había creado aquellas formas sería posible revivificar los estilos del pasado. De no ser así, lo que se haría era repetir formas vacías de contenido espiritual.

¿Podemos recrear la conmoción que en el espíritu de los arquitectos produjo esta insospechada certeza de la dialéctica de la transformación revolucionaria de la sociedad venía a espetarles en la cara? Habían sido educados por centurias a proyectar apagándose a ciertos lineamientos convertidos por la fuerza de la costumbre y el

convencimiento, en patrones inmutables. No se trataba únicamente de que dichos patrones se mostraran ahora inadecuados y hubiera que buscar su conciliación con otras circunstancias. Lo que se había puesto en crisis era el concepto de los cánones mismos. La historicidad y consecuente relatividad de todo lo creado por el ser humano, los despojaba de la principal de todas las herramientas, de la idea misma de cómo hacer arquitectura. *Era ésto lo que estaba, en el fondo, en crisis: la idea de arquitectura, de cómo y en qué consiste la arquitectura.* La crisis, el cuestionamiento radical de los estilos como concepto sine qua non a partir del cual era concebida la arquitectura, los dejaba sin poder recurrir al pasado en busca de orientación. Justamente había sido esa remisión al pasado la que los había convencido de que no había acervo cultural o arquitectónico del cual pudieran asirse. No había más que marchar hacia delante. Pero ¿hacia dónde? ¿Siguiendo cuál brújula? ¿Cómo hacer la nueva arquitectura, la moderna? ¿Cuáles serían sus perfiles, sus principios estéticos?

En la edificación común, la polémica entre neoclásicos y neogóticos produce, sobre todo, desorientación. Mientras no existía más que un estilo a imitar, no se evidenciaba ni el carácter convencional de tal imitación, y la adhesión a aquellas formas se hacía con más convicción. Ahora, hay tal cantidad de estilos que adherirse a uno u otro se vuelve más incierto y problemático: se comienza a considerar el estilo como simple revestimiento decorativo indiferente...".¹⁰⁹

La nueva fase a la que advenía la revolución arquitectónica burguesa como producto de la fallida experimentación de revivificación de los lineamientos góticos, se dará, a su vez, en condiciones concretas diferentes entre las cuales ocupará un primer sitio de relevancia, precisamente, dicho fallido intento y su obligada consecuencia: el anodamiento de los "estilos". De este modo, no obstante que persistirán roturándose las principales líneas de acción, variarán las formas aparentes que adoptarán.

¹⁰⁹. Leonardo Benévolo, *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 95.

Extinción de la concepción ahistórica del estilo como categoría proyectual

La arquitectura del siglo XIX continuará propugnando las metas estratégicas que la burguesía echó a andar al unísono de la implantación del racionalismo: la romántica lucha en contra del clasicismo y la búsqueda de una arquitectura nacional.

Sin embargo, la prosecución de ellas asumirá el distinto perfil a que la obligaban las nuevas condiciones, creadas, básicamente por la progresiva consolidación del sentido histórico del desarrollo social; hecho este último en el cual tuvo mucho que ver el conocimiento más amplio que Europa alcanzó a tener gracias a las investigaciones que se van llevando a cabo con creciente interés, acerca de distintas y “exóticas” culturas. De este modo y en la medida en que echaba raíces más hondas ese sentido histórico de la existencia; en la medida en que la conciencia de esa esencial dimensión de todo lo real conllevaba necesariamente la búsqueda de la correlación de todas las prácticas sociales con el nivel de desarrollo de las culturas nacionales y, por último, acuciados por su irrenunciable afán de identidad nacional que veían vulnerado por la preeminencia de la cultura clásica en todas sus posibles manifestaciones, en esa medida, la lucha contra el clasicismo continuará prevaleciendo como el objetivo histórico que se ratifica, prolonga, vértebra y aglutina a los demás, les sirve de elemento estructural, los sobredetermina, y confiere un sentido sustancial y, por todo ello, se muestra como el referente prioritario a cuyo trasluz aquellos deben de ser justipreciadas y con ellas, la evolución de la arquitectura burguesa en su conjunto y trayectoria histórica.

Ahora bien, esa lucha no podía producirse con una pureza prosrita de Cualquier proceso social. Con ésto se quiere decir que la veremos constantemente entremezclada con el intento revivificador de los lineamientos goticistas e, incluso, con los persistentes retoños clasicistas que se negaban a morir. La veremos entreverada, también y fundamentalmente, con la segunda meta estratégica de la arquitectura burguesa: la búsqueda de una arquitectura que se adecuara a las exigencias sociales emanadas de los específicos usos y costumbres de las distintas localidades y que, al anclarse en las tradiciones de cada una de ellas sentará las bases de una arquitectura nacional.

La situación era por demás singular. Los reiterados intentos de oponer los lineamientos góticos a la prevaleciente corriente clasicista lejos de confirmar el optimismo que se había tenido en ellos como la vía más plausible y promisoría para

advenir a la nueva y moderna arquitectura que se estaba buscando con desesperación, con vehemencia, suscitaban la desconfianza respecto de su consistencia. No se trataba, como ya se ha dicho, de que se menospreciara la calidad y valor de esa arquitectura frente a esta, sino de que cada nuevo intento confirmaba que ni uno ni otro reunían las características mínimas indispensables para resolver las peculiares exigencias que a la arquitectura le planteaba la nueva sociedad burguesa. Esa inadecuación, obvia desde una perspectiva "funcionalista", era ratificada por la disparidad ideológica de aquellas culturas frente a ésta.

Pese a confirmar este hecho y estar cada vez mayormente persuadidos de la imposibilidad de refuncionalizar los estilos porque a las razones enunciadas se aunaba el brillantísimo alegato de Pugin en el sentido de que para revivificar cualquier estilo primero e inexcusablemente debía revivificarse la sensibilidad social que lo había producido, de ninguna manera les era sencillo a los arquitectos desarraigar de su conciencia el estilo como soporte sine qua non de su intuición creadora y, es más, extirparlo de su concepción teórica como el fundamento, que había sido y todavía continuaba siendo, de su concepción misma de arquitectura. En efecto, la comprensión de la revolución arquitectónica de la burguesía a fin de llegar a contar con una arquitectura propia, entraña una mejor y más amplia comprensión del significado, importancia y función de la categoría de "estilo", clásico, gótico o cualquier otro, dentro de la arquitectura del pasado.

Para los arquitectos decimonónicos educados en la tradición clasicista, el estilo distaba mucho de limitar su significación al conjunto de escuetas relaciones formales a través de las cuales se manifiestan las maneras de sentir o la concepción artística de una sociedad y que, para el caso de la cultura clásica, encontraba en los "órdenes" uno de los elementos de mayor relevancia para la arquitectura adintelada. Esta es la versión más generalizada y superficial que se transmite en la mayoría de las mal llamadas "historias del arte". A diferencia de esta rala interpretación, apearse a un "estilo" o proyectar dentro del "estilo-clásico" significaba, antes que otra cosa, conceder preeminencia a una forma acuñada con antelación y a la cual o en la cual había que dar cabida y acomodo a cualquier exigencia programática por diferente que fuera. Insistimos, reivindicar un "estilo" en arquitectura, cualquiera que este fuera, significaba mucho más que simplemente contentarse con reiterar un sistema constructivo o reproducir en el exterior unas formas perfectamente establecidas, como lo eran los órdenes. Dado que ese sistema constructivo y esas

fachadas no eran algo accesorio al conjunto del que formaban parte sino elementos perfectamente soldados a él, máxime si estamos pensando en la arquitectura clásica donde la congruencia entrambos es llevada al máximo constituyendo uno de sus rasgos más valiosos y sobresalientes, tenemos entonces que no podía proyectarse dentro de un “estilo” determinado sin verse llevado a reproducir las demás características espaciales de dicho estilo. Esto es, a no transgredir las formas usuales de disponer los espacios, a atenerse al o a los partidos habituales, volumetrías y sentidos compositivos correspondientes a dicho estilo. En esto consistía esencialmente el estilo: en el contreñimiento de cualquier posible requerimiento programático a la exigencia de absoluta regularidad en la disposición simétrica de los espacios, independientemente de que tal regularidad, simetría y exteriorización se correspondiera con las características específicas de las funciones concretas que en ellos se iban a desenvolver. Toda la arquitectura construida bajo estos lineamientos muestra de lejos una monotonía en sus espacios interiores, rota esporádicamente por la riqueza de la decoración, pero cuyas envolventes y disposiciones se repetían machaconamente hasta el cansancio.

Apoyarse en el estilo significaba, también, saber de antemano cuáles eran los pasos a seguir en un proyecto dado: acomodo de todas las necesidades exigidas por el futuro usuario a un cierto número de espacios simétricamente dispuestos, de iguales volúmenes y cuya apariencia externa habrá de regirse por las relaciones numéricas establecidas en los módulos. Significaba, además, que carecía de sentido preguntarse si acaso ajustándose a tal patrón proyectual se expresaba el sentir ideológico de los específicos beneficiarios de dichos espacios, sino que, todo lo contrario, tácitamente se les indicaba que eran ellos los que tenían que amoldarse al espacio que se les proporcionaba. Tampoco cabía preguntarse por nuevos sistemas constructivos ni por los perfiles de la obra terminada, pues ya todo estaba prefijado con la prestancia ofrecida por el modelo sin para elogiado a lo largo de los siglos. ¿Particularizar los espacios? ¿Conferirles a cada uno de ellos las dimensiones y expresividad simbólica más a tono con las funciones que en ellos iban a realizar personas provenientes de otras culturas? ¿Disponerlos en el sitio que mejor conviniera a cada uno en función de un cuadro de interrelaciones? ¿Pasar de una arquitectura rítmica a otra armónica, integrada de especialidades diversas pero homogéneas? ¿No partir de y llegar a, una composición en la que la simetría refulgiera como la categoría proyectual preeminente solo superada por el estilo por su carácter globa-

lizador? ¿Abandonar los esquemas conocidos para ir a bucear en la tradición? Los arquitectos que ya habían experimentado sustituir al estilo clásico por el gótico, se hicieron otras preguntas además de las anteriores: ¿qué no la tradición arquitectónica era otro esquema similar al clásico en su actitud atenazante? ¿Qué predicar este regreso a los orígenes no significaba sustituir un esquema por otro?

Recusar, pues los estilos, o recusar la concepción *ahistórica* de ellos que tendía a hipostasiarlos y prolongarlos más allá de los límites en que fueron válidos significaba, para los arquitectos, dismantelar su concepción misma de arquitectura, extinguir su fuente preclara de inspiración, anonadar el criterio último que regía sus composiciones, extirpar la categoría básica de su conceptualización teórico práctica y, en suma, echar por tierra la arquitectura que no partía del conocimiento sistemático de los requerimientos espaciales que solicitaban a los proyectos ni tenían como meta última la de crear una arquitectura que fuera el resultado de la adecuación espacial a las necesidades sociales que la determinaban y, por ende, tan mutable como ellas. Significaba dejar de lado un modo de encarar la arquitectura que tenía una genealogía de decenas de siglos para transitar a otro que era su reverso. Si aquél podía ser llamado *conceptuación estática del estilo* y de la arquitectura, a este le correspondería *conceptuación histórica de la arquitectura y del estilo*.

Observando el entusiasmo pletórico con que la sociedad se disponía a tirar al cesto de la basura toda la cultura clásica, su filosofía en primer término, su astronomía, su ciencia, derecho y concepción democrática, podían los arquitectos sentirse alentados a emprender el más considerable cambio que hubiera sufrido su concepción de arquitectura. Como se ha visto, era el todo de la teoría arquitectónica el que se trastocaba. No importa que en los primeros barruntos teóricos, los de Sócrates y Vitruvio se encontraran fulgurantes e imperecederos destellos de la comprensión dialéctica de la arquitectura que le permitió al primero de ellos asentar que “la comodidad de una casa constituye su verdadera belleza y ésto era dar el mejor principio de construcción”.¹¹⁰ La sociedad occidental los había trasapelado al igual que lo hizo con la vertiente dialéctica de la filosofía en su conjunto, haciendo prevalecer a lo largo de siglos la concepción metafísica de la realidad. Ahora, una vez más, la dialecticidad de la realidad se imponía, fuera en su variante idealista (Hegel) como en la materialista (Marx) y la concepción de la arquitectura, su teoría y su

110. Xenofonte, *Vida y doctrina de Sócrates*, Chile, Ediciones Ercilla, 1935, p. 79.

práctica, a traspiés, con dificultades, se aprestaba a seguir el paso que indicaba como único viable el desarrollo de la ciencia, la técnica y la democratización burguesa de la sociedad. De hecho, si bien se ven las cosas, se observará que subyaciendo la comprensión histórica de la realidad y de la arquitectura se encuentra la concepción dialéctica alimentando e impulsando a ambas.

Pero una cosa es vislumbrar las concatenaciones de la arquitectura con su entorno social y físico; una cosa es poder imaginar que el cambio observado en un polo debiera asumirse cabalmente en el otro; una cosa es aceptar que la transformación revolucionaria de la sociedad llevaba hacia la plasmación de la nacionalidad en la arquitectura y la búsqueda consecuente de lo propio, de lo actual, en suma, de lo moderno, y otra muy distinta es estar en capacidad de llevarlo a cabo de inmediato. Si así fuera; si las revoluciones tuvieran perfectamente preparadas todas las alternativas y las personas, grupos sociales, recursos y fuerzas productivas en general para llevarlas a cabo, no exigirían tanto tiempo y recursos para lograrlo. En el caso que nos está ocupando, que no es otro sino el del proceso penoso y a traspiés mediante el cual la burguesía va experimentando diversos caminos a fin de construir la arquitectura que les es propia, también se observa el periplo por el que hubo de transitar para realizarlo.

Los arquitectos, pues, tuvieron que plantearse preguntas como las siguientes: ¿cómo se adviene a la arquitectura nacional y moderna? ¿Cuáles son las características, los rasgos, los perfiles que asume la nacionalidad en la arquitectura? Si ya se había visto que no le daban cuerpo mediante el recurso de resucitar estilos pretéritos por más que estuvieran hincados en su historia, entonces: ¿cuáles son los rasgos a cuyo través se manifiesta la modernidad? ¿En qué consiste lo nacional y lo moderno?

En el momento en que los arquitectos y los críticos se hacían estas preguntas, sintiendo seguramente el peso que sobre ellos recaía al ser los responsables de llevar a cabo la revolución burguesa en la arquitectura, se estaban consumando varias experiencias exógenas que fueron las que los llevaron a intentar un camino distinto a los emprendidos con anterioridad por los goticistas particularmente, a fin de proseguir con la liquidación del clasicismo y en pro de una arquitectura simultáneamente nacional y moderna, mismas que, como se ha dicho, constituían las reivindicaciones históricas y revolucionarias de la burguesía.

Hacia la comprensión histórico-dialéctica del estilo y la arquitectura

El eclecticismo arquitectónico del siglo xix coincide en muchos de sus rasgos con los que caracterizaron a sus congéneres filosóficos y artísticos precedentes y concomitantes.

En este sentido, bien puede afirmarse de entrada, que aquella actitud más abierta, sensible, respetuosa y admiradora de las ideas de otros tiempos y lugares, que sin distingo de autores llevó en distintos momentos históricos a rehusar adherirse a alguna escuela filosófica en detrimento de las demás en las que observaban la presencia de verdades parciales, también se aprecia con nitidez en la arquitectura. Esa actitud, tan característica del romanticismo y que preconizó de siempre la “escuela ecléctica” desde su nacimiento con Potamón, igualmente hizo acto de presencia en la arquitectura permeándola a manera de una tonalidad particular, de un aire de familia que tiñe los pronunciamientos de los distintos arquitectos, críticos e historiadores protagonistas de la arquitectura burguesa del siglo xix europeo.

A las fundamentales transformaciones acontecidas al interior de las tres revoluciones se unieron otras más estrechamente vinculadas al campo artístico y especialmente al arquitectónico. Winckelmann abrió el camino hacia la obra de arte misma dejando en segundo término los testimonios escritos. Fue el suyo el primer intento de penetrar en el lenguaje de la obra de arte, en la “razón” del fenómeno artístico. Afán este último sustancial a la ilustración. Aunque mediando varias décadas entre él y quienes lo siguieron en la ardua tarea de rescatar y esparcer entre un público más amplio y hasta ese momento ignorante de la existencia y riqueza de otras culturas que no fueran las suyas, posteriormente se sumaron a la tarea otras investigaciones aunque ya no centradas, y esto es lo principal de ellas, en la cultura clásica. Tal fue el caso, para citar sólo algunos de los más conocidos, del libro de M. A. Delannoy, *Etudes artistiques sur la régence d'Alger* (1835-37) de los de P. Coste, *Architecture arabe ou monuments du Caire* (1839) y *Voyage en Perse* (1843), así como el de O. Jones, *Plan, elevations, sections and details of the Alhambra* (1842-45) y, también, el de una de las primeras historias universales de la arquitectura, la de J. Gailhabaud titulada *Monuments anciens et modernes des différents peuples a toutes les époques* (1844).¹¹¹

111. Leonardo Benévolo, *op. cit.*, pp. 124 y 125.

Toda esta información y la actitud nueva que provocaron en el ánimo de los lectores, marcan un hito en la historia de la arquitectura. Era la primera vez en que, de manera masiva y de primera mano, Europa contaba con una información que en tiempos anteriores únicamente pudo disponer bajo la forma de relatos, o noticias de segunda y tercera mano. La circunvalación del mundo también daba sus frutos en este aspecto. Acercaba todas las comarcas, los continentes, el mundo entero había quedado hilvanado en todas sus partes y este entrelazamiento se revertía en la conciencia social del mundo occidental conminándolo a ahondar un sentido histórico del que, hasta ese momento, había carecido. Fue este el momento en que México fue visitado por muchos viajeros y artistas que deslumbrados por el “exótico” mundo que descubrían, se dieron a la tarea de escribir sobre él y de pintarlo también, dejando joyas testimoniales a la vez que artísticas en las que sobresale, en algunos casos, la visión idílica, romántica que hacían de nuestra realidad.

A los libros mencionados habría que añadirle, pues, los de claudio Linati (1790-1832) y el de Daniel Thomas Egerton (1800-1842) en los que los trajes, costumbres mexicanas y vistas y temas nacionales, fueron plasmados y publicados en Europa, enriqueciendo la formación sobre nuestros países y estimulando, de este modo, la imaginación ecléctica.

La historia, como la humanidad misma de la cual era su dimensión esencial, no se constriña a Occidente y lejos de ello, todos los países y culturas, pese a los distintos niveles de desenvolvimiento de sus fuerzas productivas, exigían tácitamente su derecho a ser tomados en cuenta en la historia mundial. De ninguna manera es extraño que haya sido en este siglo xviii y principios del xix, cuando se elaboró uno de los principales intentos por dar cuenta de esa historicidad sustancial a toda la humanidad. El artífice de este sentido unitario de la historia en la que todos los pueblos y culturas quedaban enlazados a manera de eslabones de una única cadena, la del desenvolvimiento del espíritu, fue Hegel. Y fue justamente su versión filosófica, ésa en la que todo fenómeno se impregnaba de espiritualidad en tanto no era sino una manifestación de ese espíritu único, la que organizó, y confirió un sentido a toda la apabullante información arqueológica-cultural que estaba siendo acuñada con toda la prisa que imprime a sus actos una sociedad que, deslumbraba, descubría, en rigor, el mundo. De este modo, la conciencia, el conocimiento, fueron indeleblemente impactados. Producto de ese impacto fue el despertar de una sensibilidad mucho más receptiva, atenta y abierta hacia todas las manifestaciones

culturales de los distintos mundos que se iban descubriendo. No era únicamente el carácter novedoso, insólito de toda esa información, sino también y fundamentalmente, el reconocimiento de su mérito indiscutible, lo que obligó al mundo occidental a reparar en ellos. Arquitectos y público en general, tuvieron a la mano una información notablemente más precisa, a la vez que amplia y rica sobre la arquitectura de otros pueblos e, incluso, de la suya propia, como ocurrió en el caso de la arquitectura medieval, a la cual descubrían ahora en medio de un pasmo y alborozo del cual será buena constancia el fervor con que se pusieron a revivirla.

A partir de esa profusa información, era intelectualmente imposible dejar de ver que, por meritoria e imperecedera que pudiera juzgarse a la arquitectura clásica greco-romana o a la gótica, carecía de fundamento negar un semejante nivel de artisticidad a todas esas otras arquitecturas "exóticas". Fue el momento en que entró en declive el concepto de estilo y en que velozmente, aunque con tropiezos y a tientas, se iba transitando hacia el concepto dialéctico del mismo.

En efecto, ¿Cómo persistir insistiendo tozudamente que aquellas arquitecturas o estilos debían ser considerados como el *non plus ultra* de la arquitectura? ¿Con base en qué argumentos era posible demostrar, a la vista de todas esas otras, que aquellas eran los únicos paradigmas con que se contaba? Esas otras arquitecturas eran magníficas: en sus perfiles, texturas, colorido, disposiciones espaciales, sistemas constructivos y materiales, así como en la evocación que hacían, por sobre todo, de unos conceptos de vida diametralmente distintos de los preconizados por las sociedades occidentales. Lo que de mágico y misterioso había en todas ellas, llevaba a vislumbrar nuevas e insólitas cosmogonías y concepciones del mundo. No, ciertamente, no era la *weltanschauung* occidental la única ni, ciertamente, la preferible. Y ésto último fue la gota que derramó el vaso, la piedra de toque que precipitó el trastocamiento conceptual que ya se había enunciado en el momento mismo del surgimiento e imposición del racionalismo Ilustrado: las distintas concepciones del mundo, de la vida y, por supuesto, la absolutamente diferente manera de entender y desarrollar la vida cotidiana, como expresión última de todo lo demás, llevaba compulsivamente a la sociedad ilustrada europea a poner en cuestión todos sus, hasta ese momento, aparentemente inamovibles cánones artísticos. No era la *heiterkeit* ni la *algemeinheit*, no era la "serenidad y alegría", ni la "generalidad y amplitud" del arte griego o su "noble simplicidad y tranquila grandeza" como lo han traducido otros, el canon por antonomasia al que debieran tender todas las obras de

arquitectura. Contra esta concepción propugnadora del carácter “apolíneo” del arte se erigía la “dionisiaca”, como diría tiempo después Nietzsche. Contra lo justo, medurado, tranquilo, bien redondeado y perfecto, se levantaba la desmesura, el ansia de infinito, la embriaguez de los sentidos y el romanticismo que palpitaba en otras, como las arquitecturas exóticas, ya fueran americanas o asiáticas. Tras de estas dos categorías sólo superficialmente estéticas, subyaciéndolas, se encontraban sin dificultad dos formas de cultura, de vida distintas y hasta antagónicas. Por si ésto fuera poco, no era posible dejar de apreciar las alusiones a la vida cómoda, sibarita, de satisfacción de los sentidos que trasudaban muchas de esas. Esto tampoco les parecía mal a las clases dominantes europeas que se encontraban en uno de sus períodos económicos más pródigos en beneficios. El tránsito hacia una visión histórico dialéctica de la arquitectura se veía propiciado por esta sorpresa, aturdimiento y pasmo que suscitó el conocimiento de otras culturas justo en el momento en que:

...Francia se vuelve capitalista... (y en que) el capitalismo y el industrialismo... ejercen su influencia en todos los ámbitos, y la vida diaria de los hombres, su vivienda, sus medios de transporte, sus técnicas de iluminación, su alimentación y su vestido experimentan desde 1850 modificaciones más radicales que en todos los siglos anteriores desde el comienzo de la moderna civilización urbana, la demanda de los artículos de lujo y, sobre todo, el afán de diversiones son incomparablemente más grande y más generales que nunca”.¹¹²

Es en esta situación en la que se han visto las limitaciones implícitas en los intentos revivificadores estilísticos; en las que el espíritu romántico se desborda hacia todos los tipos de expresión artística que, por otra parte, lo están nutriendo en una cantidad no conocida con anterioridad y en que la sociedad capitalista está ávida de nuevas experiencias más acordes con su afán de diversiones, donde se producirá el nuevo jalón tendiente a procrear la arquitectura moderna y nacional.

Según Collins, se remonta a 1835 la primera y más precisa formulación de una teoría del eclecticismo en la arquitectura. Habría sido Thomas Hope (1769-1831) quien en su libro *An historical essay on architecture* y al tenor del rechazo a la proliferación de “estilos” en Inglaterra, presenta la siguiente propuesta que traemos a

112. Arnold Hauser, *op. cit.*, pp. 254 y 255.

colación de manera amplia, dado el interés que reviste por conjugar aspectos meramente descriptivos con otros de corte propositivo:

Algunos intentaron hacer surgir el auténtico estilo antiguo, el estilo clásico; pero como los edificios públicos eran los únicos que se habían salvado del naufragio de los siglos, eran también los únicos que podían darles una idea; y así se construyeron casas sobre el modelo de los antiguos templos, y los innovadores acabaron por gastarse mucho dinero para alojarse de una manera bastante incómoda. Otros volvieron al estilo apuntado y compuesto, como creación más racional, más indígena; pero se conservan en Inglaterra muy pocas casas privadas que puedan servir de modelos de este género: es preciso recurrir a los edificios religiosos, y la única diferencia entre estos últimos imitadores y otros es que aquellos se alojaban en un templo y éstos en una iglesia.

Incluso hubo quien, en nuestro siglo, de profunda paz o al menos de seguridad e inculturas internas, recomendó construir castillos fortificados y amurallados como si fueran a sufrir un asedio.

Otros, persiguiendo novedades más excéntricas aún, buscaron sus modelos entre los egipcios, los griegos y los moros; o bien, no queriendo dejar escapar en sus intentos ningún género de belleza, reunieron y amontonaron juntos los elementos de todos los estilos, sin tener ningún escrúpulo respecto a su uso y a su destino primitivo: sus casas parecen una colección de fragmentos salidos del caos.

Otros, finalmente, por desesperación, volvieron a caer en la admiración del viejo estilo francés, del género Pompadour, de los cuales los propios franceses se avergonzaban. No contentos con expoliar todas las tiendas de antiguallas de Londres y París, de recomprar a precio de oro la porcelana antigua, las vajillas antiguas, la tapicería antigua, las cornisas antiguas, se pusieron ellos mismos manos a la obra e instituyeron manufacturas de antigüedades y corrompieron de ese modo el gusto de los artistas modernos, reavivando aquél estilo detestable.

¿Por qué nunca, en medio de todos estos intentos, se ha encontrado alguien que haya concebido el deseo o la idea de *tomar de los estilos antiguos de arquitectura sólo lo que presenten de antiguo, de sabio y de elegante*; de añadirles sólo las modificaciones o las nuevas formas que harán el trabajo más conveniente y hermoso; de aumentar la variedad y la belleza de las imitaciones sacando provecho de los nuevos descubrimientos de productos

naturales o artificiales desconocidos en los siglos anteriores; de crear, finalmente, una arquitectura que, surgida en nuestro país, cultivada en nuestro suelo, en armonía con nuestro clima, con las instituciones con nuestras costumbres, que reuniendo a un tiempo la elegancia, la conveniencia y la originalidad, se pudiera con todo derecho llamar nuestra arquitectura?¹¹³

El texto es ejemplar en varios sentidos. En primer término aparece la crítica a los intentos de hacer “resurgir” los estilos del pasado a partir del hecho ya comentado aquí, de las incompatibilidades entre aquellas formas, básicamente de templos e iglesias, que poco o nada se adecuaban a las formas de vida del siglo xix. En segundo término hace ver que la excentricidad de trasplantar formas egipcias o moras, constituirá un dislate sólo inferior al de amontonar elementos provenientes de todos los estilos hasta dar por resultado un caos formal. No menos importante para la mejor comprensión del clima que se suscitó en Europa en relación a la aceptación que encontraron los estilos, es el párrafo dedicado a hacer escarnio de quienes se dedicaron a comprar todo lo antiguo, hasta cornisas, para terminar haciéndolas ellos mismos. Pero sin duda un aspecto que incorpora el autor, de decisiva importancia para justipreciar esta etapa de búsqueda arquitectónica, es el que podemos considerar, de acuerdo con Collins, como la formulación teórica más completa del eclecticismismo arquitectónico. Se trata de la posibilidad de advenir a una arquitectura “nuestra”, nacional, dice Hope, a partir de los estilos antiguos de arquitectura, pero tomando de ellos únicamente lo que tengan de antiguo, de sabio y de elegante; combinar estos aspectos o elementos con lo que pudiera mejorarlos ya fuera mediante una dosis mayor de belleza o aprovechando para ese fin los beneficios que pudieran reportar los productos naturales o artificiales nuevos o desconocidos en aquellos antiguos tiempos y, por último, combinarlos armónicamente con el suelo, clima, instituciones y costumbres. Se trataba, pues, de “tomar” de los estilos antiguos, sí, pero “sólo” esto o aquello. Y ¿habrá que decir que cuando se hace ésto último, en realidad se “selecciona”?

Debiera estar por demás ahondar en un punto tan claro, pero ha dado lugar a versiones tan pueriles y superficiales a la vez que tendenciosas y parciales, que bien vale la pena hacer ver que hay muy distintas maneras de “tomar de los estilos antiguos”, mismas que el autor deslinda con suficiente claridad. Hope no estaba en

113. Luciano Patetta, *op. cit.*, p. 234.

contra de inspirarse e, incluso, “tomar de lo antiguo” —único rasgo que destacan los críticos e historiadores el uso induciendo con ello una versión absolutamente distorsionada por unilateral— pero hay una gran distancia, dice él, entre “tomar” pedacería formal procedente de todos los cuños y layas y yuxtaponerlas sin orden ni concierto; entre tomar templos e iglesias antiguas como modelos para construir casas en la Inglaterra del siglo xix y *tomar sólo lo que mejor convenga* a la creación de una obra elegante a la vez que conveniente y original y que, en comunión con las determinantes del suelo, clima y usos y costumbres, puedan llamarse “nuestra”, es decir nacional y moderna.

Como se puede apreciar existen muy distintas maneras de “tomar”; y hacer tabla rasa de las diferencias concretas entre cada una de ellas no puede conducir más que a uniformarlas a todas perdiendo, con esto, la oportunidad de elaborar una representación mental más de acuerdo con la realidad. No todo negro es un esclavo, decía Marx criticando de esta manera a quienes al reparar únicamente en una determinación se veían conducidos por la unilateralidad de su apreciación, a un juicio errado. Cuando Marx hacía esta crítica estaba teniendo en cuenta la célebre definición de “realidad concreta” de Hegel, quien decía: “Lo concreto es concreto porque es la síntesis de muchas determinaciones, es decir, la unidad de lo diverso. Por eso lo concreto aparece en el pensamiento como el proceso de la síntesis, como resultado, no como punto de partida, aunque sea el verdadero punto de partida...”¹¹⁴ La realidad, entonces, está multideterminada y únicamente tomando en cuenta las múltiples vinculaciones o relaciones que cada objeto o sector de ella guarda con el resto será posible captar intelectualmente dicha realidad en su concreción. Por supuesto que sólo es dable *aspirar* a captar todas las determinaciones de una realidad, añadió Lenin, pues de suyo se entiende que son infinitas las vinculaciones que un objeto tiene con todos los demás, como infinita es la realidad misma, ello, sin embargo, no exime la tendencia de captarlas todas para no incidir en la subjetividad o unilateralidad en los juicios, producto de la subestimación o desaprensión con que puede ser estudiada la realidad al reparar en una única determinación.

¹¹⁴. Carlos Marx, *Contribución a la crítica de la economía política*, La Habana, Editora Política, 1966, p. 258.

El mismo tema, con variaciones, fue retomado en la página de la revista *The builder*.¹¹⁵ Como en el caso anterior, el autor anónimo critica las construcciones con las cuales se pretendía convencer a los espectadores de que realmente se encontraban ante obras de otros tiempos sin que, además, ninguna de ellas diera lugar a una arquitectura propia. También en esta oportunidad en la que casi llega a parafrasearse la tesis central de Hope, se propone la creación de un:

...Estilo original, característico de la época, a partir de la investigación de todos los estilos arquitectónicos y adaptando todas las bellas características para que no se anulen mutuamente y sirvan a las exigencias del edificio".¹¹⁶

Son prácticamente los mismos argumentos, la misma tesitura la que, unos cuantos años después del libro de Hope, encontramos en el discurso de Thomas Leverton Donalson con motivo de su ingreso a la University Collage de Londres en 1842:

No hay estilo que no tenga una belleza peculiar... hoy no hay ningún estilo concreto que prevalezca en sentido absoluto... Estamos vagando en un laberinto de experimentos y tratando, a través de una amalgama de ciertos elementos de éste o aquél estilo, de éste o aquél período o país, de constituir un conjunto homogéneo con alguna característica distintiva con el fin de llevarlo a su pleno desarrollo y por lo tanto, a la creación de un estilo nuevo y peculiar.¹¹⁷

También aquí nos encontramos con el leit-motiv que está organizando los distintos discursos de los arquitectos. También aquí se nos ofrecen las pautas que los están impulsando y a partir de las cuales habrá que apreciarlos. Por una parte, se reconoce que todos los estilos poseen su "peculiar" belleza, lo que no dejaba margen para considerar que la belleza sólo era privativa de los lineamientos clásicos. Concorde con esta afirmación, y si la belleza ya no es privativa de ningún estilo, es lógico que tampoco exista un estilo que cuente con un *status* privilegiado (¿podría llamársele a ésto la democratización de los estilos?). En tercer término se comenta

115. Peter Collins, *op. cit.*, p. 119.

116. *Ibidem*.

117. Luciano Patetta, *op. cit.*, p. 234.

ante una comunidad académica que los arquitectos ingleses se encuentran “experimentando” con el objeto de comprobar si por medio de una amalgama (“síntesis” traduce Collins) de ciertos elementos, de éste o aquél estilo pueden llegar a constituir un estilo nuevo y peculiar.

Autor de una *History of the modern styles of architecture* (1862), James Fergusson (1808-1886) asienta, sin que se pueda llegar a afirmar si aprueba o desaprueba, que:

... No hay quizá ni un solo edificio de cierta pretensión arquitectónica erigido en Europa desde la Reforma... que no sea más o menos una copia, bien sea en forma o detalle, de algún edificio, ya sea de un clima o una época diferentes a aquellos en los que se erigió. No hay ningún edificio, de hecho, cuyo diseño no se haya tomado prestado de algún país o pueblo con quien nuestras únicas relaciones son las derivadas únicamente de la educación, prescindiendo totalmente tanto de la sangre como del sentimiento.¹¹⁸

Ello, no obstante no habría que dejar pasar por alto que, en su opinión, y de la Reforma en adelante, prácticamente ni un solo edificio de relativa importancia había dejado de pedir prestado su lineamiento de proyecto a otros pueblos sin parar mientes en si acaso era considerable la distancia cultural que mediaba entre ellos. Esta apreciación, que comparten varios autores, incluso actuales, permitiría considerar que cuando los arquitectos burgueses en proceso de diferenciación asumieron los postulados seleccionistas del eclecticismo, contaban con una experiencia que les hacía ver que ese derrotero no era tan extraño o escabroso, si es que, como pensaban, prácticamente toda la buena arquitectura con que contaban había hecho lo propio en otros momentos.

... No siguiendo los preceptos de Vitrubio o de Palladio, o estudiando secamente las órdenes de Vignola, tendremos todavía una arquitectura italiana conforme a nuestras necesidades... Para el error que nos acosa y está a punto de conquistarnos el único fármaco útil me parece, para los edificios sagrados, referirse a aquél arte arquigudo que, nacido con el florecimiento del Cristianismo, más que ningún otro se ha convertido en el intérprete del espiritualismo de la iglesia; y para los edificios civiles, el estudio de las formas lombardas y bramantescas que conservando pureza en la línea, se mues-

118. *Ibidem*.

tran variadas y elegantes en el ordenamiento y se adecuan bien para adornar con sabia riqueza las pequeñas divisiones de las que ahora tiene necesidad la arquitectura... (el neoclásico) construyó edificios copiados estérilmente de los avances de Grecia y Roma. A los arquitectos se les ordenó construir también las casas más humildes con las columnas y las cornisas del Partenón y del Panteón. Entonces no era difícil hacerse arquitecto. Los modelos, las aspiraciones, las formas, estaban preparadas; bastaba saber copiarlas. Y los arquitectos obedecieron obsequiosamente a las palabras de la orden copiaron y copiaron siempre... tratad, por tanto, de adiestraros en nuestros estilos nacionales de la edad Media, bellísimos y (lo que tiene mayor valor) que representan usos, costumbres y conceptos que aun conservamos en el corazón, porque fueron fuerzas y palabras de nuestros padres.¹¹⁹

En dos publicaciones distintas, una de 1847 y la otra de 1856, asentó Pietro Selvático las ideas anteriores. Sus preocupaciones son claras y, como a diferencia de los textos anteriores éstos proceden de Italia, bien podemos corroborar que las reivindicaciones estratégicas, indicadas como prevalentes a todo lo largo de la configuración de la arquitectura burguesa, se generalizaban en los países punteros del sistema capitalista. Una y otra vez está enfáticamente presente tanto el rechazo a la hegemonía del clasicismo —y éso incluso en Italia donde podía pensarse que formaba parte de su pasado— y su contraparte: el retorno al medievo lombardo y bramantesco y al estilo arquigudo (*sic*) como, muy importante, la diferencia que establecen entre el neoclásico, al que entiende como una copia de formas “preparadas”, trasplantadas hasta en las casas más humildes, y la persecución de una “arquitectura italiana” que podría surgir del “adiestramiento” en los estilos autóctonos en los cuales palpitan las tradiciones nacionales. Lo nacional y moderno fungen aquí como metas estratégicas a cuyo tenor las demás adquieren un sitio subordinado. Pero tan importante como encontrarnos siempre de manos a boca con esas reivindicaciones transhistóricas, es el tener en cuenta la diferencia que establecen estos arquitectos entre clasicismo, revivificación de estilos y conformación de uno nuevo a partir del estudio, de la selección de elementos y partes de los estilos nacionales. El seleccionar era, no cabe duda, una actividad distinta a copiar, como el eclecticismo lo

119. *Ibid.*, p. 235.

era del sincretismo. Y ya que han sólido confundirse estos dos términos, bien vale la pena hacer ver su diferencia tantas veces soslayada.

Camilo Boito (1836-1914) fue otro de los arquitectos que con prístina claridad enuncia la problemática en que se encontraba la práctica profesional en el siglo XIX después de haber rechazado la preeminencia del estilo clásico e, incluso, posteriormente a objetar la actitud desaprensiva con que, en muchos casos, algunos arquitectos hacían referencia a los estilos nacionales. Transcribimos *in extenso* algunos párrafos de su escrito porque en él pueden encontrarse tanto las críticas dirigidas en contra de la sujeción a un único estilo, como las posibilidades de acceder a una “arquitectura italiana” sin por ello desconocer las dificultades que en ciertos casos podía entrañar el contar, como era su caso, con una tradición arquitectónica de gran riqueza, ya que esta riqueza tendía a gravitar excesivamente en la intuición creadora de los arquitectos llevándolos a reiterar textualmente las formas de sus estilos nacionales y en no pocos casos, los de otras culturas.

De la tiranía aritmética clásica no podía dejar de nacer la confusión presente. ¿Quién sabe? ¿De esta anarquía saldrá el verdadero arte, que es libertad de fantasía con norma de razón...

Para Italia el gran obstáculo está en la maravillosa riqueza del pasado. Pero, más pronto o más tarde, será necesario que exista también una arquitectura italiana, máxime ahora que Italia se ha hecho nación y que tiene su capital. Y deberá ser un estilo, como en el siglo XIV, variado, adaptable a las necesidades y los climas, a la índole de las diversas provincias... ¿Nos deberemos agarrar sin más a un único estilo del pasado para imitarlo?

Ni soñarlo, ya que la imitación enfría, empobrece, encoge y hace insoportable cualquier cosa, para no decir que no puede haber arquitectura en el mundo que satisfaga precisamente nuestras exigencias de hoy. ¿Entonces? no creemos que los viejos estilos puedan adaptarse, con utilidad y expresión, a los edificios modernos cuando se copian su organismo y su simbolismo; creemos, no obstante, que *se debe tomar un estilo italiano* concreto de los siglos anteriores y modificarlo hasta hacerlo adecuado para representar el carácter de nuestra sociedad satisfaciendo necesidades y costumbres. Este estilo debería naturalmente perder su carácter arqueológico, conservando la fecundidad de sus propios

principios estéticos de los cuales la nueva cultura —ahí está el *quid* de la cuestión— sacaría unas bellezas oportunas singulares y totalmente modernas¹²⁰

Efectivamente, la riqueza arqueológica de un país puede, máxime en situaciones como las que estamos recreando, pesar en demasía y, aún, dilatar el surgimiento de una arquitectura definitivamente nueva justamente por el peso que en la conciencia social tiene dicha riqueza. El hábito, la costumbre que la sociedad tiene de manejarse y relacionarse empleando ciertas formas específicas que la tradición ha ennoblecido y convertido en cotidianas, impide el surgimiento de otras distintas en la misma medida y proporción en que aquellas han adquirido, como diría Marx toda la contundencia de las tradiciones.

El apuntamiento de Boito adquiere, pues, un gran relieve. Como también debe destacarse el otro que deja anotado: el de que ningún estilo “viejo” podría adaptarse para, con utilidad y expresión, dar cuenta de las exigencias de los tiempos modernos: la situación, por tanto, es clara: la sociedad a través de los arquitectos está en la búsqueda de nuevas formas en las cuales puedan hallar expresión los nuevos hábitos y modalidades de vida que ya despuntan aunque no todavía con la suficiente fuerza como para desbancar la prestancia que todavía mantienen las formas tradicionales de los pasados nacionales. Esto los lleva a convencerse de que ninguno de aquellos estilos podrá satisfacer cumplidamente las nuevas exigencias de la vida moderna, sin embargo de lo cual, debería emanar de alguno de los estilos nacionales, italiano en el caso de Boito, aquél que con ductilidad pudiera adaptarse a las diferentes circunstancias. De este modo, ¡quién podrá dudarlo! se advendría a un nuevo estilo congruente con las nuevas situaciones pero, al mismo tiempo, arraigado en el pasado. Como puede observarse, la vigencia del clasicismo, estaba absolutamente descartada. De lo que se trata ya en estos momentos y según los propósitos de estos arquitectos, es de acceder a un nuevo estilo pero a través de la adecuación de alguno extraído del acervo de las tradiciones nacionales.

Camilo Boito no se detiene aquí. Con notable perspicacia enuncia las condiciones que harán posible el nuevo alumbramiento, así como los rasgos que tendrá la nueva arquitectura. Teniendo ambos a la vista vislumbra con toda claridad el nacimiento de la nueva arquitectura. Bien puede decirse que bastaría con que alguna

120. *Ibid.*, p. 236.

persona osara dar el nuevo paso en los terrenos de la estética correspondiente a los nuevos materiales de construcción y a las nuevas exigencias emanadas de los cambios ya suficientemente asentado en los hábitos de vida, para que la nueva arquitectura fuera hecho: hasta ese punto se siente abonado el terreno. Las ideas son claras, también lo son los propósitos que se pretenden alcanzar e igualmente los obstáculos que tienen que superar. Cuando existe esta claridad en la conciencia, las fuerzas productivas harán el resto.

A las tres cualidades esenciales que hemos indicado antes conviene, por tanto, añadir las siguientes, negativas y positivas, de la nueva arquitectura, la cual, si la historia, en la que tenemos una gran confianza, y el raciocinio, en la que tenemos tan poca, no nos llevan a engaño:

—No puede salir del cerebro de un arquitecto

—No puede ser de nueva planta

—No puede componerse de muchos estilos mezclados no debe imitar a ninguno

—Debe de ser nacional

—Debe enlazarse libremente con un único estilo italiano del pasado

—Debe perder el carácter arqueológico de ese estilo para hacerse totalmente moderno...

El arquitecto necesita sentir entre sus manos un estilo que sea dócil y solícito en todos los casos; que ofrezca modos de decorar para la ocasión cada una de las partes no simétricas del edificio; que no tenga sombra de formas preconcebidas; que esté libre de relaciones abstractas; que sea rico en caso de necesidad y modesto; que pueda tener columnas largas, cortas, estrechas y anchas...

Que sea, en resumen, una lengua abundante en palabras y frases, libres en la sintaxis, imaginativa y exacta, poética y científica que se preste con perfección a la expresión de los más arduos y diversos conceptos”.¹²¹

El testimonio a la vez que proclama del arquitecto español Juan de Dios de la Rada Delgado, se encontró mucho más cercano a la circunstancia nacional mexicana. Expuesto como discurso de ingreso a la Academia de San Fernando, en 1882, muy probablemente fue conocido en México donde en las mismas fechas encontramos una actitud a todo punto similar a la de este académico español. Cuando se lleven a cabo estudios minuciosos sobre la cantidad y calidad de los vasos comunicantes que vincularon la práctica arquitectónica española y mexicana, particularmente en este período de interregno, podrán comprobarse la existencia constante de dichos vínculos. Ello, no obstante, no precisa esperar hasta ese momento para afirmar la similitud no coincidental entre los pensamientos producidos en España y México, ya que además de los lazos existentes entre ambos es claro que están al tanto de los puntos de vista producido en los demás países europeos así como del curso que iba tomando a cada momento su respectiva arquitectura.

Pedro Navascues Palacio se refiere a este momento en España y más particularmente en Madrid, haciendo ver que paralelamente al desarrollo del “estilo histórico” se encuentra otro que de ninguna manera está de acuerdo con ceñirse a los cánones de aquél y que, todo lo contrario, “evita ese riguroso mimetismo, con el doble deseo de lograr una solución, aunque sólo fuera momentánea —como efectivamente ocurrió—, al problema de los *revivals*.”¹²² En un tono claramente elogioso, se refiere a un grupo de arquitectos que emprendieron un nuevo camino, más arduo que el anterior, por cuanto hacían de lado el plegamiento a un estilo histórico concreto para abordar la posibilidad de alcanzar uno nuevo que partiera de la elaboración y armonización de elementos procedentes de otros momentos históricos. El título mismo del discurso de Rada Delgado, “Cuál es y debe ser el carácter propio de la arquitectura del siglo XIX”, así como el hecho de haber sido expuesto en la Academia que proclamó la vigencia del neoclasicismo y del neomedievalismo, aluden,

121. *Ibidem*.

122. Pedro Navascues Palacio, *Arquitectura y arquitectos madrileños del S. XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973, p. 236.

dice Navascues, al peso y eco que seguramente encontró este discurso. En él se leen conceptos como los siguientes:

...Nuestro siglo tiene un espíritu de asimilación...

Al hombre de nuestro siglo parece no le basta lo presente. Ávido de emociones lleva al concurso de sus deseos nunca saciados, lo moderno y lo antiguo; lo nacional y lo extranjero; el arte y la industria y en su *propósito de buscar la belleza en esta novedad*, cuya unidad está sólo en el afán por lo bello que siente y no acierta a definir...

Es un eclecticismo inconsciente el de nuestra vida moderna, que sintetiza el único carácter que puede llamarse propio de nuestro siglo... *El arte arquitectónico de nuestro siglo tiene que ser ecléctico, confundiendo los elementos de todos los estilos para producir composiciones Híbridas en que no se encuentre un pensamiento generador y dominante*. Así como no debe haber en arquitectura, siquiera sea en sus ornatos, nada que no esté razonado en la construcción, así en la concepción arquitectónica no debe darse nada fuera del fin a que se destina la construcción misma...

Es preciso que... no se tomen por eclecticismo lo que mejor debiéramos llamar lamentable confusión y antiestético baturrillo; es necesario que se estudien bien los estilos para que no se haga un gótico de confitería y un arte árabe que sólo tenga de tal algún accesorio en el ornato y un griego o greco romano que parezca huir del edificio al que por desventura le pegaron.¹²³

Con más claridad que en los textos anteriores, aunque se encuentra en ellos implícitamente, se exponen aquí por el arquitecto español algunos conceptos muy importantes para mejor justipreciar al eclecticismo.

Es el caso de sustentar, sin equívocos de ninguna especie, el *espíritu de asimilación* que caracteriza al siglo: espíritu que ya habíamos anotado con carácter de predominante y generador de específicas manifestaciones en el ámbito de la filosofía y de las letras. Pero también es de la mayor importancia el señalamiento que hace el autor acerca de la situación anímica en que se encuentra "el hombre de

123. *Ibid.*, p. 237.

nuestro siglo" y que lo lleva a no contentarse con las manifestaciones espirituales de su propia cultura y, ávido, busca apropiarse las de otros tiempos y culturas. No menos importante que las anteriores, es la afirmación, sin taxativa alguna, que se hace a favor de entender el eclecticismo como la postura que "sintetiza" el carácter del siglo y, en consecuencia, la postulación de que tal enfoque debe ser entendido como el propio, el adecuado y el que deben perseguir todos los arquitectos. Por último, no quisiéramos dejar pasar por alto en tan condensada exposición, la diferenciación que se establece entre el verdadero eclecticismo y aquél baturrillo (*sic*: mezcla de cosas que no dicen bien unas con otras) que fácil y desaprensivamente produjeron los epígonos y corifeos de menor talento.

Este discurso de Rada Delgado, como se observa, tiene todas las características de una proclama, de un llamado o programa de acción arquitectónico. Establece con precisión cuáles son las características de la postura arquitectónica que preconiza. Indica la manera como esa postura se corresponde a la tónica de la época, con lo cual no únicamente asume una postura histórica ante el estilo sino que, al mismo tiempo, la legitima. Convoca a adoptarlo o sumarse a él apelando al "deber ser" de la arquitectura y de los arquitectos, para, por último, establecer muy claramente las diferencias respecto de los sedicentes seguidores pero probablemente liquidadores de la tendencia por la ineptitud con que la asumen, y la falta de "razón con que yuxtaponen un elemento con otro. Esta apelación a la razón debe ponerse en relieve porque, cuando las condiciones del siglo háyanse modificado., será la misma razón la que haga ver la "sinrazón" histórica, posterior, del mismo eclecticismo.

Ahora bien, la conciencia de la historicidad de todo proceso real ha penetrado hondamente en la mayoría de los ámbitos sociales. Recuérdesse que hemos identificado esa conciencia histórica como uno de los elementos impulsores del cambio arquitectónico al descartar toda aquella arquitectura que por responder a otro momento no podía ser la respuesta que necesitaba la modernidad. Pues bien, ese mismo concepto histórico que hizo surgir al eclecticismo como una vía idónea para terminar con el predominio del clasicismo y el intento revivificador del gótico, se vuelve sobre sí mismo y hace que aún los ideólogos de él, como no dudáramos en titular a Rada Delgado, cobren clara conciencia de la historicidad de su propia propuesta, cuya vigencia no pueden sino ver limitada por las condiciones que ha producido el momento de transición en que se encuentran inmersos. Esta conciencia de su propia historicidad se constituiría, así, como una de las aportaciones mayúscu-

las del eclecticismo por cuanto coadyuvó a reafirmar de manera definitiva el sentido histórico de la realidad social y, por ende y obligadamente, el de la arquitectura producida por ella. Probablemente en esta toma de conciencia, de la cual abjuraron los tiempos posteriores en que, paradójicamente se supone maduramente constituida la arquitectura “moderna”, estriba, también, la congruencia de su búsqueda. También en este sentido, el discurso pronunciado por Rada Delgado es ejemplar:

Ecléctico también puede ser el arte, aún mezclando en un mismo edificio elementos de estilos diversos; pero en saber combinarlos de modo que resulte un todo homogéneo y armónico está el secreto, que sólo al verdadero talento artístico es dado penetrar. El eclecticismo, pues, así entendido forma en nuestro juicio la nota característica de la arquitectura de nuestra época, sin que esto sea obstáculo para que pueda formarse andando el tiempo y *pasado el período de transición que atravesamos, un estilo propio*, con peculiares características de originalidad.¹²⁴

Esta misma idea, la de la vigencia temporal del eclecticismo a consecuencia de la esencial dimensión histórica de la realidad, misma que en arquitectura, como hemos visto, adquirió un matiz particular según el cual el fundamento último de la legitimidad de un estilo estriba en su correspondencia con el espíritu social que lo creó, había sido expuesta, antes que por Rada Delgado, en un artículo publicado en la *Revue General de l'Architecture*, en 1853 por un autor anónimo: “...El eclecticismo es posible que no cree un nuevo arte pero por lo menos puede ser útil para transición desde el historicismo hacia la arquitectura del futuro...”¹²⁵

La comprensión de la esencial historicidad de la arquitectura, podía admitir mayores precisiones que las básicas pero generales expuestas en la correlación arquitectura-época o arquitectura-sociedad. En efecto las anticipaciones que sobre la estructura del “estilo” como categoría artística había avanzado Pugin, llevaban de la mano a entender que en esa correlación el elemento dinámico estaba constituido por la época o por la sociedad y que la arquitectura es subsidiaria de ellas. Con esto se quiere decir que si la arquitectura exige una correlación eso significa que la propia sociedad es hacedora o productora de la arquitectura en el sentido

^{124.} *Ibid.*, p. 238.

^{125.} Peter Collins, *op. cit.*, p. 119.

de que es ella la que al modificar sus normas de vida le plantea nuevos programas o conjuntos de requerimientos al arquitecto que éste no podría inventar. Esta dependencia del arquitecto, este tener que constreñirse a una función pasiva en su correlación con la sociedad, también puede ser vista como la participación del todo de la sociedad en la arquitectura, haciendo de esta una labor colectiva, esto es, social. A este importantísimo aspecto de la cuestión se refirió el arquitecto español Manuel Aníbal Álvarez Amoroso ya bien entrado el siglo xx, en 1910, con motivo de su discurso de ingreso a la Academia, en el que bajo el título *Lo que pudiera ser la arquitectura española contemporánea*, dio cuenta de las razones que explicaban la permanencia del eclecticismo hasta esas fechas:

Los arquitectos no pueden por sí solos intentar una arquitectura española moderna, porque se encuentran ante la imposibilidad de introducir en las plantas de sus proyectos local que no tenga uso sancionado, ni dar a los aliados de los mismos el carácter que desean; pues no edificando para sí, sino para el público, nunca proyectan lo que quieren, sino lo que se les encarga. Tampoco pueden hacerlo de repente o en plazo breve, por dos razones, 1. aun cuando tratasen con propietarios propicios a una arquitectura moderna ésta tiene que ser resultado, no de la vida individual, sino de la sociedad en general, que cambia de costumbres muy lentamente, como ha sucedido siempre. Por lo tanto la disposición general de la arquitectura podrá llegar a ser por variaciones sucesivas y al cabo de bastantes años, completamente nueva, pero que ésto ocurra en una sola generación no es hecho hasta el presente sucedido. 2. la estructura arquitectónica va también a la zaga de la aparición de nuevos materiales: las formas de éstos, al principio, son siempre indecisas, lo mismo que sus tamaños aproximados hasta que por el conocimiento de sus cualidades y al cabo de los años, se llega a las formas típicas y a las dimensiones adecuadas, y siendo esto así, no es posible como pretenden algunos, inventar de repente formas y estructuras...¹²⁶

Terminemos este apartado con la presentación de un texto cuyo carácter responde íntegramente a la visión más extendida, pero menos aceptable, del eclecticismo. Se trata, como puede suponerse, de un autor que, a juzgar por el párrafo siguiente, podría incluirse dentro del sector que Collins titula los "indiferentistas", o sea, dentro

126. Pedro Navascues Palacio, op. cit., p. 301.

de aquellos arquitectos para quienes el eclecticismo no significaba la lucha contra el clasicismo ni la búsqueda de una arquitectura nacional y moderna, sino un camino sencillo para someterse a las órdenes del cliente en turno. Como aparte de la confianza que el párrafo respira acerca de la capacidad del arquitecto, gracias a su "dominio de los estilos", para abordar cualquiera de ellos, el texto reitera la posición más conocida, no abundaremos en él:

Lejos de merecer la crítica de estar siguiendo la moda nunca el arte se ha expresado con más independencia que ahora, y ésta será la honra de nuestra época: que acoge todos los estilos, todos los géneros, todas las maneras porque siendo la actual educación artística más completa y más difundida, se aparecía mucho más la belleza de cada obra y cada estilo, mientras que antes todo lo que no estaba de acuerdo con el gusto del día, era despreciable y rechazado. En aquellos tiempos se tenía tan poco respeto por los estilos pasados de moda que un arquitecto encargado de restaurar la fachada de una iglesia gótica no dudaba en reconstruirla en otro estilo, griego o romano. Actualmente, en cambio, el arte ya no tiene modas; no sólo todos los edificios antiguos se restituyen a su estado primitivo con un conocimiento y erudición que es honra de nuestros artistas sino que vemos a un mismo arquitecto construir aquí una iglesia renacentista, allá una iglesia romántica, más allá un ayuntamiento en estilo Luis xiv y un templo gótico; otro arquitecto construye en el mismo barrio una casa Luis xv, un cuartel Luis xiii, un palacio de justicia en bellísimo estilo neogriego.¹²⁷

Según lo dicho anteriormente, se puede colegir que esta manera indiferentista de asumir la relación arquitectura sociedad se correspondía con una sociedad que, como pocas en la historia, se caracterizó por la frivolidad y la arrogancia, la superficialidad y la petulancia con que una clase social, la burguesía en proceso de consolidación, pretendía hacer del mundo un reflejo de su propia actitud. Sí, por supuesto, pese a todos los documentos exhibidos hasta aquí y que muestren la fecundidad con que el eclecticismo se enfrentó a la crisis de los estilos producto de la conciencia histórica de la realidad, debe reconocerse que también existió una segunda posición ante dicha crisis, a la que hemos llamado "indiferentismo", y que a diferencia de la primera, aprovechaba el momento para hacerle el juego a esa burguesía ávida

127. Luciano Patetta, *op. cit.*, p. 235.

de relumbrar aunque fuera sin calidad. Eran los arribistas, los recién llegados que petulante y pretenciosamente pretendían deslumbrar con oropeles.

En el arte, sobre todo en la arquitectura y en la decoración de interiores, nunca había imperado tanto el mal gusto como ahora. Para los nuevos adinerados, que no son lo bastante antiguos para brillar sin ostentación, no hay nada demasiado caro ni pomposo. No hacen distinción alguna en los medios, en la aplicación de materiales verdaderos y falsos, ni en los estilos, que acoplan y mezclan. Renacimiento y barroco son para ellos solo un medio para un fin, como mármol y terciopelo, y ónix y seda, espejo y cristal. Imitan los palacios romanos y los castillos del Loira, los atrios pompeyanos y los salones barrocos, el mobiliario de los ebanistas Luis xv y las tapicerías de las manufacturas Luis xvi. París adquiere un nuevo esplendor, un nuevo aspecto cosmopolita. Pero su grandeza es con frecuencia sólo aparente; el material pretencioso es frecuentemente sólo un sucedáneo; el mármol solo escayola; la piedra sólo mortero. Las magníficas fachadas son sólo imitadas; la rica decoración es inorgánica y amorfa. En la arquitectura hay una nota de falsedad que corresponde al carácter *parvenue* de la sociedad dominante.¹²⁸

— V —

CONCLUSIONES

Recapitulación

Antes de advenir a la arquitectura que con propiedad se correspondiera con las modalidades de vida, materiales industrializados de construcción y conceptos teórico-ideológicos reivindicados históricamente por la revolución burguesa, la arquitectura transitó por tres fases claramente diferenciadas entre sí. Esta diferenciación no implica, sin embargo, un proceso de ruptura sustancial entre ellas sino, más bien, otro de continuidad-discontinuidad en el que si bien cada una refrenda la búsqueda histórica de la arquitectura propia de la burguesía revolucionaria, lo hace poniendo énfasis en aspectos cualitativamente distintos. Esos énfasis fueron los siguientes:

¹²⁸. Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 255.

1. Al tener como referente arquitectónico inmediato a la arquitectura barroca a la que, desde la perspectiva del racionalismo ilustrado se le veía como expresión del sensualismo desbordado, de la aberración y del delirio, en la primera fase se puso el acento en la necesidad de llevar a cabo una arquitectura en la que la disposición de conjunto de los edificios, sus elementos y perfiles obedecieran a una razón. La propia belleza que se alcanzara debía congeniar con lo anterior y ser, por tanto, una belleza serena medida, racional. En tanto la arquitectura prototípica de estas cualidades ha sido de siempre considerada, la arquitectura clásica griega, fue esta la que se tomó como modelo y sus formas, lineamientos y principios se espetaron indiscriminadamente a todos los géneros arquitectónicos característicos del siglo XVIII y principios del XIX hipostosiando, de esta manera, aquella arquitectura a la que se consideró como *la* arquitectura sin más. La arquitectura convergía, así, con la tónica prioritaria de los tiempos que consideraban a la “razón” (después se descubrió que esta “razón” era la razón burguesa exclusivamente) como el cedazo a través del cual debía decantarse los pseudoconocimientos acumulados hasta ese momento para discriminar los que pudieran ser comprobados por esa razón. Los seleccionados así, pasarían a conformar la verdad. En tanto la razón de las cosas estribaba en su “verdad”, sustentada en el ámbito de la literatura desde tiempo atrás por Nicolás Boileau Despreux, está fungió como la categoría fundamental a la que debía contenerse el arte racionalista ilustrado.¹²⁹
2. Las revoluciones solo pueden llevarse a cabo bajo la condición básica de “liberar” todas las fuerzas productivas. Una de esas fuerzas productivas, la “expresión más elevada de la materia” la llamó Engels, es justamente, el espíritu, incluidas en él todas sus posibles manifestaciones y, por supuesto, su capacidad de añorar, vislumbrar,

129. Nicolas Boileau-Despreux, en Ernst Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 1950, pp. 315 y 316.

anhelar un mundo distinto en el que el propio espíritu se enseñoreara como en su mundo propio. Y una de las formas a través de las cuales se comprueba que el espíritu no ha sido encadenado estriba en no imponerle ciertos cartabones exógenos a las formas que el espíritu concreto ha rubricado. A partir de esta consideración los lineamientos clasicistas muy rápidamente fueron vistos, desde esta otra cara de la revolución burguesa, desde la cara de la libertad “románticamente” entendida, como una imposición intolerable. El romanticismo, segunda cara de la espiritualidad burguesa, además de chocar en primera instancia en contra de los esquemas clasicistas revivificados sin “razón” alguna, levantó las banderas del nacionalismo y reivindicó las tradiciones nacionales tanto por cuanto la revolución burguesa se hacía para garantizar a la nación como coto de caza de las industrias nativas, como porque el espíritu romántico se avenía mejor con una época en la que también había prevalecido la emoción y el frenesí espiritual, esto es, con la etapa medieval. De esta forma el espíritu romántico engendrado por la revolución burguesa, rechazó el clasicismo arguyendo tres inadecuaciones básicas; la inadecuación del espíritu de las formas clásicas al espíritu de la época moderna; la inadecuación de sus distribuciones espaciales a los usos y costumbres vigentes y su inadecuación respecto de las tradiciones nacionales. Y, de similar manera a como la primera etapa arquitectónica burguesa había enarbolado el clasicismo como la forma propia de la razón en contra de los delirios barrocos, la segunda fase, el romanticismo, reivindicó el estilo gótico como el suyo. Este, se dijo hasta cansonamente, se correspondía con sus tradiciones. Es más, formaba parte de ellas y por tanto, estaba anclado a sus usos, costumbres y formas de espiritualidad. Por sí eso no bastara, cabía recordar que las formas góticas eran las que mejor cuadraban con el catolicismo, sin dejar de ser profundamente lógicas y racionales. Paralelamente, pues, se emprendió la lucha en contra de la hegemonía estilística del clasicismo y a favor del nacionalismo. Ambas pueden ser vistas como formas particulares de manifestación del sentido histórico de la realidad, de la vida,

de las sociedades, del arte. Este sentido histórico que de momento adoptó al gótico como el nuevo modelo, no podía quedarse en él. El ímpetu, la inercia del cuestionamiento a la hegemonía del clasicismo conlleva, necesariamente, ineluctablemente, la crisis de los estilos, de cualquier posible estilo o más bien, la crisis de los estilos obtenidos históricamente, antidualécticamente, es decir, considerados como susceptibles de prolongarse y sobrevivirse más allá de las coordenadas históricas que los generan. La asunción profunda del sentido histórico de la realidad y la consecuente confirmación de la invigencia no solo del clasicismo sino también del goticismo abre la puerta a la tercera fase de la arquitectura burguesa.

3. Los arquitectos de la tercera fase saben perfectamente, pues, que la arquitectura, como todo lo real, está esencialmente determinada por la historicidad. Saben, en consecuencia, que ningún estilo, ni el secularmente considerado como paradigma ni el gótico por proceder de su propio pasado tradicional, pueden ser tomados como modelos para construir la arquitectura moderna y nacional que, a su vez, exige su propio tiempo. Saben, por tanto, que su circunstancia se diferencia notablemente de la de sus antecedentes: están desprovistos de un acervo del cual pudieran tomar éste o aquel estilo para intentar revivificarlo de nueva cuenta. A tal punto ha calado hondo esta conciencia histórica de la realidad social, que, por primera vez en la historia, hay un momento que se sabe siendo, él mismo, histórico, lo cual los lleva a concebirse esencialmente transitorios, efímeros, fugaces. Y si, pues, saben que no cuentan con los recursos formales ni materiales para realizar la arquitectura que se les está pidiendo, en razón de su propia desnudez y de la lentitud con que evoluciona la sociedad que es la que debiera proporcionarles los nuevos programas arquitectónicos como un correlato obligado de su desprendimiento de los anteriores modos de vida, usos y costumbres *estos arquitectos se proponen, conscientemente, premeditadamente calculadamente, crear algo definitivamente nuevo, algo no ensayado anteriormente*, algo inédito en la historia de la archi-

tectura: dar a luz nuevas formas que sean la *conjunción armoniosa, homogénea, congruente, de muchos elementos formales y conceptuales extraídos de todas las arquitecturas de la humanidad a las que su conciencia histórica ha revalorado y puesto al mismo nivel que el paradigma clásico*. Al emprender este camino, saben que tal vez no produzcan el nuevo estilo que se les está pidiendo y que ellos mismos anhelan, pero saben que estarán abriendo perspectivas y sentando las bases para que aquél sea posible. Se saben históricos y por ello, si no contemporáneos de todos los estilos de la humanidad, sí afines a ellos por que así como para los humanistas la verdad no estaba contenida en una única escuela, así la belleza tampoco es patrimonio de algún estilo. Bajo estos lineamientos, los arquitectos de la tercera etapa, tradicionalmente conocida como eclecticismo, retoman la lucha contra el clasicismo, contra la concepción ahistórica de los estilos y propugnan una arquitectura nacional y moderna. A estos efectos les es de fundamental importancia hacer ver que el eclecticismo es un “seleccionismo”, es decir, una actitud o una posición ante la arquitectura determinada por el afán de conjuntar lo que puede dar un resultado armonioso. De ninguna manera entienden que se trata de un yuxtaponer indiscriminado en el cual se tome:

aquí un sombrío frontispicio dórico, apoyado en gruesas columnas; allá una logia sostenida por esbeltas columnitas de hierro; aquí el arco tudor, allá el arco apuntado... Y todo, salvo alguna rara excepción, sin ningún propósito. No hay otra guía que el carácter extravagante del propietario o el genio charlatán del arquitecto.¹³⁰

Sino todo lo contrario: de “constituir un conjunto homogéneo” y de tal manera dúctil, dócil y solícito, que sea, en resumen: “...Una lengua abundante en palabras y frases, libre en la sintaxis, imaginativa y exacta, poética y científica, que se preste con perfección a la expresión de los más arduos y diversos conceptos”.¹³¹

130. Camillo Boito, en Luciano Patetta, *op. cit.*, p. 236.

131. *Ibidem*.

De aquí, de su exigencia de procrear algo homogéneo con la salvedad de abrirle camino a la arquitectura nacional y moderna, emana el interés de diferenciar el eclecticismo del sincretismo y, al interior de aquél, a los eclecticismos idealistas de los cínicos.

Eclecticismo versus sincretismo

Ya Cousin en el terreno de las humanidades e incluso del arte, expuso con toda claridad y sin dar lugar a posibles interpretaciones disímiles, que entendía por eclecticismo no "ese ciego sincretismo" sino aquella actitud que partiendo de un espíritu de equidad y benevolencia pida prestado a las escuelas lo que tienen de verdadero y elimine lo que tienen de falso. A riesgo de reiterar excesivamente, conviene recordar que también insistió en que: "Puesto que el espíritu de partido nos ha dado tan mal resultado hasta el presente, ensayemos el espíritu de conciliación" (Véase apartado dedicado a Cousin).

Conciliar alude a reunir lo que no es antagónico o radicalmente heterogéneo. Conciliar es armonizar. ¿Con base en qué argumentos se puede sostener que equis elemento es incompatible con zeta otro? Únicamente con base en la costumbre, puesto que en la estructura, en la esencia, en el interior de ningún elemento se encuentra asentada la heterogeneidad. ¿Con base en qué argumento se puede sostener que las bóvedas anexadas por los romanos a la arquitectura adintelada griega, actuando en esto con espíritu de conciliación, son armónicas y no lo serían unas bóvedas bizantinas? ¿Con base en qué argumento que no apele a la costumbre es posible sostener lo mismo por lo que respecta a la arquitectura renacentista? ¿En qué estriba, en rigor, el "uso diferente", al que suelen apelar algunos historiadores, que los renacentistas hicieron de los elementos greco-romanos, si no es en que los conciliaron con otro tipo de proporciones y de bóvedas, así como de partidos espaciales?

Únicamente quien, como ya se dijo, parta de que las cosas y particularmente los elementos arquitectónicos, los partidos y disposiciones espaciales, las proporciones y sistemas constructivos así como la ornamentación, poseen cada uno de ellos una esencia a todo punto inmutable, irreductible a ninguna modificación; esto es, que cada elemento posee una naturaleza esencial y consustancialmente distinta de cualquier otro; únicamente, decimos, quien pueda demostrar que la estructura ontológica de cada elemento conlleva la imposibilidad de conjugarse con otro, podría, hablando en rigor, sostener que el planteamiento ecléctico es, antológica-

mente, una aberración. ¿Qué no acaso podríamos sostener que la primera incompatibilidad está en los contrarios? ¿Y hay elementos más opuestos entre sí que la vertical y la horizontal? Y, sin embargo, no nos parece que sean inconjugables y hasta sostenemos que están extraordinariamente armonizadas en la arquitectura adintelada. Y así podríamos continuar indefinidamente.

“Nuestro siglo tiene un espíritu de asimilación...” escribió Rada Delgado, y entre otras cosas, quiere asimilar lo moderno con lo antiguo, lo nacional con lo extranjero y el arte con la industria. Y ¿Qué es lo que muestra el decurso arquitectónico un siglo después? ¿Que esas asimilaciones o conciliaciones entre los aspectos aparentemente más opuestos entre sí, han podido ser conciliados y asimilados en síntesis perfectas!

La llamada arquitectura moderna es la síntesis de esos aspectos y no hay arquitectura que no incluya en diversas proporciones esos aspectos contradictorios. Por supuesto que la arquitectura que ha logrado sintetizar así lo diverso, y a primera vista excluyente recíprocamente, es muy distinta de la que únicamente se ha contentado con yuxtaponer sin mayor juicio o sin mayor gusto. Pero no es la mala arquitectura, que también la hay, la que se puede poner como muestra de la imposibilidad de la tesis, sino la buena. Y la buena arquitectura ha incorporado los hábitos y modalidades de vida internacionales con las variantes nacionales y, aún, locales, con muy buenos resultados. Y lo mismo ha llevado a cabo por lo que respecta a los procedimientos artesanales con los industriales. Los ejemplos son incontables. E igualmente puede afirmarse por lo que toca a lo moderno y lo antiguo. Y cuando tenemos ante la vista estos innúmeros casos, todavía se oyen voces que se levantan contra las tesis sostenidas por el eclecticismo satanizándolas como si hubieran propuesto el fin de la arquitectura, el fin del arte.

Así vistas las cosas, tal parece que la diatriba no hubiera que dirigirla en contra del eclecticismo porque tuvo la entereza de decir en voz alta lo que todo el arte y la vida social ha realizado permanentemente y, es más lo que la dinámica social no puede dejar de hacer... lo que la dinámica social no puede dejar de hacer. Esto es, conjugar permanentemente, en síntesis superiores o no conocidas hasta ese momento, elementos que en un proceso previo considerábamos incompatibles o sencillamente, no susceptibles de conjugación.

La diatriba, tal vez, hubiera que dirigirla en contra del *sincretismo* término con el cual se designa toda aquella fusión no mediada por un criterio selectivo. E insistimos

en que *tal vez* hubiera que dirigir en su contra la acerba crítica que a manos llenas se ha volcado en contra del eclecticismo, sólo porque estamos acostumbrados a considerar, desde el punto de vista del racionalismo burgués, que lo que no ha pasado por el tamiz seleccionador, no puede ser o llegar a ser unitario. Pero, con todo, ya no tenemos la seguridad de que así sería. En todo caso, habría que tener en cuenta dos aspectos sustantivos a la cuestión. El primero de ellos es la recomendación, también de Rada Delgado, en el sentido de no confundir eclecticismo con “lamentable confusión y baturrillo...” y el segundo, y por lo que toca a la crítica más en boga, aquella que convirtió en peyorativa la connotación misma del término “eclecticismo”, conviene recordar las modificaciones que a dicha concepción le imprimió Hegel.

La concepción histórica de Hegel y el eclecticismo

Entre las muchas aportaciones que Hegel legó a la comprensión de la realidad hay una que permea toda su obra. Se encuentra particularmente expuesta en su *Fenomenología del espíritu* y radica en concebir la realidad como un proceso, es decir, como un devenir constante en que las cosas pasan a ser lo que todavía no son en un vínculo insoslayable entre antecedentes y consecuentes. Este considerar que las cosas son lo que son gracias al lazo que guardan con las demás, es decir, gracias a las “determinaciones” que las hacen *concretas*, sólo es posible porque al ser de cada una incluye, *se relaciona* o está determinado, por el ser de las demás cosas. Toda cosa finita es una “diferencia” que excluye a otra pero que debe incluirla de alguna manera que sólo el estudio científico puede determinar, para poder oponerse a ella. De este modo, las diferencias se implican, los contrarios se suponen e incluyen. No existen, por tanto, oposiciones absolutas, antes que no se interaccionan, ya que lo único que no admite interacción alguna es la nada. Todo cuanto existe esta determinado, esto es, interrelacionado y reflejando en su ser mismo el ser de los demás. Toda oposición, toda diferencia, toda cosa es, en consecuencia, una relación con otras cosas y toda relación necesariamente exige una cierta dosis de *unidad* entre ellas, una cierta *unidad de los opuestos*. “La disolución de la cosa” subtituló Hegel uno de los capítulos de su *Lógica grande*, tratando de hacer ver que la realidad solo es comprensible en el conocimiento de las relaciones que vinculan cualquier cosa con todas las demás. De este modo, lo que llamamos “propiedades” de las cosas no son sino una forma especial de relacionarse algo con otra cosa, su capacidad de afectarlo de una manera específica.

A partir de esta concepción dialéctica de la realidad mediante la cual se intenta captar conceptualmente el movimiento intrínseco de ella, es posible comprender la historia como el proceso de auto desarrollo donde la totalidad de los antes se encuentran entrelazados, chocando unos con otros, en permanente contradicción de opuestos, actuando como “eslabones” de una gran e infinita cadena en la cual cada nuevo eslabón implica como su tesis o como su antecedente, al interior y, a su vez, se encuentra inserto en el consecuente mediante un “momento” esencial: el de “conciliación” (*aufhebung*: supresión y conservación). Es mediante esta “conciliación” que los opuestos se funden para dar lugar a una nueva realidad, a una síntesis. Para ello, se han suprimido como tales antecedentes, como tales cosas distintas y opuestas, pero no se han anonadado, sino que al mismo tiempo que se han suprimido en la particularidad que tenían, se han conservado en el resultado de su fusión. No hay, por tanto, cosa aislada. El en sí que planteó Kant no existe, responde Hegel, sólo existe lo que es para otros, lo que está en relación con otros. Es por ello que Hegel puede sostener que la “Acción Mutua” es la verdadera *causa final* de las cosas.

La historia, pues, es un autodesarrollo, una evolución en donde todos los momentos anteriores son necesarios en cuanto manifestaciones parciales del propio desenvolvimiento, el cual engloba en cada etapa las fases anteriores. La historia dejó de ser un conjunto inconexo de hechos aislados, independientes entre sí, autónomos, para convertirse en un universo de momentos, fases, y etapas que únicamente pueden explicarse acudiendo a sus respectivas determinaciones, ésto es, a los antecedentes de los cuales surgió y que en cada uno se encuentran negados pero conservados al mismo tiempo. Cada época prosigue, admitiéndolos, los temas y métodos propios de la época anterior.

Así, la Edad Moderna no representa una época totalmente distinta de la medieval, sino que siguen perviviendo en ella los elementos que contenía la anterior dentro de sí y que había heredado de la antigüedad greco-romana.¹³²

La postulación hegeliana de que la historia debería concebirse como un proceso de momentos, fases, etapas, indisolublemente enlazados y, por tanto, imposible de soslayar en la explicación de cada uno de ellos a riesgo de dejarlo inexplicado, puso el

¹³². José Ferrater Mora, *op. cit.*, “Historia de la Filosofía”.

punto final a la crítica en contra del eclecticismo como postura ideológica, no como práctica específicamente personal o particular. No sólo el eclecticismo “toma” de otras épocas, fases o momentos, sino que ese es el proceso normal, histórico de la realidad, incluida en ella la sociedad humana. Tomar de varias matrices a fin de conducir a nuevas síntesis, ésto no solamente no es objetable por sí mismo, sino que sería el proceso que sigue el conocimiento para advenir a más amplias generalizaciones en las cuales se subsuman ámbitos, géneros, especies y fundamentos anteriormente relativamente separados, sino que es el proceso mismo que lo real, el mundo, ha seguido en su proceso de constante complicación y complejidad.

Así, pues, nada se le puede objetar al eclecticismo, ni menos a su espíritu de “conciliación” que, como hemos visto, muy probablemente Cousin haya tomado de Hegel, a quién conoció personalmente y con quién llevaba una amistad lo suficientemente consistente como para que Hegel se expresara en muy buenos términos de aquél. De ser así, lo cual parece ser una hipótesis ampliamente probable, quería decir que el padre y exponente reconocido del eclecticismo moderno, Cousin, habría basado su propuesta conciliatoria en una de las categorías básicas del pensamiento hegeliano: la *aufhebung*. La *aufhebung*, la conciliación mediante la cual las cosas, los términos, los objetos, nunca absolutamente diferenciados, se conjugaban, se conciliaban en una síntesis que para Hegel, era un momento de su proceso, de desarrollo, pero también su progreso, en tanto esta conciliación se llevaba a cabo a un nivel superior dado que incluía o partía de las dos previas que le habían dado nacimiento.

Siguiendo con nuestra hipótesis acerca de los parentescos entre la “conciliación” de Cousin y la de Hegel, no parece exagerado pensar que si Cousin reconocía en la *Fenomenología del espíritu* del filósofo alemán un aporte a la más cabal comprensión del proceso de desarrollo del mundo, no sería nada extraño que se viera compelido a propugnarla a todos los niveles de las relaciones humanas y, por supuesto al interior de la filosofía misma. Con ello lo que estaría llevando a cabo sería una doble y brillante tarea: llevar, como diría Ortega y Gasset, a la filosofía, vía la categoría de la *aufhebung*, a ganarse el pan, a ganarse el derecho a la ciudadanía mediante su intervención más acusada en la explicación del mundo, y en segundo término, propugnar la “conciliación” de las posturas consideradas como irreconciliables, obligarlas a confrontarse entre ellas con el propósito de llevarlas a conciliarse en una síntesis que él consideraba posible puesto que ninguna por separado había llegado

a la plena verdad. Si siempre y en todo caso esta síntesis era posible, es algo que debería comprobarse sometiendo a cada uno de los términos en confrontación a una revisión previa en la que se determinara su validez relativa. Pero, incluso en la eventualidad de que la síntesis no pudiera lograrse plenamente, esto es algo que aludía a los específicos términos conjugables y no a la postura de fondo que buscaba sintetizarlos. Es decir, el llamado a la “conciliación” en los términos ya dichos, era perfectamente válido, abstractamente válido.

Pero no terminan aquí los aportes de Hegel aunque los relativos a la conciliación —categoría muy romántica, por cierto, al menos en su afán por abrirse a todas las manifestaciones humanas en términos que no objetaría Terencio— estén directamente relacionados con la principal actitud característica del eclecticismo. A partir de su concepción global acerca de la historia, podemos ratificar el sentido histórico del eclecticismo en tanto fase arquitectónica que retoma la búsqueda de lo nacional y moderno, ahí donde la había dejado el descubrimiento del carácter histórico del estilo. Puestos en este terreno concreto, cancelado el recurso de echar mano de referentes históricos para intentar mediante su repetición textual solventar las exigencias que el mundo moderno la planteaba a la arquitectura, el eclecticismo abordaba el único camino que le quedaba: asumir íntegramente la necesidad de producir una arquitectura absolutamente nueva, tan nueva como lo era la sociedad burguesa.

La postura, como se ve, era y es inobjetable. Únicamente las actitudes intransigentes y ahistóricas pudieron escarnecerla reparando esos efectos exclusivamente en las más deleznable obras de los corifeos, de los eclécticos “cínicos” que, según Collins:

...utilizaban libremente los estilos arquitectónicos en función de los deseos del cliente... (era en este caso) un sistema de ganar dinero dando satisfacción a los caprichos de los clientes.¹³³

Como de suyo se comprende, las obras de estos autores son objetables no por su inicial postura conciliadora y seleccionadora, sino, como diría Rada Delgado, por la falta de talento para enfrentar la labor proyectual y sobre todo por poner su pro-

¹³³. Peter Collins, *op. cit.*, p. 117.

fesión al capricho al capricho del mejor y más ensoberbecido postor: la burguesía *parvenue*, la burguesía arribista. ¿Hay acaso otro tipo de eclecticismo? Por supuesto, el que suscribían los “idealistas”, quienes querían construir la arquitectura moderna y nacional a partir de un enfoque histórico de ambas categorías o exigencias programáticas y que son, en el fondo, de quienes se ha venido discuriendo a lo largo de este trabajo.

Esos arquitectos, los “idealistas”, se encontraban sumamente limitados por su época comprobándose también aquí su carácter histórico. Y es precisamente viéndolos a trasluz de su momento concreto, es decir, de la herencia profesional que habían recibido, de las metas históricas que propugnaba su momento, de los escollos que tenían que sobrepasar para alcanzarlas, de la desnudez en que se encontraron cuando tuvieron que hacer conciencia de que los estilos y todo lo por ellos implicado había sido puesto en crisis, así como los pasos que emprendieron intentando dar respuesta a esas condiciones, como podemos justipreciarlos. Este enfoque procedió originalmente de Hegel, pero en estos momentos debiera ser un lugar común. Si ya hemos visto a este respecto el juicio del arquitecto español Álvarez y Amoroso, y el de Arnold Hauser, traigamos ahora el de un historiador actual:

Los artistas creadores se movían en un campo heterogéneo, carentes de una base que integrará sus esfuerzos. Esto les sucedía porque formaban parte de una sociedad que también carecía de principios universalmente reconocidos. El arquitecto y la sociedad marchaban hacia el futuro en la confusión de elementos adoptados por sociedades anteriores. Es evidente que la confusión resultante de la amalgama ecléctica de todos los estilos era absurda; *pero era una condición necesaria para el progreso de la arquitectura*.¹³⁴

El caso mexicano

Se sabe que la aceptación del eclecticismo se generalizó en el mundo capitalista y predominó especialmente en la segunda mitad del siglo XIX. Pero se ha ignorado, soslayado o traspapelado, que cuando no se trataba de un recurso que graciosamente se ponía al alcance de quienes no tenían otra mira que la de satisfacer los caprichos de su cliente, se entendió con toda claridad que si bien “es posible que no creo un nuevo arte, por lo menos puede ser útil para la transición desde el histori-

¹³⁴. *Ibid.*, p. 120.

cismo (*revival*) hacia la arquitectura del futuro", como estableció la *Revue General de l'architecture* en su momento. También, que los arquitectos se vieron compelidos a adoptarlo ante la carencia de un nuevo estilo y, más que éso, ante la ausencia de nuevos programas arquitectónicos cabalmente representativos de las nuevas clases sociales y la todavía no convalidación de nuevos materiales de construcción. En suma, ante la relativa invariabilidad de la estructura social.

El eclecticismo, la incorporación y revalidación de todas las formas posibles, era un recurso para romper con un monopolio formal y, con un criterio: el que sostenía la preeminencia y factibilidad de que una sola forma de cuño histórico, la neoclásica o neogótica pudiera ser considerada como la forma por antonomasia, aplicable a todos los tiempos y lugares, a todas las idiosincrasias y necesidades. Es paradójico, pero así es. Subyaciendo este primer rompimiento contra una forma específica, estaba el rechazo no claramente consciente ni explícito, pero tal vez mucho más profundo y promisorio de cambios sustanciales, como de hecho lo fue: *el rechazo a todo posible formalismo*.

No haberlo visto; no haber reconocido para nuestro caso que para justipreciar con objetividad el eclecticismo porfirista era indispensable evaluar tanto la mira que los arquitectos tenían en mente el encaminarse por el nuevo derrotero, como las razones que los impulsaban a rechazar lo que gustosamente dejaban atrás; partir del supuesto epistemológico, ahora inadmisible, de que con solo calificar de eclécticas las más notorias edificaciones porfiristas —como el Palacio legislativo, el Teatro nacional, el Edificio de correos, el Edificio de comunicaciones, la Cámara de diputados y demás— se había captado la totalidad del carácter de esa arquitectura, su esencia, o que, en todo caso, algunos otros rasgos que pudieran indicarse resultarían irrelevantes para modificar su significación general como una arquitectura sumisa a los dictados formales europeos, particularmente franceses y, en tal sentido vuelta de espaldas a la realidad nacional, son, en términos amplios, los errores en que ha incurrido una crítica arquitectónica básicamente ideológica.

Aun considerando en su real dimensión, como rechazo a la hegemonía incontestada del formalismo neoclasicista y del revivalismo, el eclecticismo no podía conducir a una revolución arquitectónica a menos que dentro de él se gestara un rechazo mucho más profundo y trascendente: el rechazo a todo formalismo posible.

Conminados por el reclamo histórico de un pueblo que de siglos atrás había exigido advenir a la modernidad por la vía nacionalista, los arquitectos porfiristas

llevaron a cabo algunas bien contadas experiencias en las cuales intentaron, en respuesta a dichas reivindicaciones transhistóricas, conjugar, el espíritu de las formas prehispánicas con sus propias y modernas modalidades de vida cotidiana. Al justipreciar los resultados a partir de las teorías de los arquitectos franceses racionalistas más conocidos como paladines de la lucha contra los formalismos de cuño "arqueológico" o "exótico", Viollet-le-Duc y Guadet, respectivamente, se convencieron de que ese derrotero era incompatible con el principio teórico *sine qua non* de la arquitectura: la correspondencia con un momento histórico, la irreductibilidad de la arquitectura a cualquier forma que no sea la suya propia, la que emerge de los requerimientos y medios específicos de cada grupo social en cada momento preciso. Todavía, sin embargo, especularán sobre otro derrotero, cuya elasticidad intrínseca le conferirá mayor rango de factibilidad: el colonialista. Con todo y eso, las cartas estaban echadas. Al erigir al programa y la verdad en "timón" y "ley suprema"; al asignarle al arquitecto una triple función resaltando dentro de ella la de "hombre civil"; al instituir el estudio de la teoría dentro de la *currícula* escolar y enfatizar la interrelación existente entre el "estilo nuevo" y el acero y el concreto, *los arquitectos porfiristas crearon las condiciones subjetivas para la revolución arquitectónica de México*. Para producir socialmente una que fuera racional y moderna. *Faltaban las condiciones objetivas que crearía la propia revolución política de 1910*. Sin ambas, la arquitectura de la revolución mexicana es inentendible.

Una última cuestión: ¿Cómo es que con todas estas solidísimas bases teóricas no pudieron sobreponerse al eclecticismo? ¿Cómo pudo subsistir ese peculiarísimo divorcio entre su teoría y su práctica?

La maduración de las condiciones objetivas y subjetivas, premonitoras del cambio revolucionario, no suele acontecer al unísono. Mucho menos su conjunción en un momento dado. Lejos de ello, los desfases entre ambas son frecuentes. Las causas son innúmeras. Los arquitectos porfiristas mostraron estar en la disposición intelectual y anímica adecuada para dar a luz una nueva arquitectura, sin que ésto quiera decir, de ninguna manera, que hubieran prefigurado en todos sus detalles y tal vez ni siquiera en sus rasgos más generales y bastos, el carácter especial que iría a revestir el tránsito de una arquitectura oligárquica a otra democrática burguesa. Esto es lo que únicamente podía proveer la revolución política misma, con su anonadamiento de la oligarquía terrateniente, el acceso al poder de la burguesía industrial y la fuerza relativa que cobraron obreros y campesinos. Dicho de manera

lata: los voluntarismos no caben en los procesos sociales; no siempre se puede lo que se quiere. Cuando acontezca la revolución política y el acero y el concreto se produzcan industrialmente, se conjuntarán ambas condiciones y la revolución arquitectónica será un hecho.

Esto es lo que empezó a vislumbrarse en el curso del proceso revolucionario mismo.

Bibliografía mínima general

- Acevedo, Jesús T., *Disertaciones de un Arquitecto*, México, INBA, 1967.
- Bayer, Raymond, *Historia de la estética*, México, FCE, 1974.
- Brading, David A., *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, SEP, 1973.
- Butterfield, Herbert, *Los orígenes de la ciencia moderna*, México, Conacyt, 1981.
- Collins, Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- Ferrater MORA, *Diccionario de filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- Gaos, José, *Filosofía mexicana de nuestros días*, México, UNAM, 1954.
- González NAVARRO, Moisés, *Anatomía del poder en México (1848-1853)*, México, El Colegio de México, 1977.
- Guadet, Julien, *Elements et theorie de L'architecture*, Paris, Librairie de la construction moderne.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, La Habana, Edición Revolucionaria, 1966.
- Hegel, G. W. F., *Esthetique*, París, Aubier, 1944.
- Jiménez RUEDA, Julio, *Historia de la literatura mexicana*, México, Ediciones Botas, 1960.
- Katzman, Israel, *Arquitectura del Siglo XIX en México*, México, UNAM, 1973.
- Mariscal, Nicolás, *Proyecto de plan de estudios para la enseñanza de la arquitectura en Mejico*, Mejico, Tip. y Lit. "La Europea", 1902.
- Marx, Carlos, *El Capital*, 1ª. Edición Alemana, México, Siglo XXI, 1975.
- Mayer SERRA, Otto, *Panorama de la música mexicana*, México, El Colegio de México, 1941.
- Menéndez PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, Argentina, Espasa Calpe, 1943.
- Moreno BONETT, Margarita, *Nacionalismo Novohispano*, México, UNAM, 1983.
- Navarro B. Bernabé, *Cultura mexicana moderna en el Siglo XVIII*, México, UNAM, 1983.
- Navascues PALACIO, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños del S. XIX*, Madrid, Instituto de estudios madrileños, 1973.
- Patetta, Luciano, *Historia de la arquitectura. Antología crítica*, Madrid, Hermann Blume, 1984.

- Pevsner, Nicolás, *Esquema de la arquitectura europea*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1971.
- Pevsner, Nicolás y otros, *Diccionario de arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- Quirarte, Martín, *Gabino Barreda, Justo Sierra y El Ateneo de la Juventud*, México, UNAM, 1970.
- Sigüenza y GÓNGORA, Carlos de, *Libra astronómica y filosófica*, México, UNAM, 1959.
- Sigüenza y GÓNGORA, Carlos de, *Obras Históricas*, México, Editorial Porrúa, 1960.
- VARGAS SALGUERO, Ramón, *Historia de la teoría de la arquitectura, La Ilustración*, tesis profesional, México, UNAM, 1987.
- VARGAS SALGUERO, Ramón, *Axiología y dialéctica en la estética y teoría del arte*, tesis profesional, México, UNAM, 1980.
- Xenofonte, *Vida y doctrinas de Sócrates*, Chile, Ediciones Ercilla, Chile 1935.

Revistas:

El arte y la ciencia, 1899-1911, México.

Los espacios habitables en el liberalismo triunfante

La tesis "Los espacios habitables del liberalismo triunfante" se integró, con las correcciones y adaptaciones pertinentes, a la investigación que tuvo por producto final el libro de la colección de la Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos, vol. III El México Independiente, tomo II, Afirmación del nacionalismo y la modernidad, México, FCE-UNAM, 1998, 533 pp. Por lo mismo, se han omitido los capítulos que fueron elaborados por el equipo de investigación, así como las viñetas de texto que acompañan al contenido principal de la tesis.

"Lo que tiene el árbol de florido
vive de lo que tiene sepultado".

Anónimo

— PRÓLOGO —

Sobre la importancia del pasado

Si tenemos en cuenta que en la realidad no se observan cortes, secciones o entidades aisladas, y que, por el contrario, lo que resalta es la recíproca interacción de todos sus componentes, caeremos en la cuenta que los sectores de ella que solemos llamar sucesos, fases, momentos, etapas históricas o formaciones sociales, son producto de la necesidad que ha tenido el pensamiento de segmentar la unicidad y continuidad de la realidad, para poder adentrarse en su conocimiento.



Es justamente esta indisoluble e insoslayable vinculación entre todos los niveles y componentes de la realidad, la que hace ver, a su vez, que ningún hecho puede explicarse haciendo a un lado el conjunto de factores, circunstancias y condiciones con los cuales está vinculado. Dicho de otra forma: si tenemos en cuenta que el suceso que ahora atrae nuestra atención no existía en el momento inmediato anterior; es decir, que las cosas vienen del no ser al ser, entonces cae por su peso que es la combinación del conjunto de factores previos al nuevo suceso donde se encontrará la explicación de su surgimiento. Al proceso de investigación y conocimiento le toca dilucidar la forma que haya asumido este proceso de gestación. Por lo tanto, también resulta evidente la particular importancia que revisten aquellos factores o sucesos previos cuya interacción dio como resultado el hecho que interesa explicar. Esos factores constituyen su antecedente. De aquí que se postule al antecedente como explicación del subsecuente. En un sentido lato puede verse al pasado, tanto el inmediato como el distante, al superficial como al profundo, como el acervo donde la realidad encuentra o debe encontrar su explicación, incluida en ella esa parte tan especial a la que solemos llamar presente.

Para la reconstrucción historiográfica, por tanto, todos los eslabones o momentos históricos son imprescindibles. No puede darse el lujo de extraviar o anondar alguno sin encontrarse imposibilitada para explicar al que le sucedió, pero que en aquél fue incubado, ni a los demás que por él fueron influidos o determinados, directa o indirectamente. No cabe la menor duda de que en más o en menos, claro está, la pérdida de un momento deja al garete a todo el resto. En efecto, fue en el pasado de cualquier suceso, donde se gestaron los ideales y se les convirtió en afanes, primero, y en objetivos, después; donde se asumieron las metas inculcadas y se prepararon los medios y voluntades necesarios para llevarlas a cabo. Fue en el pasado donde se velaron las armas para llegar a darle cuerpo y forma a unos y otras. De este modo, el área, ámbito, sector y dimensión histórica de cuya revivificación discursiva se ocupe la investigación, es siempre y en todo caso la materialización del pasado. De un pasado, que dejó de ser una mera prefiguración ideal en la mente de una comunidad dada, para imbuir su espíritu en las acciones y obras realizadas que tomaron aquella idealidad como faro y guía. Por supuesto, para sostener lo anterior hay que aceptar previamente que hay varios pasados, así como hay varios presentes.

Cada presente es producto, pues, de un pasado, pero no "del" pasado o de cualquier pasado, sino del que le pertenece, del propio, del que le es atingente, de aquél

que le dio vida. Así se entiende que una investigación, para consumarse, no inquiera por cualquier pasado, así, en abstracto. No todo lo acontecido antes constituye, por ese solo hecho, el pasado que buscamos. El pasado de una realidad específica es, a su vez, el pasado concreto, específico de éste o aquél momento en cuestión. Para dar con él, no hay más brújula que la proporcionada por el presente. Sin interiorizarse en éste, es imposible dar con aquél. Es el presente, con sus determinaciones, rasgos, matices, características e incógnitas, el que estipula cuál es el pasado que debemos buscar. Otra conclusión cae por su peso: el pasado de un presente, es el que lo explica. Pasado de cuya existencia y significación no sabíamos por anticipado, diseminado como estaba en las infinitas extensiones de lo que tuvo lugar antes.

Esto es así, entre otras cosas, porque, por supuesto, es posible deslindar varios sectores, ámbitos y niveles, tantos como el conocimiento pueda abstraer de la realidad total que los envuelve a todos. Respecto de ellos, la realidad total es la realidad sin más. Explica a sus sectores a condición de que sus sectores la expliquen a ella. Por supuesto, también es posible circunscribirse al conocimiento de la totalidad, ya que, como dijo José Gaos, nada le impide al entendimiento abstraerse en el todo de la realidad. La filosofía se ha empeñado en este tipo especialísimo de estudio a lo largo de su historia. De este modo, el todo y la parte se dan la mano.

Si esto es así, determinar la correspondencia entre cada realidad y su pasado respectivo, constituye, tal vez, la parte básica de la tarea historiográfica. Rehuir o soslayar esta correspondencia, conduce a elaborar visiones providencialistas o espontaneístas del decurso histórico. En este sentido, la meta última de la ciencia de lo particular, de la historiografía, no puede ser más que una: elaborar una reproducción conceptual de dicha interacción. Así vistas las cosas, la imagen de la historia representada por un ininterrumpido e infinito conjunto de eslabones, se acerca bastante a la realidad, siempre y cuando ese eslabonamiento sea concebido en cuatro dimensiones, el tiempo incluido.

Ahora bien, el antecedente de la realidad que deseamos conocer, ¿es el coetáneo de ella, el inmediato en el tiempo y que, tal vez por ello mismo no alcanzó a impregnar al presente que nos interesa? De no ser el pasado inmediato el que puede fungir como sustento explicativo de la parte de la realidad que nos interesa, ¿significa ésto que es el pasado distante el que debemos exhumar; el de raíces hincadas tan hondo que los afanes que en él se gestaron han exigido tiempos sumamente prolongados para satisfacerse? De convalidarse esta segunda hipótesis, ¿podríamos

entrever la posibilidad de encontrar finalidades pretéritas que hayan traspasado y alimentado distintas épocas históricas; que hayan determinado distintas formaciones sociales? La respuesta no tiene por qué ser excluyente. Lo más probable es que, por el contrario, el antecedente respectivo tenga tanto del próximo como del distante y que las reivindicaciones levantadas por cada uno se combinen al conjuro del presente mismo.

Fue hasta el momento en que se acumularon las dudas respecto de los argumentos mediante los cuales se explicaba el surgimiento de la Arquitectura de la Revolución Mexicana, que se despliega a partir de la Constitución de 1917 y hasta los años cincuenta aproximadamente, que cobró fuerza la necesidad de familiarizarnos con los arquitectos porfiristas. Antes de ello, parecía no justificarse el estudio de un momento histórico que de antemano había sido señalado como el traspies por antonomasia en que había incurrido nuestra arquitectura pretérita. Poco o nada podía aprenderse de su sumisión al formalismo preconizado por la École de Beaux Arts, de su desconexión con la situación social, de su incidencia en el “anacronismo exótico” y del énfasis que puso en la decoración. Por el contrario, si algo había que hacer, era cerrar los ojos a tan negativo pasado.

Apoltronados en esta perspectiva, era impensable atribuirle al porfirismo la paternidad de algunas de las banderas que unos cuantos años después serían enarboladas para llevar adelante un nuevo momento revolucionario en la arquitectura mexicana. Ésta habría surgido, se nos insistía, como respuesta al llamado de un arquitecto excepcional en sus incursiones teóricas y prácticas: el maestro José Villagrán García. Según esta versión, había sido él quien al exponer “con énfasis (los principios enseñados en nuestras aulas) y al tornarse en ideas motrices”, orientó la práctica escolar y profesional a partir de 1924, dando lugar al surgimiento de una nueva etapa en la arquitectura nacional. Por tanto, si algo vinculaba al porfirismo con la arquitectura moderna mexicana, si algo tenían en común, era el compartir un cisma. Fuera de ello, nada más. El multicitado eclecticismo no podía reivindicar para sí reconocimiento o paternidad alguna respecto del momento arquitectónico-urbanístico subsecuente.

Las dudas, sin embargo, cobraron fuerza. Los protagonistas de la Arquitectura de la Revolución, nuestros maestros, habían sido formados por los arquitectos porfiristas en apego a la concepción que aquellos tenían de la práctica profesional y de su papel en la sociedad. ¿Cómo se explicaban, por lo tanto, sus aparentemente

notorias divergencias y disparidades? Las indiscutibles dotes personales de los pioneros, ¿bastaban para dar cuenta de un cambio sustancial en la manera de asumir una práctica secular?

Las incógnitas suscitadas sólo podían desahogarse a la luz de una nueva revisión de las dos etapas. Era preciso hacer tabla rasa de lo sedicentemente sabido, para, al acudir a las fuentes, a los antecedentes de la Arquitectura de la Revolución, aclarar el vínculo entre ambas.

Una vez dicho lo anterior, adelantamos una de las conclusiones a que hemos llegado. Es muy sencilla: aquella versión relativa al surgimiento del nuevo momento estaba, por supuesto, equivocada. Era incorrecta desde el punto de vista de su fundamentación histórica; injusta desde el punto de vista profesional y aniquilante desde el punto de vista de la identidad nacional, al dejarnos sin una parte de nuestro pasado, del que es nuestro... bajo la forma de haberlo sido.

Sí, ahora sabemos que ubicar históricamente al porfirismo reparando simple y llanamente en el eclecticismo que caracterizó a uno de sus subconjuntos arquitectónico-urbanísticos, es establecer una verdad a medias. ¿Por qué? Porque extiende al todo lo que puede y debe ser aplicado a una parte de él únicamente; parte, por cierto, la de menor volumen y significación social si se la mira a contraluz del resto de la producción total. La insuficiencia valorativa es doble si tenemos en cuenta, además, que desde el momento mismo de, nada menos que la pujante tercera aparición del eclecticismo en el escenario cultural europeo (no debiéramos olvidar la correspondiente a los tiempos helenísticos y la que con posterioridad tuvo lugar durante el Renacimiento), se contaba con los elementos de juicio suficientes para tomar nota, tanto de su origen como de la preocupación sustancial que lo vertebraba; y ambas, no cabe la menor duda, apuntaban nítidamente hacia la superación del clasicismo y a favor del surgimiento de los estilos nacionales. Traspapelar estos aspectos es amputarle al eclecticismo la repercusión más rica y promisoriosa; supone convertir en fútil y caprichoso juego, lo que fue tejido con ansias de trascendencia temporal. Es permanecer empecinado en el desdoro a partir de reducir el juicio historiográfico a una verdad a medias.

¿Cómo pudo tener lugar tamaño dislate? Es más: ¿se trata realmente de un mero dislate, de una falla en la apreciación; de dificultades insuperables al momento de recabar la información básica, o de un desliz acontecido al ponderar los elementos concurrentes en el juicio? Esa es una posibilidad explicativa... pero no es la única:

encontramos, por lo bajo, una segunda. En efecto, cabría considerar si acaso un obstáculo se interpuso entre la testificación de los hechos y la equidad del criterio historiográfico para sopesarlos. De ser así, debería tratarse de un obstáculo de una naturaleza a tal punto especial, que logró darle vuelta en redondo al juicio de los investigadores sin que éstos tuvieran conciencia de ello. Como bien se sabe, este obstáculo, esta luz cuya intensidad logra engeguercer ojos y entendimiento para cualquier otra cosa que caiga fuera de su radio de iluminación, no es otro que el apriorismo ideológico.

Presencia del apriorismo ideológico

El régimen porfirista se localiza en el partaguas de dos siglos y en la confluencia de dos etapas históricas. Con él se clausura la cruenta implantación del liberalismo en México y se inaugura, tan dolorosa como ésta, la Revolución de 1910. Pero, además de esta singular situación, coadyuva a conferirle un papel sin par en la historiografía nacional, el constituir el momento histórico que, muy probablemente, ha sido objeto de más descrédito.

En el pasado más o menos inmediato todavía era común hacer objeto de desdoro a todo cuanto había corrido a cargo del régimen en el lapso que corre de 1876 a 1911. Es posible considerar que, incluso en la actualidad, los ponderados juicios elaborados por algunos historiadores recientes no han logrado trascender a capas amplias de población. Para esas capas y grupos, el porfirismo sigue siendo un momento que puede y debe seguir siendo desacreditado. Ello, no obstante que estos mismos estudios han hecho ver que ni sus contemporáneos ni los observadores actuales pudieron desconocer ni desconocen las aportaciones del régimen a la integración y consolidación nacional. A este respecto, cabe tener presente que Daniel Cosío Villegas, uno de los analistas más conspicuos tanto del personaje como del momento histórico, impulsor por cierto del neologismo que ya Alfonso Reyes había calificado de "pintoresca palabra", el de "porfiriato", término que no puede ocultar su dejo peyorativo, llegó a crear un segundo, como bien se sabe, que modera y suaviza a aquél y que, muy probablemente, califica con mayor precisión, el carácter del régimen. Así, ha quedado asentada la posibilidad de que el concepto que mejor le convenga no sea el de dictadura, mácula que con mayor fruición se le ha echado en cara, sino el de "dictablanda." Clarificando el origen de aquél primer neologismo, Luis González y González asentó, por su parte, que el régimen "fue inicialmente porfi-

rismo por la adhesión popular a Porfirio y después porfirato por la adhesión de Don Porfirio a la silla presidencial.”

A contraluz de este referente, el anchuroso cuanto inexplorado campo de lo arquitectónico-urbanístico nacional puede ser visto como uno de los últimos reductos, sino el último, para el cual el momento histórico porfirista permanece siendo sinónimo de desprestigio, de estigma y desdoro.

Espacio y tiempo han transcurrido; también se ha ampliado la distancia espiritual que nos separa del régimen porfirista e igualmente, se ha depurado la visión conforme a la cual concebimos y valoramos los espacios habitables y la práctica proyectual que las anticipa, así como la importancia decisiva representada por las condiciones materiales en que ambas tienen lugar. Con todo y ello, el descrédito prevaleciente acerca de este momento de la historia arquitectónica nacional, permanece aparentemente incólume: los espacios habitables y quienes participaron en su proyecto y construcción, continúan llevando a cuestas, como el herido las llagas, el estigma con que la historiografía formal e informal satanizó al período en su conjunto. Y esto, no obstante que también contamos ya con estudios pioneros abocados a construir un concepto que, desembarazado en gran medida de los modos pretéritos de ver e historiar, tiende a rescatar y justipreciar este momento nodal de nuestra historia. Sin embargo, con ellos ha sucedido algo a todo punto similar a lo que anotábamos respecto de los realizados en el campo de lo político social: no han logrado hacer escuela ni permear la opinión académico profesional.

Pero, ¿en qué ha consistido su desdoro? o, dicho de otra forma, ¿de qué habría que resarcir al porfirismo en el campo arquitectónico-urbanístico? De un hecho: los arquitectos porfiristas y las obras que llevaron a cabo, siguen siendo exhibidas un día sí y otro también, como meras réplicas de l'Ecole de Beaux Arts. Calificativo, éste, en el cual se resume el sùmmum del descrédito que en el recinto nacional es posible adjudicarle a alguna obra en particular o a un momento o etapa en general. Esto, si se tiene en cuenta que la tradición teórico historiográfica mexicana convirtió tanto a la famosa escuela francesa, como al eclecticismo que preconizó en el siglo xix, en prototipos del más desaprensivo adosamiento de inarmónicas formas. Dentro de este orden de ideas, dando por consistente ese juicio y convirtiéndolo en la premisa mayor del dictamen historiográfico, las conclusiones no podían ser distintas de las que fueron: los arquitectos porfirianos incurrieron en un extralógico cuanto censurable trasplante de formas; redujeron la práctica profesional a la mera

yuxtaposición inconexa de ellas; se sometieron acriticamente a los lineamientos de los arquitectos franceses y, por si ello no bastara para legitimar su descrédito, habrían constreñido la enseñanza a un mero rejuego de motivos decorativos. Su descalificación estaba, pues, plenamente justificada. No había lugar a ninguna reconsideración. No podía haberla: ¡los términos eclecticismo y antiarquitectura eran entendidos, además de equivalentes, como términos inscritos en el desilusionante episodio del "porfiriato"!

Es de suponer que teniendo este telón de fondo, la historiografía arquitectónica no pudo sentirse alentada a incursionar a fondo en los terrenos porfirianos con el espíritu que le es propio, el del gambusino empeñado en encontrar los filones que dieran cuenta de las mil y una diferentes formas mediante las cuales los distintos conglomerados nacionales han procurado extender la habitabilidad natural y cuya riqueza y variedad de soluciones, pasaran a engrosar el acervo de la cultura nacional. Por el contrario, sabedora de antemano del escaso o nulo aprecio social que se tenía por todo cuanto en aquellos tiempos había sido engendrado, prefirió hacer caso omiso de él. No era necesario, por tanto, ni llevar a cabo el recuento de lo hecho y sus calidades, ni hilvanar genealogías de ninguna índole. No había por qué registrar sus haberes cuando sus débitos eran tan considerables.

Un primer indicador de esta actitud sale a la superficie al reparar en la importancia que merece la recopilación informativa en la producción historiográfica, como una muestra del ahínco que en el investigador despierta el tema a tratar. Si esto es así, y consideramos que lo es, resulta que el descrédito que nos viene ocupando, se corresponde con una información parca, si no es que francamente escuálida, acerca del quantum de lo realizado. ¿Por qué o para qué era necesario llevar a cabo el levantamiento más minucioso posible de todo lo hecho por el porfirismo? A diferencia de otros momentos, por anticipado se sabía que en éste no se encontraría nada valioso. La historiografía podía sentirse tranquila al eximirse de insistir en la exhibición de un ejemplo poco enaltecedor. ¿Para qué exhumar lo deleznable?

No está por demás asentar que al desinteresarse en rescatar, en primerísimo lugar y con delectación de artista, la cantidad y la calidad de lo realizado, tal y como, por otra parte, se lleva a cabo usualmente con cualquier otro momento o etapa arquitectónica, la historiografía pretérita se vio irremisiblemente llevada a incidir y reincidir en la desestima, primero, en el deslucimiento, después, y por último, en la satanización de dicho momento arquitectónico. ¿De cuántas obras consistió aque-

llo que se ha reseñado, analizado y aquilatado? ¿Qué no la magnitud del campo estudiado da lugar a valoraciones bien distintas? La significación del conjunto y de cada uno de los subconjuntos que lo conforman varía con la modificación de la cantidad, aunque no en forma directamente proporcional. Las cualidades, a su vez, remiten a establecer niveles, grados y escalas; es decir, a matizar y diferenciar, a deslindar y diversificar. Cabe recordar que a este respecto ya se pronunció Aristóteles... y no es el caso de pasarlo por alto.

De no poca monta es otro de los campos que también se desatendió anteriormente. Se trata del relativo a la construcción de espacios habitables que durante el porfirismo llevaron a cabo los otros profesionales de la arquitectura, los no titulados y la sociedad toda. De este modo se le volteó la espalda al subconjunto más representativo de la historia de la arquitectura, al que de siempre ha cubierto el planeta entero: la arquitectura común y despectivamente catalogada como “popular”, “refuncionalizada”, de “autoconstrucción”, “precaria”, o meramente “habilitada”. Es pertinente puntualizar a este respecto, que no solamente no ha sido tomada en cuenta sino que, es más, definitivamente no podía ser incluida en el recuento de lo hecho y sus méritos, porque a ello se oponía de manera terminante una razón de apabullante simplismo: ni actuando con la mayor amplitud de criterio le era posible a la historiografía pretérita aceptar que la miríada de obras englobadas en estos campos, contaran con un asiento en sus páginas, dado que de entrada podía constatarse que ninguna de ellas contaba con el tipo y clase de “artisticidad” o valor estético que, supuesta y sedicentemente debe caracterizar a todas y cada una de las obras construidas, para que puedan aspirar a ser tomadas en cuenta. La historiografía se ha limitado a historificar lo valioso, lo ejemplar, lo excepcional, lo representativo (?) sea en el campo que sea. ¿Qué sentido tiene, pues, que toquen a su puerta quienes no cuentan con el salvoconducto exigido?

En las interpretaciones pretéritas registramos una omisión más, de importancia similar a las anteriores: tampoco ha encontrado su debido lugar el concepto que de su práctica profesional tuvieron los arquitectos, y sin reticencia alguna se le deja de lado sin molestarse en recabarlo o rastrearlo, según el caso. ¿Explicación? Ninguna, salvo las hipótesis que al respecto podemos elaborar a partir de confirmar en las historiografías o ensayos realizados, la ausencia misma de referencias al terreno donde se definen los criterios proyectuales, las normas éticas, los objetivos

perseguidos mediante la acción, los elementos de juicio a partir de los cuales los profesionales juzgan su propia práctica.

¿Cuál fue el punto de vista de los arquitectos porfirianos acerca de su asunción del eclecticismo?, ¿por qué lo suscribieron?, ¿acompañarse a los dictados de los tiempos era lo único que les importaba? De no ser así, ¿qué afán los impulsaba?, ¿cómo se veían a sí mismos dentro del contexto social: pensaban que eran importantes en el proceso de instauración de una nueva formación social o, por el contrario, se sabían y aceptaban superfluos, únicamente solicitados por la oligarquía terrateniente? Sería imprescindible responder a estas y muchas preguntas más, todas cuantas se quiera, con el fin de penetrar en las prefiguraciones teóricas que los arquitectos se hicieron antes y en el curso de la proyección y construcción de un espacio arquitectónico-urbanístico. Cabales teorizaciones en unos casos, meros escarceos conceptuales en otros, que al impregnar cumplida o limitadamente sus realizaciones, les confirieron un sentido... su sentido. Sentido que es indispensable exhumar a riesgo de rescatar cuerpos inertes en vez de materializaciones espirituales plenas de vida. De no hacerlo así, por más que se quiera evitar, las interpretaciones adolecerán de consistencia. Los resultados, así como los procedimientos a cuyo través se llegó a ellos, tendrán un tono azaroso, casual, providencial, mágico, imposible de superar.

En consonancia con los criterios anteriores y hasta donde es posible deducir de los ensayos elaborados, se dio por aceptado, incluso, que el consecuente podía ser explicado sin recurrir al antecedente. Tan era así que, justamente, lo que aquél tenía de propio era producto de la pura y simple oposición a las fuentes que lo habían nutrido. Actuando bajo esta inercia, el siguiente momento histórico, el correspondiente a la Arquitectura de la Revolución de 1910 y su floración más elogiada, la Escuela Mexicana de Arquitectura, fueron, éstas sí, auroleadas una y otra vez. Respecto de éste, todo era miel sobre hojuelas. Se le vio como el alba de la modernidad, del racionalismo, del funcionalismo; era el adiós a los estilos y, por supuesto, al formalismo ecléctico. Dentro de los méritos que a cada paso se le iban registrando y encomiando, se encontraba el haber rescatado a la arquitectura mexicana del desconcierto en que la habían hundido los años finiseculares y los de principios de este siglo. Y, así como Venus surgió completa y radiante de la cabeza de Zeus, así la arquitectura "moderna" mexicana se habría desembarazado de las rémoras con que el eclecticismo porfirista puso en entredicho la esencia misma del hacer arquitectónico, por obra y gracia de la mera y simple oposición a su antecesor porfirio.

Dentro de este orden de ideas, no resulta extraño constatar que las páginas de los nunca suficientes ensayos históricos y biográficos, de las monografías y ensayos dedicados a la nueva etapa, hayan podido ser elaborados sin reparar en dos cuestiones de no escasa importancia. La primera de ellas en el orden lógico, ya señalada, está constituida por la ausencia del antecesor porfirico; la segunda y recíproca, que sin esa presencia debidamente fundamentada, la propia etapa siguiente quedaba sin sustento, relativamente inexplicada, emergida por obra y gracia de la divina providencia o del azar. La Arquitectura de la Revolución de 1910, ¿prosigue en sus propios términos y condiciones, la que la antecedió? o, por el contrario, ¿debe seguir siendo vista como un movimiento sin pasado, sin raíces, sin antecedentes? No cabe duda que la respuesta a estas preguntas sólo podrá enunciarse a partir de justipreciar a su antecesor, al porfirismo.

Ciertamente no parece descabellado concluir que el desprestigio de las realizaciones arquitectónico-urbanísticas porfirianas, puede explicarse suponiendo que la labor analítica de los investigadores se haya visto domeñada por la sentencia condenatoria emitida no en contra de la producción social del espacio habitable porfiriano en primera instancia, sino en contra del régimen político en su totalidad.

Esto se aprecia al constatar la relación de identidad que se ha establecido entre el juicio condenatorio emitido acerca del régimen político en su conjunto, respecto del aplicado a un sector de él. No hay diferencias entre uno y otro; no hay matices, tampoco desfases y, mucho menos, posibles contradicciones entre el todo y la parte. La satanización del todo, se corresponde miembro a miembro, con la de la parte. A priori se sabía que el porfirismo había entregado las riquezas nacionales a Estados Unidos y la cultura a Francia. El proyecto y construcción de espacios habitables formaba parte de la cultura, ergo no podía escapar a la valoración que se hacía del conjunto de ella. La deducción se llevaba a cabo sin mediaciones de ninguna índole: si se reniega del todo es preciso hacer lo propio con la parte. A la vista de esta generalización, lo único que cabe para refrendarla o confutarla, es indagar de nueva cuenta. ¿Dónde? En la parte, claro está y, especialmente, al nivel de ella donde se forjan las metas, las finalidades, donde concurren los afanes, los ideales. Regresemos a ella, pues.

Regresemos al terreno donde se da forma a las ideas acerca de la práctica, donde cobran sustancia conceptual los principios, criterios o normas conforme a los cuales se procurará ajustar la posterior actividad extensiva de la habitabilidad natural, de

la que la producción arquitectónica es una de sus especies. Al detenernos en este otro ámbito, en el de la teoría de la arquitectura, confirmamos la presencia en el árbol genealógico de los arquitectos porfirianos, de tres raíces principales. El clasicismo, que en primera instancia vino a ocupar el enorme vacío dejado por la arquitectura barroca, subió a la escena en calidad de emisario de la Ilustración. Su impacto se hizo notar en muy distintos géneros y niveles sociales. A partir de él ya no hubo lugar a nada que no hubiera sido sancionado en el impoluto altar de la "razón"; nada, salvo el clasicismo mismo, que se propagó sin que en todos los casos se expusiera la razón que asistía a esta proliferación. Pronto se escucharon sonoras voces en contra de la injustificada hegemonía de Vignola, el "vademécum de todas las medianías" y a favor de "un estilo nacional apropiado a nuestro país". El camino hacia la "modernidad" pasaba por la "nacionalidad". Fue en el proceso de revuelta en contra del clasicismo y a favor de los estilos nacionales, alimentado por una revolución liberal en su apogeo, que se formaron los arquitectos porfirianos. Dos décadas después, se adentran y aclimatan, sin dejar de sopesarlas, en las tesis de los más avanzados teóricos franceses. Les fueron particularmente familiares las provenientes de Léonce Reynaud, Emmanuel Viollet-le-Duc, Julien Guadet y L. Cloquet y, por supuesto, las del "padre del eclecticismo moderno", como ha sido llamado Victor Cousin. De la lectura detenida de estos autores, los porfiristas decantaron una tesis, a la que destacaron por sobre las demás, a la que convirtieron en punto de partida y de llegada del proceso proyectual: la convicción de que las modalidades de vida locales, regionales y nacionales debían ser consideradas como el elemento regente de dicho proceso, como su columna vertebral, como su alfa y omega.

Al exhumar del olvido la exigencia *sine qua non* de la creación arquitectónico-urbanística, arrumbada desde hacía mucho tiempo (¿desde cuándo? ¿desde el Renacimiento, tal vez?) por la arquitectura absorta en la apariencia externa, la teorización porfiriana coadyuvó a derrocar en México la concepción que, proveniente del pasado milenario, concedió el primer lugar de importancia a los "estilos" y, dentro de éstos, a las proporciones, a los módulos, a la simetría. Fue gracias a la asunción de las nuevas teorizaciones por parte de los arquitectos porfirianos y a la difusión que de ellas llevaron a cabo en los cenáculos profesionales y en las aulas escolares, que las categorías de tiempo y espacio ganaron un sitio privilegiado en la teoría de la práctica arquitectónica nacional. Mediante el logro de ambos efectos, la concepción histórica del decurso social fecundó con prolífica simiente el

esclerotizado concepto que a lo largo de siglos enteros privilegió el papel regente de los llamados estilos arquitectónicos. La construcción de espacios habitables que fueron posibles en las circunstancias de emergencia de la nueva formación social mexicana, del nuevo Estado y nación liberal que recién surgía, se benefició con ello; la enseñanza, también.

Sería indispensable, en consecuencia, no soslayar que el aporte histórico del eclecticismo fue poner término, en tierras nativas, a dos hegemonías milenarias: la del clasicismo, en el terreno de las obras construidas y la de la concepción estática del estilo, en el de la reflexión teórica. Sin el derrocamiento de las dos más prolongadas hegemonías culturales que registra la historia, no hubiera sido posible advenir a la nueva arquitectura, a la arquitectura preñada de espíritu democrático tanto en lo ideológico como en lo social, cuenta habida, aquí, de las prácticas profesionales y sus destinatarios. Cabría añadir que estas grandes veredas abiertas en el campo yermo del academicismo dan cuenta de sólo una parte del fértil legado que retomó la etapa histórica siguiente.

Efectivamente, las tendencias más consistentes de nuestra arquitectura y desarrollo urbano posterior, fueron entrevistas, estimuladas y transmitidas por los arquitectos porfiristas. Fueron ellos quienes impulsaron, a partir de las tesis citadas y consensualmente aceptadas, el rescate de la tradición mesoamericana y de la hispana para, sustentándose en ese cimiento imperecedero, hacer una realidad la arquitectura "moderna" y "nacional", simultáneamente; bandera en la que creyeron con fervor y por la que lucharon con denuedo. Su vínculo con el nacionalismo transhistórico que fluye fecundo en el torrente sanguíneo de nuestra historia, quedaba, así, garantizado. Consecuentes con esta posición de principio, se esforzaron en crear un arquitecto que fuera "filósofo, artista y hombre civil" al mismo tiempo. Únicamente contando con esa polidimensionalidad, dijeron, podría el nuevo profesional estar a la altura de lo que pedían los nuevos tiempos. Así lo exigía el tránsito de la arquitectura oligárquica a la democrático-liberal que estaba en marcha. Así lo convalidaba la esencia de su práctica profesional. No había, pues, duda posible: el camino estaba prefigurado. ¿Serían ellos quienes dieran los primeros pasos o su estafeta pasaría a otras manos? No lo sabían. Pero una cosa sí había de cierta: metas son ésas que no se cumplimentan en un día.

Tampoco se dieron cuenta de que al levantar esas banderas habían tendido un lazo, un puente, una meta que las generaciones venideras retomarían. Este lazo es

el cordón umbilical que convierte a la etapa siguiente en descendiente y proseguidora de las reivindicaciones enarboladas por los maestros porfirianos. Por cierto, no reconocerlo así llevó, incluso a nuestros grandes maestros, el ya citado Villagrán, Enrique del Moral y Enrique Yáñez, por lo menos, a clausurar la única puerta que les hubiera permitido explicar cómo y de qué manera les fue posible a ellos, la Generación del 17, y a los recién egresados de las aulas escolares en la década de los veinte, estar a la altura de las inéditas circunstancias abiertas a la práctica profesional a partir de la Constitución que se promulga ese mismo año. Ello, no obstante haber sido educados tras los barrotes de la enseñanza ecléctica que, reiteraron una y otra vez, recibieron de los arquitectos porfirianos. Ante la disyuntiva a que nos enfrenamos al contar con dos versiones antípodas, la pregunta es obligada: ¿cabe seguir sosteniendo la versión recibida y según la cual la única diferencia que separa a las dos etapas arquitectónicas estriba meramente en el papel que una y otra le concedió a los principios como ideas reguladoras de la práctica profesional, principios de vigencia aleatoria y hasta inexistentes para los porfirianos e insoslayables y vertebrales para sus alumnos?

Elaborar una hipótesis para explicar el condenatorio juicio emitido, no supone, de ninguna manera, validar su desatino. A este respecto es preciso no perder de vista que al margen, de la legitimidad o no, de la valoración que pudo tenerse acerca del régimen porfirio en el pasado más o menos lejano y mediato y de la que actualmente se le aplique, de ninguna manera es aceptable extender al nivel de lo particular lo que, en el mejor de los casos, puede ser aplicable al de lo general. La relación que media entre estos dos niveles dista mucho de ser la de identidad. Las generalizaciones apresuradas suelen encontrar arenas movedizas.

Es innecesario abundar. Baste con hacer ver que al incurrir en estas grandes omisiones, la historiografía cerró las vías de acceso que la podrían haber conducido a justipreciar el decurso histórico y abrió, por el contrario, las que de manera indefectible la llevaron a recaer en su injustificable desdoro.

Esto y más aconteció en el pasado. En un pasado cuyos entretelones dejamos de lado por no ser este el sitio apropiado y porque, en rigor, dicha revisión compete a una historiografía de la historiografía arquitectónica. En los tiempos que corren, caracterizados en buena medida y proporción por un cuestionamiento sin taxativas, radical, a fondo, de los paradigmas que antaño nos parecieron inobjectables y relativamente inalterables, se vuelve imposible continuar dejando hacer y pasar lo

que otrora aceptamos, un tanto cuanto inconscientes de la trascendencia de las cuestiones implicadas en la desvirtuación del porfirismo. Por lo que a este momento arquitectónico se refiere, esta revuelta en contra de las verdades a medias significa que ya no tolera seguir llevando a cuestas la devaluación que se le ha impuesto al tenor de un apriorismo ideológico, hoy insostenible.

Arquitectura stricto sensu versus arquitectura lato sensu

¿Dónde, pues, tomar la estafeta para continuar resarciendo al porfirismo?

La primera respuesta es inmediata: si el desdoro se ha visto propiciado en buena medida por la falta de información, cae por su peso que sería obligado retomar el rescate del quantum, iniciado con antelación por otros autores. El cumplimiento de estas faenas constituiría la ineludible base de sustentación a partir de la cual se podría modificar la apreciación negativa que se ha hecho del conjunto y de las partes. Se reduciría el caldo de cultivo donde el apriorismo ideológico reverdece sin cortapisas: la escasez de información. Las ventajas que conllevaría esta tarea recopiladora para entender el pasado porfiriano y el presente de aquí y ahora, están fuera de duda. Ello, no obstante, no es difícil anticipar que no llegaremos muy lejos si nos enfrascamos en dicha tarea recopiladora contando como marco de referencia con la conceptualización teórico arquitectónica más o menos comúnmente aceptada. De hacerlo así, pondríamos la iglesia en manos de Lutero. Como se colige, se trata de inquirir en el pasado, que sin ambages alguno remite, sin más, a los fundamentos mismos del concepto que suscribamos acerca de la práctica profesional y de las obras a que ésta da lugar, así como a los relativos a la labor historificadora. Se trata de una *petitio principii*. Veamos.

La historiografía precedente considera el valor artístico como el punto de convergencia, como el atributo sine qua non de las obras de arquitectura. De este modo, este aspecto, valor o dimensión susceptible de conformar las obras de arquitectura, ha sido convertido en uno de los miembros de una ecuación indisolublemente vinculada por el signo de igualdad. Y así se sostiene tanto en el espíritu como en la letra de sus a veces puntillosas reseñas, que la obra de arquitectura es obra de arte y viceversa, que la obra de arte en materia de construcción de espacios, es arquitectura. Congruentes con este marco conceptual, el objetivo inicial y terminal de sus estudios no parece ser otro que mostrar que las obras de arquitectura contenidas en sus libros, son obras de arte. Con lo cual, de paso, justifican haberlas insertado en

sus estudios. De manera más llana: para este punto de vista, la arquitectura solo es tal cuando es artística; la artística es la única y cabal arquitectura, la arquitectura *stricto sensu*. De ninguna manera está por demás afirmar, así sea de pasada, que la estipulación de en qué consiste o qué es representativo del arte siempre emana tufos eurocéntricos imposibles de pasar inadvertidos, incluso para una sensibilidad poco atenta. Tampoco sobra incluir aquí un paréntesis más para asentar que el desdén por esta “otra” arquitectura lo heredamos de la historiografía occidental... y todo parece indicar que tardaremos en independizarnos de él, así como del resto de la colonización ideológica en que estamos tan insertos como yertos.

De lo dicho se deriva, apodócticamente, que la miríada de obras construidas por los conglomerados sociales que no alcanzan a ser calificadas de artísticas, “auténticas” o “cabales”, no pueden, ni ser consideradas como obras de arquitectura, ni encontrar sitio en la historiografía. Seguirán sin ser reconocidas ni por la teoría y crítica arquitectónicas, ni por la historiografía respectiva. Ensoberbecidas en pasadas glorias; sordos sus oídos al clamor que en contra de esta discriminación se levanta en todos los ámbitos, sin fuerzas ya para intentar renovarse, unas y otra seguirán constriñéndose a enaltecer sólo las sedicentes obras excepcionales, selectas, irrepetibles, únicas. Seguirán desconociendo que una obra cualquiera sólo puede ser calificada como cabal, auténtica o artística a contraluz de las precisas, específicas y concretas circunstancias y condiciones en que tuvo lugar. Que extraída o aislada de dichos vínculos e interrelaciones se la descorporiza y anonada, instalando “en la pregunta, sin que uno se dé cuenta, la imposibilidad de la contestación”, como ya lo asentó Hegel... a quien tampoco cabe pasar de lado. Que, en consecuencia, nos vemos obligados a aceptar que hay muchas artísticas y autenticidades, bellezas y esteticidades, tantas como culturas, regiones y localidades diferenciamos. Pero aquellas, tozudas, continuarán repitiendo que las excepcionales, son las representativas de su respectiva época. De donde se infiere, además, ¡que lo excepcional es lo general y lo genera... lo desechable!

El no reparar en la diferencia de extensiones y significaciones correlativas de cada uno de los campos y, por el contrario, insistir en igualarlos o hacerlos coincidentes estableciendo que la arquitectura es un campo de igual extensión al del arte y viceversa, es decir, que arte es igual a arquitectura, (en materia de construcción de espacios, por supuesto), ha dado lugar a que la historiografía arquitectónica rescate única y exclusivamente aquellas obras a las que, desde criterios varios y las más de las veces,

implícitos, les reconoce calidad artística. De este modo ha condenado al ostracismo las innumerables obras que a lo largo de los tiempos han construido los diversos conglomerados sociales, a fin de mejorar la habitabilidad natural por una más a tono con su dimensión espiritual, a su imagen y semejanza.

De reiterar la concepción teórica que tácitamente subyace o abiertamente estructura este tipo de historiografías; de refrendarle nuestro voto de confianza a las usuales "historias de la arquitectura", nos veríamos llevados a la paradójica conclusión a que nos hemos habituado: la de que, de toda la producción de espacios habitables llevada a cabo a todo lo largo y ancho de la historia, no pasan de unas cuantas centenas las que "realmente", "cabalmente" o "auténticamente" son obras de arquitectura; únicas merecedoras, en consecuencia, a ser conceptuadas como individuos perteneciente a la familia arquitectura. ¿El resto?... es enviado al limbo donde vagan las ánimas en pena de los objetos innominados, de los objetos que ni siquiera alcanzaron a ser bautizados. ¡La reducción al absurdo de esta manera de conceptualizar los espacios arquitectónico-urbanísticos, es evidente: preguntamos acerca del universo arquitectónico y nos responden poniéndonos de manos a boca con sólo uno de sus componentes! Por este sendero lo más que podremos adjudicarle al porfirismo es una obra aquí y otra allá. ¡Y el porfirismo, como de hecho cualquier otro momento o época, trasciende con mucho, las muy limitadas fronteras señaladas por las obras excepcionales que realizó!

¿Es posible continuar aceptando que el atributo esencial de las obras de arquitectura, mismo que debiera ser susceptible de aplicarse a la mayor variedad de casos individuales posibles, funcione como barrera que únicamente permite englobar unas cuantas obras y deje fuera la infinita mayoría?

No hay más que una conclusión posible y se enuncia de la siguiente manera: no es la artísticidad o esteticidad el rasgo genérico y, por tanto, unificador de las obras de arquitectura. Su lugar debe ser ocupado por la habitabilidad entendida como el conjunto de condiciones propiciatorias de la producción y reproducción de la vida en general.

La naturaleza se nos presenta como el conjunto, de mayor amplitud que conocemos, de condiciones propiciatorias de la vida. Funge, no hay duda, como la condición sine qua non y fundamento de posibilidad de su producción y reproducción. Constituye, por lo mismo, el referente más general a partir del cual podemos justipreciar el

otro caso de procuración de habitabilidad que nos interesa aquí, el producido por el ser humano.

No obstante lo anterior, es preciso tener en cuenta que las condiciones naturales, si bien indispensables, no son suficientes. Es por ello que las especies vivas, el ser humano incluido, se ven obligadas a procurarse su propio hábitat. Los nidos, cuevas, criaderos, semilleros, almácigas y casas de toda índole, son expresión de la necesidad que cada especie tiene de ajustar a la otra parte de la naturaleza, a su dimensión, a sus requerimientos. Dicha necesidad es asumida, según los casos, bajo el escueto impulso instintivo o de manera marcadamente consciente.

De este modo, el conjunto de realizaciones secularmente denominadas obras de arquitectura o arquitectura a secas, conforma el segundo gran tipo de habitabilidad, que por antonomasia representa la labor constructiva del ser humano. Este segundo gran campo, de menor extensión que aquél pero no de menor importancia, cobra forma material a través de la producción social de espacios mediante los cuales la habitabilidad natural es ampliada, enriquecida, extendida y, muy importante, adecuada a la idea que el ser humano elabora de sí mismo en cada momento histórico, en cada cultura y lugar.

En la medida en que la habitabilidad conseguida por medio de la arquitectura admite gradaciones que pueden ir de cero a infinito, cuenta habida de las modalidades de vida que sustente el habitador específico, carece de sentido persistir discutiendo si ésta o aquella “son” o “no son” obras de arquitectura o seguir sosteniendo, dentro del mismo espíritu, que sólo lo son las que han alcanzado la llevada y traída cota artística, ya que todas pueden serlo, sólo que en distinto grado y proporción.

Desechamos, así, la antigua manera de definir la arquitectura y optamos por un enunciado que, de entrada, de cuenta de la variación de la habitabilidad, conseguible o conseguida. Ese enunciado diría de la siguiente manera: todo espacio habitable construido socialmente, tiene una dimensión arquitectónica proporcional a la habitabilidad lograda. Dimensión aquilatable teniendo en cuenta la tabla jerárquica de valores que cada formación social dada expresa en su concepción del mundo, consciente o inconscientemente.

La habitabilidad es, por tanto, la categoría más general, la categoría transhistórica que sin distinción de rango o lugar homogeniza la práctica arquitectónica. Es el atributo esencial que engloba, aún, a las contadas obras que han sido reconocidas como artísticas. Pero a diferencia del punto de partida que ahora recusamos,

al sustentar que lo genérico de los espacios arquitectónico-urbanísticos estriba en la extensión de la habitabilidad natural por medio de construcciones *ad hoc*, ampliamos el marco teórico y lo hacemos coincidir con la extensión que tiene en la realidad material. En efecto, el campo de la arquitectura y el campo de la arquitectura adjetivada como "artística" no coinciden. Lejos de coincidir uno con el otro, es indispensable caer en la cuenta que el campo de la arquitectura, *latu sensu*, es infinitamente más extenso que el de la arquitectura *stricto sensu*. La arquitectura artística, la arquitectura *stricto sensu*, es, hablando con propiedad, solamente una de las especies del género arquitectura, de la arquitectura *lato sensu*. La artística es una especie del género arquitectura, como también lo son la efímera, la refuncionalizada, la realizada por arquitectos, aunque no necesariamente artística, y la realizada sin arquitectos que bien puede llegar a ser artística, así como la virtual. Y, justamente porque la 'artística' es solamente una de las varias especies de arquitectura, carece de base continuar refiriéndose a ella como la representativa de su época o momento histórico. Por el contrario, el conjunto constituido por la arquitectura artística, haciendo tabla rasa por el momento de la contundencia de los argumentos esgrimidos para elevar a ese nivel a ciertas obras dadas, es un conjunto excepcional en todos sentidos... y lo excepcional no puede ser tomado como el espejo de una época. Aceptando, sin conceder, la concepción de la arquitectura y de la práctica profesional a partir de la cual se ha llegado a seleccionar unas cuantas obras dentro del patrimonio exuberante de la arquitectura *lato sensu*, sería bastante más preciso referirse a ellas diciendo que son la expresión de un sector sumamente reducido de la sociedad, de aquél que ha tenido los medios para solicitar y disponer de obras fuera de serie; fuera de serie, simplemente, y no necesariamente depositarias de la significación que se les ha atribuido.

Como se colige, sumarnos al resarcimiento del porfirismo con ánimo deliberadamente circunstancial, como es el caso, no se reduce únicamente a empeñarse en acumular más datos, más información, más "hechos". Sino en hacerlo a partir de un concepto de "lo arquitectónico" que, lejos de proscribir la inclusión del subconjunto constituido por los espacios habitables excluidos por las dos teorías, la de la arquitectura y la de la historiografía, de cuenta de su infinita variedad... hasta donde es posible.

Otro criterio que como hermano siamés ha acompañado al que conceptúa como arquitectura únicamente la artística, es aquél que valora la realidad a partir

de una matriz de dos polos. Para este punto de vista axiológico, las cosas son o feas o bellas, útiles o inútiles, lógicas o ilógicas... o arquitectónicas o no arquitectónicas. ¿Es necesario asentar que con este otro criterio, tampoco podemos ir muy adelante? Aún si ampliamos el campo legítimo de la arquitectura a las diferentes especies que hemos sugerido y otras más que probablemente vayamos encontrando, no avanzaríamos mucho si olvidamos que "todas las cualidades admiten gradaciones". ¿Por qué? Porque caeríamos en un reduccionismo a todo punto semejante al que estamos tratando de superar. En efecto, unas obras serían habitables y otras no lo serían, así, a secas, sin matices que diferencien una de otra. Incurriríamos en una visión dicotómica, maniquea o sustancialista, a todo punto similar a la que estamos tratando de superar.

Es de admitir, por el contrario, que la habitabilidad, la belleza, la utilidad y así sucesivamente, tienen matices, grados, niveles. Las cosas no son solamente ésto o lo otro, aquello o lo de más allá. Por el contrario, tienen un poco más de éso o aquello y un poco menos de ésto o lo otro. No debiera parecernos extraño y, mucho menos, errado, hablar de que hay de bellezas a bellezas y de utilidades a utilidades. La pureza o la plenitud existen únicamente en la idealidad metafísica. A diferencia de lo que nos ha propuesto aquél punto de vista, la realidad se nos presenta como una infinita gradación de dimensiones, integrada en distintas proporciones por igualmente distintos componentes o elementos. Nos hemos tardado muchos siglos en plantearlo correctamente. Sin embargo, ahora podemos reivindicar para los arquitectos, toda la amplitud de su campo profesional de acción. Teórica y prácticamente lo podemos hacer... lo estamos intentando.

Un tercer gran criterio ha complementado a los dos anteriores para configurar la secular concepción del universo de la arquitectura que estamos cuestionando aquí.

La idea de que cada obra constituye un mundo autosuficiente a punto tal que basta con sumergirse en ella y en el genio del creador, únicamente, para captarla en toda su hondura, funge como la piedra clave que completa y afianza la concepción elaborada por esta pétrea concepción milenaria. Desde este punto de partida, sería innecesario intentar comprender cada obra a partir de relacionarla con el entorno, natural, construido y social en que se encuentra. Tampoco aportaría elementos de juicio sustanciales exhumar las reivindicaciones por las que distintos momentos históricos han pugnado para ver cada obra como una traducción de ellos. En suma, carecería de sentido concebirla como resultado de una producción social, dentro de

la cual el habitador o el espectador y el usuario, juegan un papel preponderante. La realización de una obra de arquitectura artística, y para esta concepción no existen unas que no lo sean o que lo sean a medias, es considerada, siempre y en todo caso, como una obra individual, propia del genio. No está por demás hacer ver los sustentos que esta idea de la arquitectura le inyecta al narcicismo, por lo que toca al productor, y al autismo, en lo referente al producto. La dimensión urbanística inherente a toda construcción arquitectónica es, así, menoscabada y hasta anonadada. Simplemente no puede hacer acto de presencia cuando se bloquean los vínculos que la construcción de un espacio habitable guarda con su entorno.

La presente historiografía

La presente historiografía responde a un marco conceptual harto distinto del que se encuentra, nunca explícito, en los estudios precedentes. Es más, podría pensársele antípoda de aquellos. Ello explica que su carácter no sea el usual de los libros de arte, en el sentido ya dicho. Lo cual de ninguna manera significa que omita o soslaye la singularidad que representa el conjunto de las obras calificadas como artísticas en las historia del arte precedentes, pero tampoco las privilegia o magnifica. En vez de ello, las incluye en el más amplio conjunto de los espacios habitables construidos, edificados, refuncionalizados, efímeros, espontáneos y virtuales generados socialmente en el lapso del liberalismo triunfante. A éstos, hemos procurado analizarlos, en la medida en que el acceso a la información lo hizo posible, en relación con el contexto en el que existieron o se implantaron. A la dimensión urbanológica que emana del vínculo insoslayable entre las obras individuales y el conjunto ecológico del que forman parte, la consideramos consustancial a todo espacio arquitectónico. El término arquitectónico se emplea, por lo tanto, como apócope de espacio habitable arquitectónico-urbanístico o urbano-arquitectónico.

Nos hemos inclinado por continuar denominando "porfiristas" a los arquitectos e ingenieros y constructores que se desempeñaron a lo largo del lapso del que nos hemos ocupado aquí, sin desconocer que las dos entidades vinculadas, el lapso liberal y los arquitectos, son cada uno, más amplio que el otro. El porfirismo abarca muchas más dimensiones que las aquí tratadas y otro tanto podemos decir respecto de los proyectistas y constructores. La secular práctica de éstos es mucho más amplia que el lapso en que la desarrollaron. Sin embargo, ambos se intersectan en un mismo tiempo histórico y es solamente en este sentido que se validaría aplicarles,

genéricamente, el término con el que ha sido más conocido dicho tiempo. Son dos círculos secantes cuya campo común es el tiempo.

En concordancia con los criterios planteados, el primer capítulo recrea el impacto que la eclosión de la religión de la libertad, como atinadamente calificó Croce a las fuerzas más notoriamente impulsoras del siglo XIX, provocó en un país amortizado en varios aspectos.

En seguida, nos ocupamos de los conductos a través de los cuales el liberalismo triunfante, "la época", llevó su impulso nutriente a los rincones más recónditos del hacer grupal e, incluso, del personal, impregnando la conciencia social con su hálito e instándola a actuar en concordancia. Esta conciencia rescató las reivindicaciones transhistóricas heredadas, las combinó con las propias de su momento y les dio cuerpo y sangre en medio de las condiciones materiales que encontraron. En el segundo capítulo se recogen dichas mediaciones dialécticas.

En la medida en que la investigación nos llevó a reconocer al interior del porfirismo, un primer momento arquitectónico claramente diferenciado caracterizado por el predominio de la refuncionalización de espacios habitables por sobre la creación de obra nueva, le dedicamos el tercer capítulo. El estudio de los géneros arquitectónicos tradicionales, se enmarca aquí en el contexto de la renovada infraestructura urbana, sin la cual, ni la arquitectura ni la vida misma, en algunos casos y situaciones extremas, podrían haberse dado.

Las condiciones del país evidenciaron un cambio notorio hacia finales de siglo. Sus recursos materiales y humanos se habían potenciado en el lapso de un cuarto de siglo; el estado de ánimo tornábase más emprendedor día con día y nuevos programas exigían la atención de proyectistas y constructores. La práctica profesional se veía impelida a adecuarse a las nuevas modalidades de vida que emergían, no sin tirones y forcejeos. El capítulo quinto aborda la novedosa situación cuyos efectos se dejaron sentir en la conformación de una nueva manera, liberal, de entender la arquitectura.

Imposible ampliar el campo arquitectónico sin introducir los aspectos cuantitativos en el análisis. En la medida en que se tuvo acceso a información en este sentido, se incluyó a fin de hacer sentir hasta qué punto la práctica constructiva de espacios habitables acompañó al proceso de instauración de una nueva formación social. El legado porfirista, cuyas dimensiones se despliegan en todos los sentidos, se sintetiza en el capítulo sexto.

Estoy convencido de que la investigación unipersonal debe ceder su vigencia académica a la investigación en equipos. La que ahora se presenta, ha sido y sigue siendo un modelo en este sentido. El Seminario de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo de México, Siglo xx, fue creado, como su antecesor, el del Virreinato, con el propósito de impulsar el interés de cada uno de sus integrantes en llevar a cabo investigaciones que, versando sobre diversos tópicos, formen parte de un gran árbol que las congele a todas. Así, a la par que compilaban la información pertinente, coadyuvaban a integrar catálogos de obras y autores, realizaban ensayos, participaban en los seminarios y semanalmente presentaban sus avances de investigación, los arquitectos y profesores universitarios Víctor Arias Montes, Ma. de Lourdes Díaz Hernández, Ma. Lilia González Servín, Lucía Santa Ana, Juan Luis Rodríguez Parga y Sonia Hilda Vences Flores, elaboraban sus propias tesis de grado en las que, sin duda, ahondarán en sus respectivos temas. Aunque interrumpió su asistencia, también colaboró, la doctora Clara Salazar. A estos colegas, a los jóvenes que llevaron a cabo su servicio social coadyuvando en las muy distintas actividades que exige una investigación de esta índole, así como a la arquitecta Débora Paniagua y Rebeca Trejo Xelhuanzi quien se hizo cargo del registro computarizado de toda la información, y Adriana Gil Morales quien nos ha prestado su ayuda en las tareas mecanográficas, les expreso mi agradecido reconocimiento: sus aportes a intervenciones, no pocas de ellas divergentes, pero siempre entusiastas, francas y fundadas, fueron de gran ayuda para darle forma final a esta tesis.

El impulso a la investigación es una de las actividades que el Dr. Carlos Chanfón Olmos practica cotidianamente. Al merecido reconocimiento que ya tiene ganado por ello, quiero sumar el mío. Las observaciones, comentarios y sugerencias con que me benefició, en su doble carácter de tutor y amigo, fueron un invaluable apoyo, gracias al cual se consumó la tesis que aquí se presenta.

Termino esta invitación a conocernos mejor, rememorando las palabras de otro gran mexicano porfirista: "Todo ese mundo... cuyos archivos monumentales venís a estudiar aquí, es nuestro, es nuestro pasado, nos lo hemos incorporado como un preámbulo que cimenta y explica nuestra verdadera historia nacional, la que data de la unión de conquistados y conquistadores para fundar un pueblo mestizo que (permitidme esta muestra de patriótico orgullo) está adquiriendo el derecho de ser grande." Las palabras son de Justo Sierra... y, ahora, también mías. Y a él, tampoco cabe dejarlo de lado.

Ramón Vargas y Salguero

Acultzingo, abril de 1996

...Se presentaba la más bella oportunidad que pudiera desearse para poner en práctica las grandes reformas económico-sociales que necesita forzosamente la República para salir del abatimiento en que se encuentra...

Miguel Lerdo de Tejada. "Memoria de 10 de febrero de 1857".

— 2 —

INSTAURACIÓN DEL LIBERALISMO MEXICANO¹

A vuelo de pájaro, desde alturas en que los caracteres específicos de cada obra se nos desdibujan en beneficio de la visión de conjunto, los espacios arquitectónico urbanísticos del porfirismo exhiben unas cuantas construcciones muy sobresalientes por su dimensión, calidad constructiva, empleo de materiales costosos pero perdurables y también por sus formas plenas de búsquedas formales. Se trata, básicamente, de los 'palacios' destinados a la administración pública. A juzgar por esta primera visión, las obras suntuosas caracterizarían al porfirismo. Pero, codo con codo con ellas, actuando a la manera de envoltura de aquellos, se encuentra otro conjunto que sin desmerecer en nada respecto del anterior por lo que a calidad constructiva y formal toca, es, sin embargo, de incomparable mayor volumen. Son los insoslayables edificios que, erigidos en los tres siglos de dominio colonial resistieron, refuncionalización de por medio, el trastocamiento brutal de las circunstancias político económicas consustanciales a la instauración del régimen liberal. Si reparamos en estas últimas edificaciones, haciendo abstracción de las anteriores, podríamos vernos llevados a considerar que el porfirismo vivió inmerso en su pasado; que no pudo desembarazarse de él, o que le guardó muchas consideraciones. Y

1. Jesús Reyes Heróles, en su obra *El liberalismo mexicano* habla de que el liberalismo adoptó una forma particular, por lo que se puede hablar de liberalismo mexicano.

todas estas ideaciones serían aceptables. Si nuestro aéreo paseo continuara, también distinguiríamos los edificios que, entreverados con los palacios y los edificios refuncionalizados, acomodados en los intersticios que dejaban entre ellos, parecen responder a modalidades nuevas de vida o a distintas formas de resolver las ancestrales. La presencia cada vez más acusada de los nuevos materiales, del acero y del concreto en ellos, se nos iría haciendo notoria.

Sin embargo, si persistimos instalados en las alturas, no podríamos dejar de reparar en la miríada de edificaciones cuyo decuplicado número compensa la menor calidad de sus materiales, diseño y perdurabilidad. Incluso una visión superficial las registraría a todo lo largo y ancho de los asentamientos humanos porfirianos. En el campo y en las urbes. Tampoco podría pasar por alto que en su manufactura no se aprecia la intervención de profesionales altamente calificados. Desde lejos, incluso desde las alturas, es posible distinguir con nitidez los espacios arquitectónico urbanísticos a cargo de la 'constructora pueblo'. Hasta donde la cantidad prevalece sobre la calidad, sería este último conjunto el representante cabal del porfirismo como, de hecho, de todas las épocas históricas. A contraluz de ellas, las anteriores, las primeras particularmente, serían las excepciones.

El vuelo de pájaro rinde sus frutos. Permite apreciar el gran conjunto habitado, así como los sitios en que se localiza y los accidentes geográficos que le sirvieron de asiento. Igualmente, facilita distinguir los grandes reinos en que se desplaza la construcción de la habitabilidad porfiriana. Pero, si acaso lo que se pretende es enterarse acerca de quién y por qué hizo lo que hizo; cuáles fueron los afanes, las ilusiones que abrigó al hacerlo, así como las dificultades que se vio obligado a hacer frente; si queremos compenetrarnos del significado que para sus constructores directos e indirectos tuvieron estos espacios; si, en suma, deseamos ser uno con el espíritu humano que los llevó a cabo, entonces no hay más remedio que dejar nuestro alado vuelo y descender a tierra para interiorizarnos con sus realizadores y, sin desánimo, enderezarles las mil y una preguntas acerca de los móviles que los impulsaron, de sus objetivos, de las condiciones en que los llevaron a cabo y lo que para ellos significó el haberlos realizado. Sólo con estos antecedentes y únicamente contando con ellos, será posible, a nuestra vez, refrendar dicho valor o ponerlo en suspenso. De otro modo, admiraríamos o rechazaríamos un enigma.

Les hemos hecho algunas de esas preguntas y en primerísimo lugar nos dijeron que cuanto hicieron estuvo motivado por la ansia infinita de dar a luz un nuevo país,

un nuevo mundo, un nuevo ser humano. Que se sintieron convertidos en dioses, en demiurgos de un mundo que estaría hecho, como nunca en la historia, a imagen y semejanza de un ser humano recuperado y revalorizado; de uno para quien su dignidad como tal ser humano, era piedra clave de toda la nueva construcción social. Que ellos fueron enjundiosos agentes protagónicos de la "religión de la libertad"; de la libertad de crear, de poner a la naturaleza bajo su dominio, de instaurar una sociedad en que el torrente de potencialidades humanas encontraran libre y propicio curso; que fueron, para decirlo en pocas y llanas palabras, criaturas y creadores del "liberalismo mexicano". Que la instauración del liberalismo fue la vía que grupos de avanzada en el mundo occidental y en el nuestro, asumieron como deseable y adecuada para sacar al país del marasmo en que lo había hundido el régimen virreinal. Y, simultáneamente, para recuperar los siglos en que se le tuvo al margen de la historia, es decir, postergado para inscribirse de lleno en los tiempos modernos, sin desatender en ningún momento y bajo ningún concepto, la consolidación de su propia identidad, de su nacionalidad.²

Las preguntas que nos asaltan al ubicarnos dentro de esta otra perspectiva son múltiples, pero susceptibles de agruparse en algunas como las siguientes. La primera por orden de prioridad, se refiere al significado que para México tuvo la instauración del liberalismo, como régimen económico político del cual esta arquitectura es expresión. En seguida, rehacer los lazos que relacionan esos espacios con las finalidades transhistóricas e históricas que cobijaron los núcleos humanos que dieron vida a dicho régimen. ¿La construcción de espacios habitables, la práctica urbanístico arquitectural, tuvo algo que ver con dicho proceso revolucionario? De ser así: ¿cómo se vinculó a él? ¿De qué recursos echó mano? ¿Qué problemas teóricos y prácticos debió superar? ¿Hasta dónde pudieron llegar y cuáles fueron las metas que se escaparon de sus manos?

2. "Y es que el liberalismo no únicamente es un largo trecho de nuestra historia, sino que constituye la base misma de nuestra actual estructura institucional y el antecedente que explica en buena medida el constitucionalismo social de 1917.", Jesús Reyes Heróles, *El liberalismo mexicano*, I. Los orígenes, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. xiii.

2.1 Los coludidos y sus razones

Desde su inicio, el régimen colonial se mostró como un fecundo caldo de cultivo cuyos nutrientes alimentaron el surgimiento, dispersión y posterior maduración, de las contradicciones y desigualdades sociales que le eran inherentes. Todas y cada una de las diversas clases sociales, estamentos y grupos aborígenes, tenían no pocas ni superficiales reclamaciones que hacerle a la corona; reclamaciones cuya especificidad, proveniente de la particularidad del grupo social al cual afectaban, no era un obstáculo a tal punto insalvable que frustrara la posibilidad de que todos cayeran en la cuenta de los varios aspectos que tenían en común. Cuenta habida de que la particular diversidad de las respectivas reclamaciones llevaba al conjunto a presentar un panorama sumamente heterogéneo, ello no era obstáculo suficiente para que, también sin gran dificultad, se pusieran en evidencia las corrientes subterráneas, los factores constantes, las similitudes subyacentes que convertían a los distintos conglomerados sociales en un grupo con nítidos rasgos comunes. El primero y fundamental de esos rasgos, por las consecuencias que conllevaba indefectiblemente, consistía en la propensión de las diversos estamentos, grupos y clases sociales a reconocerse como ramas del mismo tronco, cuyas raíces hincaban en el mismo suelo. Mucho más allá de hermanarlos, el acto brutal de la conquista tendía a coludirlos a todos en la empresa emancipadora que más pronto que tarde, tendría que acontecer.³

En efecto, todas las restricciones derivaban, en primerísimo lugar, del hecho mismo de la conquista, del muy específico carácter que asumió la colonización impuesta por una corona española convertida en extemporáneo baluarte y paladín de la cristiandad; de una corona deseosa de encerrarse en sí misma, en sus tradiciones, en un pasado, en suma, que el resto de Europa a pasos agigantados dejaba atrás como algo que había sido, pero no tenía por qué continuar siendo. Las primeras tres grandes revoluciones de la modernidad que ya estaban en curso: la científica copernicana, la industrial económica y la burguesa política, así como el reacomodo que impusieron a todos los niveles de la vida social, son el referente inexcusable para

3. "Piénsese en lo relativo a propiedad, por ejemplo, que en México, para los liberales ésta no tenía más justificación que el condenable derecho de conquista... Por ello, Mora y Alamán, coinciden en señalar la iniciación de la lucha por la independencia como un movimiento trastocador de la propiedad...", en Reyes Heróles, *op. cit.*, p. 11.

aquilatar el drama implicado en la decisión de tender una muralla alrededor de toda España, sus colonias incluidas. El objetivo de esta alucinante cuanto ciclópea tarea era evidente: la muralla garantizaría la preservación del tráfico impío que esas revoluciones conllevaban. España y Nueva España fueron condenadas a permanecer, según el atinado juicio, al “margen de la historia”; al margen del progreso implicado en el alud de conocimientos científicos que día con día se descubrían; al margen de los beneficios que la técnica aportaba al proceso productivo, al margen, en suma, del “moderno” mundo capitalista que estaba dando sus primeros vagidos y del nuevo concepto de libertad y democracia que le eran consustanciales.⁴

Por otra parte, las reclamaciones surgidas de aquello, ponían al descubierto las serias y al parecer incurables afectaciones que en el grupo respectivo y en la vida social en su conjunto producía el hecho reclamado. De lejos era posible captar la carcoma, el óxido y orín que recubría el menguado y trasijado cuerpo de la sociedad novohispana impidiéndole transformarse, modernizarse. Las reclamaciones, en su conjunto, eran una constancia fehaciente de que el tiempo había detenido su marcha renovadora: era evidente que, por aquí, “Dios no había pasado”.

Sus reclamaciones, en segundo lugar, también podían ser englobadas en una que las sintetizaba: los distintos sectores sociales novohispanos veían restringidas sus opciones productivas de valores de uso y de cambio. En efecto, también los hacía semejantes el ver que se les cerraban las condiciones propicias para allanarse el proceso de trabajo y con ello, mejorar la calidad de su vida. En suma, la sociedad novohispana se enfrentaba a la falta de libertad para llevar adelante las faenas que

4. “La idea de encontrarse al margen de la historia, entendiendo por tal la historia europea o historia del mundo occidental, se hace patente lo mismo en los pueblos americanos de origen sajón que en los de origen latino... En estos hombres empieza ya a formarse la idea de que son desterrados de la historia. América empieza a ser vista como un lugar de destierro. Idea aún más poderosa en los hijos de los conquistadores, los criollos. En éstos, el destierro es un destierro no buscado como en el caso de sus padres. Pagan en América el castigo de una culpa que no han cometido. Son hombres que se encuentran dentro de un mundo que ellos no han elegido, por obra de una ambición que no ha sido la suya.”, Leopoldo Zea, *América al margen de la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, pp. 16 y 20.

día con día les exigía la producción y reproducción de su vida.⁵ La proliferación de alcabalas y gabelas, de estancos y monopolios de diverso carácter y amplitud; la presencia aplastante de muy diversos ámbitos "amortizados", hacían que el sector productivo pudiera ser visto como aquél en que, con toda claridad, se ponían al descubierto las trabas que inmovilizaban a la sociedad colonial. Trabas que, a su vez, adquirirían siempre renovados bríos gracias a que en las aduanas internas se cobraban los impuestos al comercio cuyo resultado se medía en el consecuente encarecimiento de los precios de las mercancías al llegar a su destino final. Encarecimiento que se revertía sobre la demanda forzándola a reducirse tanto como la oferta, aunque en proporciones diversas según los casos. Restricciones que, por su peso cae, limitaban las posibilidades de la producción, de ampliarse, del comercio de extenderse, las de las ganancias de aumentarse y, de mucha mayor y trascendental importancia, las del conjunto del proceso productivo de generalizar el intercambio de mercancías. Por otra parte y como un resultado que se cumplía a espaldas de la conciencia de los protagonistas, las diversas comunidades se veían condenadas a permanecer engrilletadas a un anquilosado régimen de predominante autoconsumo, es decir, a permanecer atomizadas. Su atomización era la manifestación última de la secuencia de pasos previos. Y, si bien es muy posible que la inmensa mayoría de la población no contara con los elementos de juicio mínimos indispensables para explicarse el porqué de este feroz encadenamiento de causas y efectos que a ello los conducía, lo que sí palpaban y resentían de mil distintas maneras era lo restringidos que se encontraban para beneficiar su nivel de vida mediante el consumo de los productos generados por otras comunidades.

No paraban ahí las restricciones impuestas por el régimen colonial al desarrollo de la producción de las distintas comunidades sociales y a la consecuente posibilidad de realizar la vida de una manera más apegada al incrementado desarrollo de sus capacidades productivas: el régimen virreinal tenía 'estancados' otros campos de la producción de bienes y servicios, a los que preservaba de la injerencia de las

5. "...Según la concepción materialista de la historia, el factor que en última instancia determina la historia, es la producción y reproducción de la vida real. Ni Marx ni yo hemos afirmado nunca más que ésto. Si alguien lo tergiversa diciendo que el factor económico es el único determinante, convertirá aquella tesis en una frase vacua, abstracta, absurda.", Engels a J. Bloch, carta del 21-22 de septiembre de 1890, Marx Engels, *Obras escogidas en dos tomos*, t. II, Moscú, Editorial Progreso, s.f., p. 484.

manos nativas, ya fueran éstas de genealogía indígena o hispana. De éstos, unos campos eran reservados al beneficio de los españoles peninsulares y otros al del propio gobierno por medio de interpósitas manos. Tal era el muy conocido caso de la seda y del azogue y, menos comentados, el de la ¡nieve y los naipes! en algunos momentos. Los grupos excluidos de beneficiarse mediante su acceso a la producción de estos satisfactores, no podían dejar de encontrar, aquí, otro caldo de cultivo con el cual nutrir su descontento.

Esta demeritada situación de los novohispanos se potenciaba al tener en cuenta, además, que los mayorazgos y las propiedades agrícolas amortizadas decremataban en grado superlativo la magnitud del medio de producción más importante para aquellos estadios de desarrollo. Al encontrarse concentrada la propiedad de la tierra en grandes extensiones improductivas, la agricultura tampoco hallaba forma de mejorar sus sistemas productivos. Si los criollos mexicanos hubieran conocido el discurso de *Bolívar* en Jamaica (1815) y el de la *Angostura* de cuatro años más tarde, seguramente se habrían visto inequívocamente reflejados y habrían ratificado en la experiencia latinoamericana, que no eran las ideas provenientes de Europa las impulsoras de la rebelión y que donde ésta encontraba una excelente banda de transmisión era en las deleznable condiciones de vida de los novohispanos.

Otro grupo de restricciones, esta vez de índole acusadamente política, quedaba de manifiesto en las prohibiciones con que se topaban para ocupar los puestos de mando a través de los cuales podían cumplimentar una de las reivindicaciones que, justamente los tiempos modernos, elevaron a la categoría de derecho soberano de los pueblos: el de gobernarse a sí mismos. Era este ámbito donde afloraba con mayor claridad la afrenta que le infligían sus progenitores peninsulares a sus descendientes criollos, al negarles el ejercicio de ese derecho y, por añadidura, al ponerlos en condiciones de cuya inestable singularidad da perfecta cuenta otro de los protagonistas de la lucha emancipadora de España en América. Por último, un tercer grupo de reclamaciones se expresaba en el interés de “secularizar la sociedad” en lo referente a “hacer civil el matrimonio, el nacimiento y la muerte, el afirmar la supremacía del

estado en la sociedad, el suprimir el fuero eclesiástico” y, por supuesto, también el militar, como Comonfort lo plantearían posteriormente.⁶

2.2 La porosidad de la Inquisición

Por su parte, la corona española tenía muy claro que el advenimiento de la “modernidad”⁷ presagiaba ominosos tiempos para la perduración de la cristiandad. Ahí estaba el movimiento de *Reforma luterana* como inicial muestra de la hondura a la que podía llegar la nueva concepción del mundo en su labor corrosiva. El *ancien régime* veía erguirse ante él, amenazador, a quien aspiraba a sustituirlo. Las múltiples potencialidades ínsitas a los tiempos modernos eran, todas ellas, disolventes del antiguo régimen que la corona, más que representar, abanderaba. La coexistencia de ambos regímenes tampoco era viable: la consolidación del nuevo implicaba, con carácter de necesidad, la desaparición de su antípoda. No había duda ni esperanza posible: los tiempos modernos le eran antagónicos. ¿Qué hacer? ¿Arriar las banderas un instante después de circunvalar el mundo y haber logrado que el sol no se pusiera en sus dominios? Decidido el uno a avanzar y el otro a no ceder, no había alternativa viable. La corona española no tenía otro camino que prepararse a resistir el acoso al que se vería sujeta. Esto significaba rodearse de murallas y fosos, guarecerse, atrincherarse. Y éso fue lo que hizo.

Pese a su muy explicable interés en evitar la propagación de las ideas y programas políticos a través de los cuales la nueva concepción del mundo calaba hondo en la voluntad de cambio de los agrupamientos sociales domeñados; pese a todo ello, y más, la corona española no bloqueó las puertas de acceso a su colonia, y menos a piedra y lodo como se consideró por bastante tiempo, a punto tal de hacer nugatorio cualquier intento de que ideas y programas fueran inoculados

6. “Era hasta vergonzoso que esos actos constitutivos de toda sociedad, es decir, los nacimientos, los matrimonios y las defunciones, pasasen desapercibidos para la autoridad pública, bajo cuya inspección deben estar.”, Ignacio Comonfort, “Manifiesto a la nación”, *Constitución federal de 1857*, 14 de mayo de 1996, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 134.
7. “Esta cultura a la que también se le da el nombre genérico de Modernidad y representa algo así como lo opuesto de la Cristiandad que le antecede, y da origen a las llamadas instituciones liberales y a la industrialización mediante la técnica.”, en Leopoldo Zea, *América en la historia*, Fondo de Cultura Económica, México 1957, p. 17.

y aclimatados en Nueva España. Ahora sabemos que “la Inquisición fue bastante porosa a la Ilustración”.⁸

Permitir, sin embargo, que la puerta se entreabriera de vez en cuando, dejar que por sus resquicios se colaran los nuevos aires de fronda no significaba, sin embargo, que la aquiescencia predominara y la penetración ideológica en las colonias se llevara a cabo sin cortapisas de ningún género; no quería decir, tampoco, que no se pusieran limitaciones a las trastocadoras ideas y programas políticos, a su conocimiento, asimilación y posible aplicación. En un ambiente, pues, de relativa y variable cerrazón, una buena parte de ellas fue introducida, comentada y discutida en los cenáculos de los intelectuales novohispanos.

Los estudiosos e intelectuales novohispanos no estaban, pues, tan ayunos de ellas como pudiera pensarse. En efecto, a partir del siglo xvii, por lo bajo, en Nueva España se tenía noticia del advenimiento de la modernidad y de lo que ésta le debía a las nuevas ideas que se iban produciendo en Europa en los diversos campos del conocimiento. En esta labor transmisora de las nuevas cosmovisiones y de su posterior asimilación y aclimatación, los jesuitas y sus centros escolares desempeñaron una labor fundamental. *Sigüenza*, (1645-1700) por supuesto, estaba a la cabeza de este proceso de conocimiento; *Sor Juana* (1641-1695) no le iba a la zaga. Pero rodeándolos, enmarcándolos y prosiguiendo con su tarea educativa, estaban otros de la estatura de *Clavijero*, *Alegre*, *Díaz de Gamarra*, *Abad*, *Cavo*, *Campoy* y otros.⁹

Es un hecho que la compenetración con dichas ideas y su consecuente y paralela asunción, impulsó a los jesuitas a reorientar la educación que impartían en las escuelas a su cargo, sin duda las más prestigiadas, para hacerla converger con el sentir de los nuevos tiempos. Igualmente lo es, que las nuevas concepciones del

8. Reyes Heróles, *op. cit.*, p. 3.

9. “El guía intelectual, ‘Sócrates de la nueva edad ateniense’, en frase feliz de Maneiro, es Campoy. El más filósofo, director en parte del movimiento innovador, quien presenta con mayor amplitud los métodos y la ciencia moderna, es Clavijero... De esta manera, están presentes los filósofos y científicos modernos más significativos: Bacon, Leibniz, Newton, Malebranche, Maupertuis, Maignan, Losada, Feijoo, Copérnico, Galileo, Kepler, Tycho, Torricelli, Boyle, Cassini y muchos otros de carácter secundario. Los sistemas más ampliamente enseñados son los de Descartes y Gassendi...”, en Rafael Moreno, “La filosofía moderna en la Nueva España”, en *Estudios de historia de la filosofía en México*, Publicaciones de la Coordinación de Humanidades, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963, pp. 183 y 192.

mundo calaron hondo entre los estudiantes novohispanos; ahí está *Hidalgo*, uno de los más brillantes sin duda, para confirmarlo.

Pero, con todo y ello, y más que ha sido aducido, de ninguna manera es argumento suficiente para sostener que la gestación y maduración del proceso revolucionario así como el surgimiento de una nueva formación social en la cultura novohispana se hayan debido, en primera y fundamental instancia, a la transmisión y dispersión de las modernas ideas provenientes de ultramar. Muy por el contrario, esas ideas, filosóficas principalmente y sus implicaciones políticas derivadas, venían a converger con un conglomerado social que con considerable antelación y en carne propia, había tomado nota de la retahíla de indicadores que paulatinamente los llevaban a abrigar una primera y fundamental certeza: la situación social, por lo bajo, era bastante dispareja en lo referente a los beneficios y calidad de vida que tenían y podían alcanzar sus distintos sectores. En incontenible enlazamiento, esta persuasión, a su vez, le prestaba soporte a una más: era necesario modificar ese estado de cosas. El campo que las ideas "modernas" vinieron a abonar, no se distinguía, ciertamente, por rebozar bienestar y felicidad. Las ideas modernas llovieron sobre mojado.¹⁰

Así, pues, el proceso iniciado con la *Revolución de Independencia* y continuado con la *Revolución de Reforma*,¹¹ habría de ser el de instauración del liberalismo burgués, o no sería nada. A través de un "liberalismo mexicano", México estaba incorporándose a la modernidad capitalista, cuyas puertas le habían sido cerradas por tres siglos.

10. "Es obvio que las masas no llegan al liberalismo por seguir su programa. Al iniciarse la lucha por la Independencia, sólo 30 mil mexicanos sabían leer. Una amplia difusión del liberalismo era imposible y la misma estratificación del país lo estorbaba. Pero había objetivos concretos del liberalismo que sí llegaban a las masas. Los problemas inmediatos, directos, las aspiraciones imprecisas de grandes núcleos de población, encontraban respuesta o, al menos así se creía, en los principios liberales o en algunos de ellos.", Reyes Heróles, op. cit., p. xii

11. "México no ha tenido más que dos revoluciones, es decir, dos aceleraciones violentas de su evolución... que impele a un grupo humano a realizar perennemente un ideal, un estado superior a aquél en que se encuentra... La primera fue la independencia, la emancipación de la metrópoli... La segunda revolución fue la de Reforma...", Justo Sierra, "Evolución política del pueblo mexicano", en *Obras completas*, xii, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977, p. 251.

2.3 Presencia del liberalismo: “la religión de la libertad”

Por supuesto, no es extraño que haya sido en el país “que, como ningún otro de los de Europa, había permanecido cerrado a la filosofía y cultura modernas, país eminentemente medieval y escolástico, absolutista y clerical, España, [donde surgió] el adjetivo *liberal* como opuesto a *servil*.”¹² Ella, también había sido puesta al margen de la historia.¹³

La exigencia de contar con libertad surgió inicialmente como una necesidad, en cierto momento impostergable, para la actividad comercial; al tiempo no pudo menos que hacerse extensiva a los campesinos que producían lo que se iba a comerciar, para proseguir su marcha contaminante impulsando la supresión de los privilegios feudales y llegar a generalizarse al proclamársela en 1789 como uno de los inalienables “derechos del hombre”. Para el siglo siguiente, generalizar la libertad a todos los niveles y confines, pareció ser una necesidad de los países punteros de Europa occidental. La experiencia habría de demostrar que, según y conforme, algunos de ellos consideraban que no era tan absolutamente indispensable que se disfrutara de ella ni en todos los confines, ni a todos los niveles. Los excluidos de ella descubrirían ésto un poco después. Pero, en todo caso, ya fuera que la sostuvieran quienes ya contaban con ella en alguna medida; ya fuera pugnando por hacerla suya, lo que no puede soslayarse es el apasionado entusiasmo a que dio lugar después del estallido histórico producido por la *Gran Revolución* francesa. De ninguna manera es hiperbólico calificar al siglo XIX el siglo de la “religión de la libertad”.¹⁴ ¡Libertad!, palabra mágica a cuyos efluvios absorbentes caerían murallas, dinastías y reinos; surgiría el romanticismo y su consecuente expresión, el historicismo. Palabra que antecedió, por muy escaso lapso, al principio del fin de la hegemonía clasicista.

12. Benedetto Croce, *Historia de Europa en el siglo XIX*, Madrid, Editorial M. Aguilar, 1933, p. 13.

13. “Así, pues, no hemos experimentado sorpresa al descubrir en España el esfuerzo gigantesco de un puñado de hombres ilustrados y resueltos que, con todas las fuerzas del espíritu y todo el impulso de su corazón, quieren dar prosperidad y dicha, cultura y dignidad a su patria... sacuden viejos prejuicios y una agobiante tradición espiritual y, con una mirada nueva, se ponen a medir el retraso de España respecto de las demás naciones europeas y a predicar incansablemente los remedios que acabarán con ese retraso.”, en Jean Sarrailh, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 12.

14. *Ibid.*

Los grupos de punta novohispanos, también creyeron en ella como en una nueva religión. También la preconizaron y en el inicio mismo de la *Revolución de Independencia*, con la cual se iniciaría el largo proceso de instauración del liberalismo en México, con sus decretos reintegradores de la propiedad de la tierra a los indígenas desposeídos de ella,¹⁵ Miguel Hidalgo y Costilla dejó constancia de que no se trataba de un mero proceso de autonomía respecto de la corona española, sino del inicio de la instauración de una nueva etapa histórica, del nacimiento de una nueva formación social, prácticamente antípoda a aquella de la cual surgía. ¿En qué estribaba la diametral diferencia? En la cancelación de las restricciones de todo cuño y laya que infectaban el cuerpo colonial. Lo que en aquella formación social eran restricciones, trabas, cerrazón, impedimentos, aquí sería la libertad, el liberalismo, es decir, la supresión de todos los obstáculos que pudieran limitar el desenvolvimiento de las capacidades productivas de bienes y servicios de la sociedad.¹⁶

El articulado de los Sentimientos de la nación así como el de la Constitución de Apatzingán¹⁷y, posteriormente, el respectivo de la inmarcesible Constitución del 57, son insobornables. Deshacen el lazo de dependencia con España; la soberanía reside originariamente en el pueblo; se suprimen las diferencias y fueros: las leyes comprenden a todos los ciudadanos sin distinguos; los poderes se dividen en tres; el goce de la igualdad, seguridad, propiedad y libertad, fundamentan la felicidad del pueblo. En la del 57, se establecen los “derechos del hombre”, y la libertad de cada uno para dedicarse a la profesión o actividad que le plazca y, de la misma forma, se decreta la libertad de la enseñanza y la de la manifestación de las ideas, así como la de escribir y publicar y, por supuesto, se limita a las corporaciones civiles o ecle-

15. En el bando que promulgó en Guadalajara el 6 de octubre de 1810, estableció: “...se entreguen a los referidos naturales las tierras para su cultivo, sin que para lo sucesivo puedan arrendarse...”, Álvaro Matute, *México en el siglo XI., Antología*, Lecturas Universitarias núm. 12, México, UNAM, 1972, p. 78.

16. El hecho de que este período histórico haya sido llamado inicialmente con el nombre acuñado en España, lo más probable, no desdice en nada de que toda esta lucha por la libertad en todos los niveles y sentidos, haya sido llevada por una clase social bien conocida en, por la burguesía y que el sistema económico que estaba desarrollándose era el capitalismo. Por tanto, los dos términos pueden ser considerados como sinónimos.

17. Los primeros fueron suscritos el 14 de septiembre de 1813, en Chilpancingo y la segunda fue sancionada en Apatzingán el 22 de octubre de 1814; ambos a iniciativa de José María Morelos

siásticas a no tener más propiedades que los edificios dedicados directamente a su institución. En el artículo 28 se señala, que “no habrá monopolios, ni estancos de ninguna clase, ni prohibiciones a título de protección a la industria”. Para el 10. de junio de 1858, según el artículo 124, quedarían abolidas las alcabalas y aduanas interiores en toda la República.” También se premiaría a los mexicanos “laboriosos”.

2.4 Primeras formulaciones prácticas

“La época que hemos venido atravesando de agitación y de disturbios, ha sido sin duda la menos a propósito para el desarrollo de ramos que solo pueden florecer a la sombra de la paz”, dijo Comonfort en su Manifiesto.¹⁸

Ello no obstante, y asumiendo la necesidad de acompasar la práctica con la teoría, las acciones con las ideas y propósitos que la anticipan, es decir, de tomar las decisiones prácticas concordantes con los fines constitucionales a efecto de materializarlos en la producción de valores de uso que propiciaran la “felicidad”¹⁹ de los grupos sociales por medio de la mejoría de su calidad de vida, informó de las medidas que ya estaban en operación y propuso aquellas que se consideraban prioritarias: la práctica arquitectónico urbanística estaba implícita y explícitamente incluida en aquellas, así fuera en escasas oportunidades.

En este *Manifiesto* se exponen de manera inequívoca los puntos de principio que normarían la construcción de espacios habitables en el México liberal. Si se ponía

18. Fue en el curso de la ceremonia de promulgación de la Constitución, el 5 de febrero de 1857, que el Presidente Constitucional Ignacio Comonfort enunció el programa de actividades tendiente a materializar aquellos dictados constitucionales. Véase Constitución federal de 1857, Fondo de Cultura Económica, México 1957, p. 91 y ss.

19. El tema de la felicidad ocupa un amplio lugar en la mayoría de los filósofos del siglo XVIII; felicidad es una idea nueva de Voltaire, del enseñó en Rousseau, etcétera. La felicidad es una ideas nueva en Europa.”, J. Touchard, Historia de las ideas políticas, Madrid, Tecnos, 1961, p. 320. En los escritos de los ilustrados españoles también se encuentran frecuentes referencias a ella. Ver: Melchor Gaspar de Jovellanos, “Oración inaugural a la apertura del Real Instituto Asturiano”, Poesía, teatro, prosa, Madrid, Taurus Ediciones, 1979, p. 194; Pedro Rodríguez, conde de Campomanes, Discurso sobre el fomento de la industria popular, España, Instituto de Estudios Fiscales, 1975, p. 44; y, Ramón Vargas Salguero, Historia de la teoría de la arquitectura. La Ilustración, Tesis profesional, México, Facultad de Arquitectura, UNAM, 1987, pp. 39 y 55.

un poco más de atención en ellos, también se podrían apreciar los géneros urbano arquitectónicos que tendrían relevancia, justamente, en función de su vinculación con el surgimiento de la nueva formación social que estaba en curso desde 1810. ¿Qué proponía el vocero más autorizado del liberalismo mexicano en aquella oportunidad? ¿De qué manera estaba implicada la práctica profesional de los arquitectos en él y en la construcción general del nuevo México que nacía?

Teniendo en mente propiciar la inmigración extranjera, de agricultores principalmente, habilitar los terrenos baldíos que pudieran emplearse para dicho objeto, así como crear colonias similares a las que estaban en curso en el camino de México a Veracruz; pensando también en el crecimiento de la industria nacional y el impulso al comercio tanto interno como con el exterior, era incuestionable que el país necesitaba contar con puentes, caminos, ferrocarriles, líneas telegráficas y todo aquello que pudiera incluirse en el rubro de “mejoras materiales”.²⁰ Pero les era igualmente importante “estar en la lucha continua con la ignorancia y el fanatismo” y, por ello, su decidido impulso a la enseñanza, particularmente la relacionada con los campos con mayores posibilidades de convergencia con las necesidades concretas del desarrollo del país. Se entiende así, su mención a la Escuela Nacional de Agricultura y a la Escuela de Artes, cuyo edificio se encontraba en construcción. Tampoco cabía duda acerca del significado que le atribuían a los “caminos generales” dependientes del Ministerio de Fomento. No cabía duda de la decisiva importancia de los “caminos de fierro” para acercar las diversas regiones de un país desconectado hasta ese momento, eran, por supuesto, piedras clave en la construcción del nuevo país. El de México-Veracruz, pionero en este rubro, que pasaba por los Llanos de Apan y Puebla, era básico, como pica en Flandes, así como todos los caminos que dependían del Ministerio de Fomento. No cabía duda de su decisiva importancia de los “caminos de fierro” para acercar las diversas regiones de un país desconectado hasta ese momento. Dentro de los problemas que exigían una atención inmediata, se enlistaba “el establecimiento del alumbrado en esta capital”, y el que derivaba de la indeseable localización de la ciudad de México en una cuenca endorreica, mismos que se sintetizaban en uno: la ejecución de las obras hidráulicas necesarias para el

20. Es en el rubro dedicado al “Fomento”, donde encontramos el mayor número de propuestas con traducción necesaria en espacios habitables. Ver cita 5.

desagüe.²¹ Son incluidos, igualmente, los derivados de la asunción de los servicios que anteriormente tenía a su cargo el clero. Los registros civiles, los cementerios, eran unos de ellos expresamente señalados. La apertura de calles es mencionada no en el marco de un planteamiento urbanístico arquitectónico de conjunto, sino en relación a la conspiración que fue descubierta en el convento de San Francisco y que dio lugar a que, como una de las sanciones, se abriera una calle a través de sus terrenos.

He aquí, en este discurso, una primera toma de conciencia, clara pero incipiente, enjundiosa pero necesariamente inacabada acerca de las acciones indispensables que los liberales alcanzaban a visualizar, en el momento mismo en que instauraban el liberalismo promulgando el articulado que lo haría posible, para cumplir con las grandes metas que le eran propias.

No se habla todavía acerca del papel específico que en el proceso de transformación social que ahí se iniciaba, habrían de desempeñar los espacios arquitectónico-urbanísticos, su construcción y proyecto y, mucho menos, se señalan las modalidades de vida que se pretendía propiciar por medio de cada uno. Todavía habrá de pasar mucha agua bajo los puentes para que la revolución liberal vaya dándole forma a políticas y programas completos y precisos. Por el momento, basta con la puntualización relativa a la importancia de las obras de “fomento” que estarían siendo atendidas de manera perentoria por parte del gobierno y cuya trascendencia sí alcanzaban a comprender con toda claridad: las obras públicas, las obras de infraestructura, las obras sin cuya cumplimentación son imposibles las demás. No son posibles los espacios arquitectónicos sin caminos, sin dotación de agua, sin salubridad.

Todavía no entraban en posesión de los bienes que, según las Leyes de Reforma deberían desamortizar las órdenes religiosas; todavía no cuentan con los espacios que una administración como la liberal exigiría necesariamente, pero es claro que la preocupación por contar con nuevos y adecuados espacios habitables no entra en su línea de atención. Además, ¿sabían con certeza cuáles serían éstos? ¿sabían en

21. En el mismo documento, daba cuenta de que, “amagada de una inundación esta capital, se expidió el decreto de 4 de febrero de 1856, que creó una junta de treinta individuos propietarios del Valle, para que hiciera la designación de la suma y del modo con que deberían contribuir para...” *Ibidem*, p. 165.

ese momento qué necesitaban o necesitarían en fechas próximas? Ciertamente es mucho más sencillo imaginar las grandes metas que el modo de alcanzarlas. La distancia que media entre unas y otras ha determinado en muchas oportunidades el fracaso de las primeras. Por otra parte, ¿le competía a los cuerpos gubernamentales delinear los perfiles de este otro renglón de las obras públicas o más bien le tocaba a los profesionales de la proyectación arquitectónico urbanística el meter su cuarto de espadas?

2.4.1 Una postergación más

Algunas de las ideas de Comonfort fueron premonitorias. Dijo: "... cuando se vive en una sociedad para la que llega a ser normal el estado revolucionario. Todo cálculo, toda economía, todo arreglo, son de difícil realización, cuando hay que atender a la más apremiante de las necesidades, la de sofocar las tentativas de desorden para salvar la sociedad de la anarquía."²²

En febrero de 1857 los liberales no sabían que les iba a ser imposible llevar a efecto las obras que ahí propusieron. No bien acababan de estar de plácemes, cuando el presidente del país que había promulgado la constitución, abjuró de ella por considerarla inviable de aplicarse y las vueltas y revueltas volvieron a enseñorearse en el país.²³

La promulgación de una tras otra constitución a partir de la de Apatzingán (1814) y, especialmente, de la de 1824; los bandazos hacia la reconstitución de la monarquía o la implantación del régimen republicano; las oscilaciones hacia el centralismo para luego tratar de imponer el federalismo; las búsquedas de saneamiento de la economía por medio del proteccionismo para en seguida optar por el librecambismo, son evidencias, por lo que toca a la revolución mexicana, de la imposibilidad de que las clases opuestas conciliaran sus puntos de vista e intereses en la consecución de un fin común. La sempiterna promulgación de leyes y reglamentaciones acompañadas de sus correspondientes correcciones también sacan a la luz la falta de experiencia con que las respectivas clases emergentes accedían al momento, ya no de liquidar lo antiguo, sino de construir lo nuevo.

22. *Idem*, p. 183.

23. El propio Comonfort abjuró de ella blandiendo el Plan de Tacubaya y, posteriormente tuvo lugar la conocida Guerra de Tres Años y la Intervención Francesa.

La postración de todas las clases sociales, la ausencia de un grupo organizado y, sobre todo, la imposibilidad de hacer del desangramiento una rutina (¿podríamos decir que la dialéctica de la Revolución mexicana?), delegaba en el gobierno revolucionario la dirección del proceso. La superestructura iba a crear su estructura, su clase social propia: los capitalistas. ¡Heroica inversión! ¿Podría la superestructura revertirse sobre la estructura y trastocarla al punto de dar nacimiento a una nueva formación social?²⁴

Las constantes asonadas y levantamientos, golpes de estado y sediciones, secuestros, bandidaje y pugnas sin fin ni término que tuvieron lugar a partir de 1810 también sazonaron el caldo de cultivo que alimentó la desesperanza de muchos mexicanos de poder, en algún momento, gobernarse a sí mismos. A este respecto, el testimonio de Justo Sierra, uno de los protagonistas más destacados de todo el proceso, pinta la terrible situación en que incurrió una revolución que después de haber derrotado a sus contradictores, pareció estar a punto de devorarse a sí misma en varias oportunidades.

Esta situación, sumada a la ausencia de una identidad nacional, explicaba en parte la adhesión de no pocos mexicanos a gobiernos extranjeros; su solícita y oportunista disposición a plegarse a ellos.

No únicamente los soñadores, sino la sociedad entera confiaba que el eclipse de los conservadores y la consecuente Restauración de la república, conseguidas ambas gracias a la ejecución de quienes los representaban en el campo militar, Maximiliano, Miramón y Mejía, traería la tranquilidad al país. Esta esperanza no era infundada ni exagerada: para este momento el país o, para ser más precisos, la mayor parte de él, llevaba 57 años de luchas constantes, con su lúgubre cortejo de muertes, desangramiento de recursos, asolamiento y desarraigo de fuerzas productivas. Sin embargo, no fue así. Hubo que seguir guerreando, ahora, en contra de las sediciones promovidas, ¡qué sarcasmo!, por los héroes ensoberbecidos, por los vencedores de los franceses, a los que se sumaban cuantos se oponían a la reelección de Juárez. El cuadro de los años cincuenta pintado por Sierra se prolongaba una década más. "¡Pobre México, mandar no sabe, obedecer no quiere!".

Algunos de los titulares de uno de los diarios con mayor aceptación, pueden dar una idea respecto del estado de ánimo que privaba en el grueso de la población:

24. Ramón Vargas Salguero, "Apuntes sobre la Revolución mexicana", México, 1978, p. 11.

"Haced Efectiva La Constitución. Restableced La Hacienda. Organizad La Instrucción Pública. Reformad El Ejército. Emprended Mejoras Materiales."²⁵ Pero tal vez es justamente la desmesura que exudan estos titulares, el mejor testimonio de la perentoriedad e, incluso, impertinencia e insensatez con la que se exigía la consumación de las reivindicaciones enarboladas por el proceso revolucionario. Quienes así lo exigían llevaban más de sesenta años de cultivar un espíritu belicoso cuya huella tomaba la forma de una tradición: la de la violencia. Cuando las condiciones están dadas, la cosa surge, dice Hegel.²⁶ Pues bien, la desesperación y el hastío eran las condiciones para que surgiera el porfirismo con el muy específico carácter que éste adoptaría.

— 3 —

"EL LIBERALISMO TRIUNFANTE": EL PORFIRISMO

En 1876 Porfirio Díaz encabezó por segunda vez un golpe de estado enarbolando el Plan de Tuxtepec y la consigna de "sufragio efectivo, no reelección", ahora en contra de Sebastián Lerdo de Tejada, al que vio como expresión de continuismo juarista. Después de un interinato logró ser elegido presidente.

Porfirio Díaz era uno de los más destacados protagonistas al mismo tiempo que legatario y albacea del liberalismo y, a través de él, de la instauración de la revolución democrático burguesa. Por lo tanto, debía proseguirla en las nuevas condiciones creadas por el propio proceso, o sea, en medio de la desesperación, el hastío de tanta pérdida de recursos humanos y materiales y las "ganans insaciables de paz",²⁷ en que coincidían tiros y troyanos.

Ello explica que escasos dos años después, en 1878, un grupo de connotados liberales educados en el positivismo utilizaran las páginas de *La Libertad*, periódico fundado por ellos, para insistir en la necesidad de instaurar el orden a toda costa. Debía ponerse término a la anarquía que había azotado al país por más de sesenta

25. *El Monitor*, en Luis González, "El liberalismo triunfante", en *Historia general de México*, t.3, México, El Colegio de México, 1981, p. 167.

26. "Quand tiutes les conditions d'une chose sont présentes, alors elle entre dans l'existence.", W.F. Hegel, *Science de la logique*, Premier tome, Deuxième livre, *La doctrine de l'essence*, Paris, Aubier Montaigne, 1972, p. 141.

27. Luis González, *op. cit.*, p. 185.

años, desangrándolo y consumiendo sus mejores recursos humanos en todos sentidos, por su juventud y capacidad de abrigar y defender ideales y por su insustituible experiencia. Lo prolongado, cruento y inacabable del proceso armado los había llevado al convencimiento de que no era la "revolución", dijeron, el camino para entronizar una nueva formación económica, sino la "evolución". Entre ilusos, soñadores y utópicos, dijeron, los liberales pioneros se habían equivocado al pretender darle a la sociedad una libertad para la que no estaba educada. No eran azotados por la anarquía en que se incurrió, sino dentro del orden y mediante la educación, como sería posible asentar la libertad. Los dos elementos eran indispensables: únicamente mediante el orden se posibilitaría la educación y ésta sería la antesala de la libertad. Al liberalismo utópico y anárquico había que oponer un liberalismo realista y de orden: un "conservadurismo liberal."²⁸

Convencidos de su interpretación histórica y, sobre todo, empujados por el brutal desgaste que había acontecido al perseguir el ideal democrático republicano sin que la conciencia social estuviera previamente compenetrada del significado de la libertad y las responsabilidades que implica, difundieron la tesis extrema. Tesis anonadante pero comprensible en su contexto. Francisco G. Cosmes, fundador del periódico junto con Justo Sierra, y uno de los voceros del grupo de los "científicos", dijo que había llegado el momento de jensayar un poco de "tiranía honrada"!

No hay duda de que la invitación a ensayar un poco de tiranía honrada firmado por Cosme y apoyado por *La Libertad*, estaba dirigida a un destinatario bien conocido. Porfirio Díaz aceptó la invitación, retomó las banderas, llevó adelante las reivindicaciones heredadas... y ejerció la "tiranía honrada" que le pedían.

Por supuesto, no todos los liberales suscribían esa invitación. Si bien estaban de acuerdo en la necesidad de advenir a la paz, lamentaban que ésta fuera impuesta en los términos del más fuerte, en los del liberal avezado en la política y en la batalla, en suma, en los términos de Porfirio Díaz. Su golpe de estado echaba por tierra intentos, búsquedas y esfuerzos sin fin ni término, para consolidar el liberalismo democrático en México. El estruendo causado por la piqueta de demolición sobre el cuerpo del todavía endeble edificio democrático, estremeció los ánimos de

28. Leopoldo Zea, "El positivismo", en *Estudios de historia de la filosofía en México*, Publicaciones de la Coordinación de Humanidades, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963, p. 253.

los grupos de población más directamente vinculados con el proceso de cambio iniciado siete décadas antes. Dentro de éstos se encontraba la multitud de liberales cuya conciencia reaccionaba, hipersensible y presurosa, a la más leve brisa que soplara en contra del castillo de naipes que trabajosamente habían estado erigiendo.

Enfrentados a esta situación, las dudas, los desacuerdos y los rechazos de cada uno de ellos consigo mismo y con los demás, se multiplicaban tanto como las especulaciones. Ciertamente que, quien más quien menos, debía reconocer haber estado de acuerdo, de tiempo atrás, en que la paz era inexcusable punto de partida de cualquier actividad posible; y, en sentido inverso, que la guerra civil era incompatible con prácticamente cualquier otra actividad productiva. También habían coincidido en que si se carecía de un Estado nacional consolidado, era inviable pretender convertir en realidad las reivindicaciones de todo orden que le habían dado origen y sentido a la instauración del liberalismo. Contando con estas premisas, sería factible garantizar la salvaguarda de los otros pilares del nuevo régimen: la propiedad y la libertad.²⁹ Por tanto, también habían coincidido respecto de la imperiosa e impostergable necesidad de instaurar el "orden" con el fin de posibilitar el "progreso", entendidos ambos conceptos en el sentido que les confería el pensamiento positivista comtiano.³⁰

Para afirmarse en esta convicción, no era necesario acudir a cuantificar el número de muertos, la mayoría de ellos en la plenitud de sus capacidades. Las actividades agropecuarias paralizadas y los campos devastados, yermos, abandonados al igual que los talleres artesanales, bastaban para confirmar esa certidumbre. No, no podía pasarse por alto que la imposición de la paz, al reorientar las energías sociales invertidas anteriormente en la lucha de clases, deberían de rendir frutos considerables al canalizarlas en las labores productivas y comerciales.

Pero también es cierto que no concebían un orden y un progreso a cualquier precio: ¿ceder la democracia por la paz?, ¿no se corría el riesgo de que fuera más grave el remedio golpista que la astenia revolucionaria?, ¿tendría la "tiranía honrada" la

29. Fernando Rozenzweig, "La evolución económica de México, 1870-1940", *Trimestre económico*, vol. LVI, núm. 221, México, enero-marzo de 1989, p. 12.

30. La divisa comtiana de "Amor, orden y progreso" fue inicialmente modificada por Gabino Barreda en su "Oración cívica" por la de "Libertad, orden y progreso", misma que algunos representantes del grupo de los "científicos", redactores del diario *La Libertad*, redujeron a "Orden y progreso", Leopoldo Zea, op. cit., pp. 248 y ss.

doble virtud de impulsar la producción de beneficios materiales y, al mismo tiempo, neutralizar el virus antidemocrático que de nueva cuenta se inoculaba en el cuerpo social?, ¿qué significaba la comodidad si se perdía la libertad?

La controversia entre quienes veían la pérdida de libertad como un mal necesario y el justo precio del progreso, y los que consideraban que la democracia no podía ponerse a subasta fueran cuales fueran los beneficios por alcanzar, correrá a todo lo largo del porfirismo.

Sin parar mientes en las preocupaciones de los liberales radicales, Porfirio Díaz impuso la paz en los únicos términos en que ésta era posible: por medio de la fuerza y el yugo. Con ello, se cerraba un gran y doloroso capítulo de la historia nacional: el de la instauración del liberalismo “mexicano”: “la última de las tres grandes desamortizaciones de nuestra historia: la de la Independencia, que dio vida a nuestra personalidad nacional; la de la Reforma, que dio vida a nuestra personalidad social y la de la Paz, que dio vida a nuestra personalidad internacional; son ellas las tres grandes etapas de nuestra evolución total.”³¹

3.1 El pasado se hace presente

Como ha sido dicho, la historia misma podría verse como la sucesión de una serie de generaciones, cada una de las cuales desenvuelve sus propias potencialidades dentro del acervo de los objetivos y experiencias acumulados por las que las han precedido. Nacidas y formadas por y dentro de la cultura en que han surgido, las generaciones pueden proseguir algunos de los objetivos transmitidos, modificar unos más y rehusarse a convalidar otros. Pero en cualquier caso, lo harán en condiciones distintas, que no son otras sino las que la nueva generación crea y produce a su vez, injertando en las antecedentes las metas, decisión y claridad aportadas por ella misma.³²

La dimensión histórica consiste, por tanto, en esta transmisión de estafetas en la que cada nuevo protagonista toma la que se le entrega para hacerla avanzar a partir de sus propias capacidades y prospectivas hacia la o las metas previamente sancionadas. En este sentido, las metas se enarbolan para orientar las acciones en el logro del fin que se considera benéfico. Son señales que canalizan la marcha de

31. Justo Sierra, *op. cit.*, pp. 394 y 395.

32. Carlos Marx, *La ideología alemana*, La Habana, Edición revolucionaria, 1966, p. 47.

los grupos sociales. Cuando se asume a nivel colectivo la necesidad de materializar las metas, los objetivos que prefiguran las acciones, los ideales y expectativas que se tuvieron para llevarlas a cabo, éstas toman el papel de reivindicaciones sociales. Reivindicaciones que, por lo tanto, no pueden dejar de cobrar cuerpo en las obras o acciones mismas.

Así vistas, las “cosas” producidas por las colectividades humanas no son más que extensiones del espíritu humano materializado, corporizado, “cosificado” en ellas. Lo que expresan o manifiestan los objetos, las cosas, los edificios y demás espacios habitables producidos por el ser humano, no es algo distinto del espíritu que las animó, que las hizo nacer, que les dio vida. De ninguna manera son objetos inanimados. Son, por el contrario, justamente, ese espíritu en forma de “cosa”, en forma de “objeto”, en forma de espacios habitables, de obras arquitectónico urbanísticas. Son la manifestación tangible y corpórea de ese espíritu y no algo distinto a él. Ésto es lo que ellas representan o expresan. Esto es lo que la historiografía intenta encontrar a su través y de todos los sucesos que con ellas estuvieron vinculados.

En consecuencia, procede preguntarse: ¿cuáles fueron las metas, los objetivos, las reivindicaciones que el pasado mediato e inmediato heredó a los liberales porfiristas y cuáles las que, derivadas de éstas, encomendó cumplimentar a los arquitectos en sentido estricto? Algunas de las más importantes de ellas hincaban sus raíces en lo profundo de la historia mexicana. Otras fueron asumiéndose al calor mismo de las transformaciones revolucionarias. Pero todas dejaron una huella imposible de soslayar a riesgo de incurrir en una visión espontaneísta de la historia arquitectónico urbanística nacional.

3.2 Las reivindicaciones transhistóricas

En el texto constitucional no se hizo referencia expresa a otras tres metas que, enarboladas desde siglos atrás, permanecían en estado de relativa latencia; resurgiendo a momentos, para adormilarse después. Una de ellas, sin lograr traspasar de manera contundente los estrechos umbrales del también escueto cenáculo de intelectuales, consistía en la búsqueda de una identidad nacional. La segunda, más afortunada, encontró suelo fértil en los grupos de población que estaban impulsando, vida de por medio, la transformación liberal democrático burguesa del país: el ansia de aclimatar la modernidad en tierras mexicanas. Y la tercera, de importancia nacional

no obstante que su radio de afectación era de relativas reducidas dimensiones: la salubridad de la cuenca de México.

¿Qué no, acaso, los primeros destellos del concepto de patria en Nueva España, y más tarde el de nación y nacionalismo, fueron la consecuencia ineludible a la que desembocaron los criollos al preguntarse acerca de “su” identidad? ¿Qué no, acaso, su nacionalismo se convirtió en bandera cuya fuerza impulsora fue decisiva en la lucha contra las agresiones extranjeras? ¿Qué no acaso la soberanía, democracia y libre competencia y sus correlatos en todos los órdenes de la vida social, eran formas de acceder a la modernidad? ¿Qué no eran las vías a través de las cuales la modernidad se manifestaba como una necesidad histórica en tierras americanas?

Las controversias y antagonismo entre federalistas y centralistas, entre liberales y conservadores e, incluso, las habidas entre monárquicos y republicanos, no deben ocultar que al margen de ellas, los distintos bandos estaban permeados, imbuidos cabría decir, del afán de constituir una nación y, al mismo tiempo, de acceder a la modernidad, de insertar al país en el promisorio mundo que ambos prometían.

En México, databa de siglos la comprensión de la importancia de consolidar una identidad nacional. También contaba con una genealogía secular una similar anuencia en relación a la difusión y aclimatación de lo que la modernidad suponía ser en términos generales. Nacionalismo y modernidad fueron metas por las que al unísono y de tiempo atrás habían venido pugnando algunos de los más destacados criollos ilustrados. Tener en cuenta la antelación con las que ambas reivindicaciones fueron propugnadas lleva a concluir que la *Revolución de independencia* y la de *Reforma* no las hicieron nacer, pero sí crearon las condiciones propicias para que continuaran acreditándose y fortaleciéndose a nivel nacional. Así, el proceso revolucionario se apoyó en el consenso que sobre ellas existía en los círculos ilustrados para extender el movimiento con expectativas de éxito.

3.2.1 Búsqueda de identidad nacional: primera reivindicación

No fue necesario que transcurriera mucho tiempo para que los criollos tomaran conciencia de su calidad de “desterrados de la historia” en términos de Zea. A ello los obligaba la certificación de su imposibilidad de acceder a las cumbres del poder político. Su exclusión de ciertos ramos de la producción también monopolizados por medio de estancos y medidas proteccionistas diversas, eran otra realidad que también los obligaba a tomar conciencia de la realidad político social en que los tenían

confinados. En suma, de su calidad de “herederos desposeídos”.³³ Una vez más, es Bolívar uno de los que mejor exponen la situación en que se encontraban los criollos de allá y los de acá:

Estábamos como acabo de exponer, abstraídos y digámoslo así, ausentes del universo en cuanto es relativo a la ciencia del gobierno y administración del estado. Jamás éramos virreyes ni gobernadores, sino por causas muy extraordinarias; arzobispos y obispos pocas veces; diplomáticos nunca; militares sólo en calidad de subalternos; nobles sin privilegios reales; no éramos, en fin, ni magistrados, ni financistas y casi ni aún comerciantes; todo en contravención directa de nuestras instituciones.³⁴

Tales barreras sentaron las bases para que, con posterioridad, emergiera otra toma de conciencia, según la cual los criollos, al reivindicar su igualdad y calidad humanas a nivel cognitivo y práctico en relación a los europeos, como una vía de afirmación para ganar el reconocimiento que les negaban los peninsulares, tendieron un puente de acercamiento con otro grupo social que, como ellos, también era demeritado. Con ello, los novohispanos y mestizos encontraron un punto de concordancia que, tiempo después, en Acatempan, daría sus frutos.

Así, no parece accidental que sucesivamente surgiera en la colonia una conciencia mexicanista, primero, y una nacionalista, después. Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700), precursor del iluminismo mexicano, representa sin duda alguna, un ejemplo preclaro del nacimiento de esta consciencia.³⁵ Conciencia que se afirma y no tarda en extenderse, lentamente, a una revaloración del pasado prehispánico y al redescubrimiento de los valores, hábitos y costumbres tradicionales de

33. “Para principios del siglo xvii el español americano había creado una imagen de sí mismo que gozó de diversos grados de aceptación a través del tiempo. El criollo era el heredero desposeído”, en David Brading, *Los orígenes del nacionalismo Mexicano*, México, Ediciones Era, 1973, p. 17.

34. Simón Bolívar, *Carta de Jamaica*, op. cit., p. 19.

35. “Mexicanismo puro, como cuando se ufana de la ‘gloria de nuestra criolla nación’... Mexicanismo antieuropeísta, como cuando reprocha lo que piensan en algunas partes de Europa de indios y criollos americanos... Todo lo cual cuajó en un motivo de nacionalismo para contraatacar al padre Kino, ‘por parecerme el que no sólo a mí, sino a mi patria y a mi nación desacreditaría con el silencio...’”, ver, José Gaos, “Presentación”, en Carlos de Sigüenza y Góngora, *Libra astronómica y filosófica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, pp. xxii y xxiii.

aquella a la que, empiezan a identificar, balbuceantemente, como su patria. A su vez, los jesuitas ilustrados del siglo XVIII, asombrados, admiran la cultura prehispánica en su esplendor y originalidad, tan dignas como las europeas, continuando el interés y preocupaciones que, apenas cincuenta años antes, atareaban a Sigüenza y Góngora.

Pero no fue la razón incorpórea la que desarrollaría, simplemente, el proyecto de la Ilustración; para ello, la acompañaron de una revolución que conjugó la eclosión de la ideología popular, con las tradiciones y la búsqueda de afinidades por encima de las contradicciones y antagonismos estructurales. Tal afinidad se presentó como una necesidad al proyecto republicano burgués de los insurgentes independentistas, a fin de estar en capacidad de encauzar al conjunto de la población, regiones, zonas y localidades de un país profundamente dividido geográfica, política, cultural y socialmente; a una sociedad que se desconocía a sí misma y carecía de entramados económicos comunes. La revolución liberal burguesa, pues, se enfrentaba al déficit de la inexistencia de una formación estatal nacional.

De manera tan abrupta como cruenta, las intervenciones americana (1847) y francesa (1863) pusieron ante los ojos de los liberales una terrible verdad: les demostraron que los siglos de búsqueda de una identidad, habían sido infructuosos; que lo que había dicho Mariano Otero en 1848, se veía dramáticamente ratificado décadas después: "En México, no hay ni ha podido haber eso que se llama espíritu nacional, porque no hay nación."³⁶ La desunión interna era evidentemente antagónica: "frente al peligro que amagaba a México [la intervención francesa] su pueblo carecía aún de un concepto claro y preciso de nacionalidad."³⁷

Pero si bien la identidad no existía, tampoco era posible pasar por alto el hecho de que todos aquellos que se hermanaban en la lucha la iban conformando y san-

36. Mariano Otero, "Consideraciones sobre la situación política y social de la República Mexicana en el año de 1847", México 1848, en Charles A. Hale, *El liberalismo mexicano en la época de Mora, 1821-1853*, México, Siglo XXI, 1978, p. 17.

37. "Esto no lo podía decir Juárez ni Lerdo de Tejada, ni José María Iglesias, Ignacio Zaragoza, Porfirio Díaz, Mariano Escobedo, Jesús González Ortega... El deber de aquellos hombres era exaltar el sentimiento patriótico donde éste existiera ya y crear en las multitudes la noción de patria al compás mismo de la lucha armada", Martín Quirarte, "Introducción", en José María Iglesias, *Revistas históricas sobre la intervención francesa en México*, México, Editorial Porrúa, S.A., Sepan Cuántos, No. 47, 1966, p. XIII.

cionando. Mexicanos iban siendo aquellos que estaban creando el nuevo país. Si alguna duda había acerca de si en este grupo de nacionales que nacía debía incluirse a los moderados e incluso a uno que otro de los conservadores, la despejó el carácter y desenlace de las luchas civiles que tuvieron lugar. La derrota de los extranjeros que habían vulnerado la soberanía nacional conjuntamente con sus seguidores, amacizó los lazos que se venían tendiendo entre el liberalismo y la idea de patria e identidad nacional. A partir de ese momento ya no hubo duda posible: la identidad nacional encontraba como referente último el país liberal, demócrata, federal y representativo que se había postulado en el 57. La identidad del pueblo mexicano quedaba afianzada. Aquellos eran los rasgos de su estructura ósea. Le hacía falta carne y sangre, pero éstas irían surgiendo en cada campo, en cada ámbito social. Le correspondía a la sociedad en masa imaginar los demás puntos de identidad y confluencia. El proceso revolucionador que ahí se inició; la necesidad de propagar la buena nueva y de convertirla en una realidad tangible, corpórea, visible en el surgimiento de un nuevo país, y de una nueva y mejor forma de vida, sería el campo propicio a la extensión de la identidad y de la modernidad.

3.2.2 Búsqueda de modernidad: segunda reivindicación

El nacionalismo, como valor propio que identificaba y distinguía la singularidad de los novohispanos, era sencillamente una vía para alcanzar la igualdad humana de éstos ante los europeos. Paralelamente a esta “configuración de lo nacional”, los criollos comenzaron a tener contacto con, y recibir la influencia de, la modernidad europea, especialmente en el ámbito científico y filosófico y sus consecuentes revoluciones materiales.

Los novohispanos nacionalistas percibieron que el rezago que los distanciaba de la Europa ilustrada,³⁸ no podía ser satisfecho con el mero reconocimiento de su valía personal en el marco del pensamiento liberal. Por lo tanto, no limitaron ya sus reivindicaciones al simple reconocimiento de su igualdad ante los españoles y, por el contrario, se esforzaron para insertarse en la “modernidad”. De este modo, nacionalismo y modernidad se les presentaban como las dos vías a través de las

38. “Los resultados de la revolución científica fueron traducidos rápido y precipitadamente a una nueva visión del mundo”, Herbert Butterfiel, *Los orígenes de la ciencia moderna*, México, CONACYT, 1981, p. 233.

cuales advendrían a la liberación del yugo al que se había atado a la Nueva España, condenándola al atraso representado por el pasado medieval. La primera de estas vías permitiría a los novohispanos superar su aislamiento sin sacrificar su particularidad, obligando a los demás a reconocerla con iguales merecimientos que la de ellos. La otra significaba no contentarse con el reconocimiento, que también lo era o debía serlo, respecto de su propio pasado, sino introducirse a la vida moderna, a la plenitud de riquezas, al bienestar. Sin duda alguna, moderno no solamente designaba lo diferente de antiguo sino que era sinónimo de racional, antitradicionalista, conveniente, crítico, verdadero, avanzado, libre, audaz. Adjetivos, todos, que designaban el advenimiento de una nueva época en la historia humana.

La Revolución de independencia aplica y extiende las medidas y prácticas que habían modernizado a Europa. Todo ámbito social debía de cobijarse en el ala de la razón, desde la economía hasta el arte. Nada encontraría sentido ni legitimidad ni hallaría las simpatías sociales sin estar contemplado desde la doble panorámica nacional y modernizante. El pensamiento crítico serviría de parámetro para la nueva nación y ello sin renunciar nunca al nacionalismo. Definitivamente, pues, México llegará a la modernidad por la vía nacionalista.³⁹

3.2.3 Búsqueda de salubridad: tercera reivindicación

¿Qué tenía que ver la salubridad de la cuenca de México y la imperiosa necesidad de extirparle al conjunto urbano su predominante tónica clerical, con el proceso revolucionario? ¿Por qué se abrieron estos frentes de batalla coincidiendo con la desamortización de los bienes del clero y la promulgación de la Constitución del 57?

Las tres formaciones sociales que históricamente reprodujeron su existencia en nuestro territorio (mesoamericana, colonial y democrático burguesa) se enfrentaron al problema de la salubridad a partir de los recursos y medios de que disponía cada una. La finalidad era sencilla: hacer posible la permanencia en la ciudad y, con ella, la reproducción de la vida social. Las tres tuvieron que vérselas con las constantes inundaciones y la necesidad de evacuar el excedente de agua capitalina de

39. Los liberales mexicanos no lo sabían, pero se estaban encaminando “hacia un reinado de vil burguesía”, como lo asentó Saint Simón.

la cuenca que no solamente paralizaba el trajín de las respectivas urbes sino que, fatalmente, amenazaban su propia vida y continuidad histórica.⁴⁰

El tono no es gratuitamente exagerado. La capital de la Nueva España se vio inundada en multitud de oportunidades no sólo de agua de lluvia, sino de sus propios desechos que le regresaba el Lago de Texcoco, donde previamente los habían vertido. Los sistemas constructivos de muchas de sus edificaciones se veían inermes ante los grandes flujos acuíferos; las casas se venían abajo; la provisión de víveres se hacía poco menos que imposible; se contaminaban las fuentes de agua potable y los acueductos se infectaban provocando, todo ello, pestes y epidemias. Nuestra ciudad capital era rica en palacios y en insalubridad.

El rechazo era generalizado. Todos cuantos tenían posibilidades de hacerse escuchar, lo hacían sin ningún recato. Se trataba de presionar por todas las vías posibles para que la modernidad o la simple salubridad, por lo bajo, hicieran más habitable la ciudad.

Por su parte, el ingeniero Roberto Gayol, miembro de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos, al comentar el recién expedido Código Sanitario de 1891, escribió: "Cualquier persona que viviendo en la capital fije un poco la atención en lo que a su derredor pasa cada día, no dejará de percibir que de todas las masas sociales se levanta un clamor persistente con el cual se solicita, se pide, se exige, más bien, a la autoridad, que ponga un remedio a las malas condiciones higiénicas de la ciudad."⁴¹

Reivindicar para la Ciudad de México un nivel mínimo de higiene y salubridad a partir, básicamente, de la evacuación de sus desechos fuera de la cuenca se convirtió, a fuerza de ser apoyada por tres formaciones sociales distintas, en un legado que, impreso en la conciencia social, llevará a inscribir la higiene como un punto

40. "La Ciudad de México se encontraba en la parte más baja de la depresión rodeada de sierras por los cuatro puntos cardinales y sin salida al exterior para las aguas provenientes de esas mismas sierras. Los distintos lagos que se encontraban en ella, recibían las crecidas, particularmente del Río Cuautitlán, que volcaba sus aguas en el lago de Zumpango (6.062); éste, a su vez, derramaba los excedentes sobre el de San Cristóbal (3.597) que las transmitía al de Xaltoca (3.474) para terminar desbordando sobre el de Texcoco (0.000) que, en último término, inundaba a la Ciudad de México (1.907)." Los niveles de los lagos, medidos en varas, corresponden a 1864. Ver León Portilla, *op. cit.*, p. 73.

41. Roberto Gayol, "Reflexiones surgidas por el artículo 257 del Código sanitario que se refiere a las obras públicas que interesa a la higiene", *Anales de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de México*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, t. III, 1982, p. 115.

central del programa arquitectónico. La arquitectura por venir, la nacional y moderna, la que ellos deberán materializar mediante sus proyectos, deberá ser concebida de tal modo que propicie la higiene, que destierre la insalubridad. Si lo logran, el ánimo receptivo de los habitantes la aceptará ipso facto y tenderá a verla estética.

3.2.3.1 La ciudad de Tántalo

Con todo y su enorme gravedad, los problemas derivados de la ubicación de la ciudad en una cuenca cerrada delimitada al norte por las sierras de Pachuca y Tezontlalpan, al oriente por la Sierra Nevada, al sur por la de Chichinauhtzin y al poniente por la de Las Cruces, no alcanzaban su máxima expresión en las permanentes inundaciones que una y otra vez se cernían sobre ella, algunas de las cuales quedaron perfectamente asentadas en diversas memorias, como la acontecida en 1555, recién conquistada la ciudad, y la de 1604. Respecto de la primera, Torquemada se expresó en los siguientes términos: "llovió un día con tanto y tan espeso efecto, que no sólo hinchó la laguna, sino también la ciudad y con tanto exceso que no se pudieron andar las calles tres o cuatro días si no era en canoa."⁴² La segunda, según testimonios, fue la mayor que se había visto: la anegación duró un año.⁴³

Además de ello y de las epidemias que solían acompañar a estas inundaciones a causa de las aguas negras que al desbordarse el Lago de Texcoco volcaba sobre la ciudad, jugaba un papel igualmente importante la escasez de agua potable.⁴⁴ La ciudad rodeada de agua, no tenía la suficiente para beber. No la tuvo desde su fundación.⁴⁵

42. José Fernando Ramírez, *Memoria acerca de las obras e inundaciones en la ciudad de México*, México, Centro de Investigaciones Superiores, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1976, p. 47.

43. *Idem*.

44. "Motecuhzoma, que antes de ser tlatoani había prometido velar por el agua... tomó medidas... Otra, no menos importante, fue la construcción del acueducto de Chapultepec... No se sabe cuándo comenzaron las obras del gran acueducto, pero casi todas las fuentes coinciden en decir que en 1466 comenzó a funcionar. De nuevo fue Nezahualcoyotl el que proyectó y dirigió su construcción.", Miguel León Portilla y otros, "México Tenochtitlan. Su problema lacustre", en *Memoria de las obras del drenaje profundo del Distrito Federal*, T. II, México, Departamento del Distrito Federal, 1975, p. 40.

45. "Los manantiales de Tenochtitlan eran pocos —tres a lo sumo— y no bastaban para las necesidades diarias de los habitantes ni para las obras, como jardines, por ejemplo, con las que pretendían hermosearla sus señores", Miguel León Portilla y otros, *op. cit.*, p. 39.

Fue por ello, que desde aquél tiempo hubieron de allegársela proveniente de los manantiales más cercanos. Es el caso de Ahuizotl, quien recurriendo a procedimientos propios de su crueldad, allegó a la ciudad las aguas provenientes de *Acuecuexcatl*, fuente ubicada entre Churubusco y Coyoacán.⁴⁶ Posteriormente se aprovecharían los manantiales de Chapultepec, los del Desierto de los Leones, y los de diversos ríos al poniente de la ciudad. Pero a una ciudad, siempre sedienta, no le han sido suficientes nunca. Estaba en medio del agua, pero no podía tomarla. Tenía en demasía las que no necesitaba y carecía de las indispensables. La revolución liberal no podría soslayar esta otra demanda.

3.3 Las reivindicaciones históricas

En el caso del siglo xix mexicano, la meta regente estuvo constituida por el afán siempre renovado de dar a luz un nuevo país liberado de la férula española, cuya soberanía fuera tan consistente como la democracia que lo sustentaría y en el que la libre competencia estimulara la iniciativa y capacitación personales. Consumar, en suma, la instauración del liberalismo en México, fue la meta por antonomasia del siglo xix. Y por éste su carácter de reivindicación prioritaria, fue en función de ella, de la cercanía o alejamiento, de la convergencia o divergencia que respecto de ella se tuviera, que las demás demandas cobraban su sentido, jerarquía y significado social correspondiente dentro del contexto histórico del que todas formaban parte. En este sentido, la importancia, pertinencia y valor de las demás reivindicaciones eran subsidiarias de aquella que les servía de fundamento. Todo cuanto concurriera a favor del entronizamiento del régimen capitalista, lo propiciara e hiciera posible y coadyuvara a materializarlo, contaría con viento de popa. Lo que lo contradijera y hasta le fuera opuesto, se toparía con un ánimo refractario o antagónico, según el caso. No cabe duda: el valor de un hecho o acción cualquiera, deriva en última instancia de su empatía con la reivindicación que un conglomerado social erige como fundamental en un momento dado.

Pero, entronizar el régimen liberal en México, era una meta susceptible de alcanzarse sólo a mediano y largo plazo.

La nueva formación social no podía satisfacerse con el mero trastocamiento de la estructura político económica por más que ella constituyera la piedra clave de

⁴⁶. *Ibidem.*, p. 36.

todo el proceso. Por otra parte, era prácticamente imposible que un cambio de esta hondura pudiera dejar incólumes los demás ámbitos de la vida social. La tesitura de los conglomerados humanos estaba siendo transformada. Unas cualidades se fortalecían y otras se tornaban obsoletas ante el embate de los problemas a solventar. Con las perspectivas y puntos de vista personales, grupales y de clase, acontecía algo enteramente similar. Sus vínculos con los sectores, grupos, y clases sociales también se modificaban, para sobrevivir, primero, para adecuarse, después, y trascender las circunstancias dadas imponiendo las tenidas por deseables, en último término. De forma paulatina y en paralelo, también se iba modificando su propia concepción de la vida. Si se tiene en cuenta, por otra parte, el especial interés de los protagonistas en imbuir ciertos modos de ser y pensar en los correligionarios y en el pueblo en general, de tal modo que se volviera imposible regresar al pasado y, por el contrario, se caminara más aceleradamente hacia el nuevo país, entonces cae por su peso que indefectiblemente tenían que producirse “revoluciones” particulares en todos y cada uno de los renglones de la vida social. No podía ser de otro modo, y no lo fue. Las prácticas profesionales no podían permanecer al margen de esta incontenible dinámica social. Anquilosarse significaba condenarse al relegamiento o al anonadamiento.

Ahora bien, las diversas dimensiones que integran un proceso van modificando su posición relativa dentro del propio proceso a medida que éste transcurre. Así, suele acontecer que algunas de las metas o reivindicaciones que inicialmente no fueron tomadas en cuenta ni siquiera de lejos, por estar en una esfera distante de los puntos cruciales de decisión, advengan a primer lugar de importancia. Por otra parte, del momento en que se delineó el primer conjunto de reivindicaciones en el 57 y de aquél en que extrajeron las experiencias generadas por el triunfo sobre extranjeros y nacionales en 67, al momento en que Díaz asume el poder presidencial, distan diecinueve o nueve años, respectivamente. ¡Muchos años para el desenvolvimiento de un proceso revolucionario como el que estaba en curso! Durante ellos, las antiguas reivindicaciones se han ido precisando. Ya no se trata únicamente de formulaciones generales y abstractas, sino de conceptualizaciones más precisas, que aunque todavía no alcanzan a conformar un programa arquitectónico, sí perfilan políticas bien diferenciadas.

3.3.1 Protagonismo de la educación

Buena parte de las dificultades para constituir el nuevo Estado, podían ser vistas como producto de la ignorancia.

La indiferencia con que grupos enteros contemplaron la pérdida del territorio nacional; la desaprensión que llevó a otros a adherirse entre cínicos e inconscientes a los invasores extranjeros; la falta de cumplimiento de constituciones y leyes reglamentarias, así como el galimatías a que se había llegado en el intento de aplicar la democracia o de hacer vigente un estado de libertad individual, podían verse como consecuencias nefastas generadas por una falta de educación. Males, eran, pensaban algunos, de la ignorancia. Efectos que no habrían tenido lugar si una educación más consistente y, por supuesto, apoyada en los avances científicos, hubiera hecho consciente a la población de su identidad nacional, suscitándole el amor a la patria.

Mientras la lucha continuaba, se ponía en evidencia la debilidad teórico-ideológica de varias decisiones políticas y jurídicas de sus adherentes. Así los revolucionarios decimonónicos, los "rojos" o los "puros", que de ambas formas se llamaba popularmente a los liberales juaristas, se fueron persuadiendo que para implantar el nuevo Estado era indispensable contar con hombres conscientes de los nuevos valores propugnados por la modernidad, dispuestos a incorporarse a la solución de los grandes problemas nacionales. También terminaron por convencerse que, en el fondo, ese era el sustrato último del nuevo y pujante país por el que estaban luchando. Así, en su conciencia se impuso la necesidad impostergable de crear un clima social absolutamente distinto al prevalente en los siglos anteriores. En el nuevo, en el que no tendrían cabida los fueros o privilegios de ninguna índole, ni siquiera los de las comunidades y corporaciones, cada ciudadano sería artífice de su propio destino y actuaría en concordancia con ello, haciendo uso amplio e irrestricto de su derecho a sancionar reglamentos y leyes, así como a nominar mandatarios. Un nuevo tipo de hombre emergería de aquí.

La conclusión de las premisas anteriores caía por su peso. La vía idónea para crear el hombre moderno, nuevo, era la educación. La educación, a la que nunca se puso en segundo lugar, cobraba ahora una importancia decisiva y se convertía en una reivindicación medular de la revolución.

Así, la educación fue considerada como punto clave y piedra de toque para resguardar las conquistas alcanzadas a costos sociales tan elevados y, en similar sentido, como inmejorable puente para acceder a otras. La educación sería bastión

garante de lo conquistado y atalaya que permitiría avizorar nuevos y más humanos horizontes. La educación llegó a ser considerada como el demiurgo de la sociedad libre y democrática.

No cabe duda que estas circunstancias, precisamente por estar erizadas de escollos pero, al mismo tiempo, ávidas de encontrar los caminos para hacer una realidad las promesas de bienestar que el nuevo régimen burgués portaba consigo, eran sumamente propicias para procrear notables pedagogos. El porfirismo los tuvo.

No se trataba, por supuesto, de injertar en los educandos un sentido abstracto de la modernidad. En las condiciones en que se encontraba inmerso el país y con independencia de que los enfrentamientos armados tendieran a disminuir a partir del momento en que Díaz tomó el poder, la modernidad implicaba diseminar la educación en todos los ámbitos del país y a una población tan heterogénea en lo cultural, como en las lenguas que hablaban. Pero por sobre todas las finalidades imaginables y posibles en un proceso educativo de esta magnitud y complejidad, era indispensable convertir la educación, en “factor originario de la *unidad nacional* que los constituyentes del 57 estimaban como base de toda la prosperidad y de todo engrandecimiento.”⁴⁷

Si bien en concordancia con este propósito, la clase de historia debería “desarrollar en todos los educandos el amor a la patria mexicana y a sus instituciones”, ello no proscribía de ninguna manera una concepción “integral” de la educación de tal modo que involucrara el desenvolvimiento moral, físico, intelectual y estético de los educandos. Se trataba de dar a luz un nuevo tipo de ser humano; de un ser humano integral que lejos de persistir siendo refractario a su propia circunstancia, pasara a convertirse en protagonista de ella en los términos en que su propia historia y tradiciones indicaban. A través de debates, como el célebre de 1889⁴⁸ convocado por Joaquín Baranda, el célebre Ministro de Justicia e instrucción pública, los educadores se preparaban para transformar de fondo la educación, convirtiéndola en medio sin par en la consecución del legado histórico recibido. Apasionadas

47. Joaquín Baranda, “Unidad nacional: objetivo primordial de la educación”, en Milada Bazant, *Debate pedagógico durante el porfiriato, antología*, México, Secretaría de Educación Pública, 1985, p. 18.

48. En él participaron algunos de los más notables educadores, el ya mencionado Joaquín Baranda, Francisco G. Cosmes, Justo Sierra, y Alberto Correa. Pero también deben incluirse otros como Enrique Rébsamen, Gregorio Torres Quintero y Carlos A. Carrillo.

polémicas tuvieron lugar respecto de los mejores métodos educativos. La “nueva escuela mexicana” de la que tanto se habló, no podía restringir su alcance a aspectos pedagógicos, por más que éstos fueran fundamentales. Por el contrario, tendía conscientemente a involucrar en su concepción la proyección física material de los espacios en que tal escuela desenvolvería sus labores.

Detrás de las metodologías didácticas, de la mano de ellas, hicieron su aparición las recomendaciones que debían tomarse en cuenta en los proyectos arquitectónicos de las nuevas escuelas. Así se abrió un anchuroso camino para que los arquitectos pudieran hacer valer sus méritos ante la nueva sociedad. Para cuando ésto sucedió, ya había tenido lugar un cambio sustancial en la propia concepción de su práctica profesional. Ya había acontecido, en el 1900, el debate teórico arquitectónico más importante que se registra durante el porfirismo y gracias al cual se renovarían el plan de estudios de la carrera de arquitectura y, de manera paulatina, iría sentando sus reales una nueva y más amplia concepción de la profesión misma. Este permitió que en la oportunidad abierta un año después, los arquitectos estuvieran a la altura. En el género educativo se inauguraba una nueva arquitectura.

3.3.2 Capacidad redentora de las vías de comunicación

Así como hubo quienes, al analizar retrospectivamente el proceso en su conjunto, consideraron que era la ignorancia política e ideológica de la población a la que debía adjudicarse la multiplicación de los virajes en redondo y a quien habría que pasarle la cuenta por los onerosos costos sociales que ello implicó, hubo quienes llamaron la atención respecto de la falta de comunicación fluida y expedita que impedía a una región del país enterarse, primero, e identificarse, después, con lo que le acontecía a otra. Mientras esto prevaleciera; mientras hubiera regiones enteras al margen de procesos trascendentales para todos, sería imposible aclimatar un nuevo orden de cosas. El régimen que se estaba buscando asentar era de amplitud nacional. Mal podía consolidarse, mientras regiones del país fueran ajenas unas de otras en tan alto grado como lo eran en aquellos momentos. En consecuencia, era de las vías de

comunicación, así, en general, de las que dependía la vinculación espiritual del país. De la mano de la vinculación vendría la coparticipación en los ideales liberales.⁴⁹

Haciendo abstracción de la legitimidad de atribuir a la incomunicación el factor regente del curso del proceso, lo cierto es que a través de esos enunciados se ponía el dedo en una llaga que, ciertamente, tuvo mucho que ver en algunos de los percances por los que pasó la naciente república.

La insistencia en que todos los recursos humanos con que contaba el país se pusieran a subsanar las grandes carencias nacionales, es perfectamente entendible cuanto perentoria en esos momentos. Se trataba de dejar atrás el marasmo y anquilosamiento en que la colonización había postrado al país. El propósito era ni más ni menos que inaugurar una nueva época histórica en el ámbito nacional. El progreso, en este sentido, no podía detenerse. Postergarlo siquiera, era punto de lesa patria. La ciencia y la técnica debían ser aplicadas de manera cuasi indiscriminada. Así visto el futuro, las comunicaciones, principalmente las ferroviarias, eran cimientos vertebrales del nuevo mundo que estaba en ciernes. Las comunicaciones, como la educación eran, a su vez, portaestandartes por medio de las cuales cobraría cuerpo la modernidad. Eran fortalezas, a largo plazo, que impedirían una involución histórica a que tan afectos eran los conservadores y el clero. No puede extrañar, por tanto, que a ellas se sometieran las reivindicaciones subsidiarias o menores. Era el futuro de la patria el que estas medidas podían consolidar o, en caso de no satisfacerlas, poner una vez más en riesgo. La perentoriedad, pues, con que debían ser consumadas, era total; era definitiva. No cabían medias tintas de ningún tipo.

Los viejos caudillos provinciales debían poner todo de su parte para hacer una realidad la comunicación ferroviaria del país. Cada uno tendería el segmento de vía y servicios consecuentes que a su entidad federal tocara: estaciones, terminales, talleres, bodegas, andenes y demás, formaban parte del servicio. Tarea que la patria les ponía en bandeja de plata para que, simultáneamente se convirtieran en empresarios enjundiosos y emprendedores. Sus bolsillos se verían colmados de bienes

49. "Movidos por una fe ciega en la capacidad redentora y lucrativa de las modernas vías de comunicación, los gobiernos de Juárez y de Lerdo dedicaron a construirlas el mejor de sus esfuerzos. Antes se habían instalado 1874 kilómetros de vías telegráficas. En la década comprendida entre 1867 y 1876 se tienden más de siete mil kilómetros. además se restauran los viejos caminos carrtereros y se abren otros y se vuelve costumbre el servicio de diligencias entre las mayores ciudades de la república". Luis González, *op. cit.*, p. 187.

y su nombre de gloria. Los arquitectos, por su parte, debían dominar los medios pertinentes a este tipo de obras. Las asignaturas correlativas se incorporarían en su currícula académica de tal modo que a mediano plazo pudieran ampliar su campo de actividad y participar de lleno en la solución de uno de los grandes problemas nacionales. De este modo podrían estar, también, en la primera línea del progreso. También su nombre pasaría a la historia. Sería el país entero el que inscribiría su nombre en letras de oro.

Sin embargo, carecieron de la enjundia necesaria para llevarlo a efecto. Los años pasaron y la parafernalia ferroviaria continuaba sin materializarse. El país seguía incomunicado material y espiritualmente. La revolución peligraba. La instauración del régimen democrático, también. La conclusión del silogismo caía por su peso: la proyectación y construcción del sistema ferroviario tuvo que ser entregado a empresas extranjeras. Y así aconteció. Por su parte, los arquitectos en todo esto vieron peligrosamente amenazada la delimitación de su profesión al tender a confundírseles con los ingenieros. Si lo aceptaban pondrían en riesgo la creación de belleza que, por supuesto, no formaba parte de la concepción de los trabajos ingenieriles. La conclusión del silogismo también cayó por su peso; si los arquitectos se negaban a participar en compromisos de magnitud histórica, sus tareas las llevarían a cabo los ingenieros. El relegamiento social de los arquitectos respecto de las obras más significativas del país, fue el precio de su obstinación en un limitado concepto de los alcances de su profesión. Ergo, tuvieron que esperar en la banca unos buenos años hasta que el país estuviera en la disposición de dar a luz un poco de belleza.

3.3.3 De la ciudad clerical a la ciudad liberal

La sociedad porfirista no solo tenía, pues, unas “ganas insaciables de paz”, sino que también las tenía de contar con educación suficiente, de comunicarse con el resto del país y de vivir en urbes en las que reinara la salubridad y la higiene. Y, también las tenía de abrirse a todas las formas de ser y pensar, de sentir y gozar, de vivir y convivir, de trabajar y disfrutar, que le habían sido negadas al tenor de una concepción religiosa refractaria al avance del conocimiento, de la técnica y del progreso paralelo a ellas. De reivindicar para sí la ciencia y la técnica, el arte y la diversión, la cultura y los nuevos conceptos morales que el mundo allende las fronteras tenía por suyos. En suma, la sociedad porfirista, heredera y beneficiaria de los logros alcan-

zados por las generaciones anteriores a costa de tantas vidas, quería, exigía, pasar al estado de plenitud que, le habían dicho, era inmanente, ínsito a la modernidad... modernidad, palabra de efluvios mágicos a cuyo solo enunciado vendrían estruendosamente por tierra los muros de la ignorancia y el atraso.

De la modernización no podía ser excluido el ámbito urbano y, mucho menos, la ciudad de México, máxime que en esta parecían haberse cernido todos los posibles males propios del pasado. También ella llevaba auestas, como el herido las llagas, la brutal impronta de la vida domeñada por el clericalismo.

Dejar atrás ese tipo de ciudad, advenir a la ciudad moderna, significaba contar con calles alineadas y limpias, pavimentadas e iluminadas y cuyas casas y edificios contarán con drenaje fluido y agua corriente, por lo bajo. Varias de estas reivindicaciones, pese a que las dificultades para solventarlas a veces adquirirían matices que parecían tornarlas insalvables, de alguna manera se venían llevando a cabo para subsanar lo que era tanto o más notorio que el perfil "palaciego" que le habían atribuido a la ciudad capital. En efecto, junto a las iglesias y conventos, palacios y cofradías, se levantaban calles retorcidas e insalubres, plazas enfangadas e inmundas, coronadas por el sempiterno desaseo de sus habitantes. La insalubridad pública estaba a la mano, la carencia de sistemas de iluminación, de agua óptimamente potable, de jardines y paseos; el hacinamiento de los arrabales, la promiscuidad, la inexistencia de reglamentos de construcción y uso del suelo, todo ello impelía a los ilustrados a erradicar esas y otras lacras citadinas y a promover su remodelación y remozamiento.

Ya desde 1791, bajo el virreinato de Revillagigedo, se instrumentaron medidas de saneamiento urbano, de empedrado de calles y plazas, de desazolve de antiguas acequias y construcción de atarjeas más eficientes, además de la construcción de lugares de esparcimiento público como plazas, paseos y jardines adecuadamente iluminados y se ajustaron los alineamientos de las calles. Todas esas mejoras iban confiriéndole a la ciudad un perfil más adecuado a los nuevos tiempos que corrían. Sin embargo, incluso si se tienen en cuenta las propuestas de remodelación urbana de Ignacio Castera en 1794 y de Tadeo Ortiz en 1832, podrá comprobarse que el peso de los edificios religiosos permaneció invariable. Pese a las mejoras en los aspectos indicados, la ciudad seguía conservando, por sobre los otros rasgos que podrían indicarse además de los anteriores, su apabullante carácter clerical. Y esto es algo

que no podía tolerar el nuevo Estado democrático y liberal burgués que estaba luchando por nacer.

La racionalización sistemática de las estructuras sociales, económicas, políticas e ideológicas, entendida en el horizonte del Iluminismo y el liberalismo económico, no podía congeniar con las viejas y obsoletas estructuras feudales clericales coloniales, incompatibles con el proyecto modernizador. Por otra parte, el clero encabezaba la resistencia al progreso y, por si ello fuera poco, acaudilló la rebelión contra el régimen liberal. En este segundo sentido, el clericalismo urbano no solamente era un testimonio del antiguo régimen, sino que su belicosidad en el campo del enfrentamiento militar lo calificaba como contendiente de un grado de peligrosidad imposible de soslayar. Y, tampoco podía pasarse por alto, en tercer lugar, el impacto que en la conciencia social tenía su influencia ideológica.

De tal suerte, era necesario contrarrestar y resignificar la poderosa acción simbólica que sobre la población ejercían los objetos propios del culto: altares, retablos, vasos sagrados, imágenes, que formaban parte del menaje de los conventos, iglesias y claustros y que, en su conjunto, eran signos de la formación social en decadencia. Su destrucción insinuaba a los individuos el derruimiento más amplio de las relaciones sociales dominantes. La destrucción llevada en esta época de templos católicos y el combate a las corporaciones religiosas se fundamentaba en el objetivo de debilitar su poderío e influencia, en gran medida originado por sus ricas propiedades, el goce de fueros y privilegios y su plegamiento a intereses antagónicos de la modernidad. Las urbes, las ciudades, no podían quedar al margen de la política que enfrentaba al nuevo régimen contra el antiguo; también ellas, en su traza y conformación, en su carácter y perfil, le daban forma a uno más de los campos de batalla político militar que se estaba llevando a cabo.

La lucha de clases había incurrido en las manifestaciones más agudas que le era dable alcanzar en el país, a causa de la violenta entronización del sistema capitalista. Ningún terreno de las relaciones sociales podía permanecer incólume. En el plano urbano, se significó como un feroz arrasamiento de gran parte de la ciudad colonial.

Las cuestiones estéticas, la sustitución del barroco por el neoclásico en la erección de la nueva ciudad, se tornan inteligibles al quedar enmarcadas desde esta perspectiva. Sin ella, carecen de sentido y parecieran acciones demenciales. Este

rechazo ideológico a todo cuanto tuviera tufos de clericalismo, era rechazado sin miramientos. Los tiempos no eran aptos para elaborar juicios temperados.

Y, bastó el antagonismo ideológico en los campos de lo político y económico, para que se hiciera extensivo a los demás terrenos de las relaciones sociales. Este fue el caso de las apreciaciones estéticas. En efecto: si el predominio clerical sobre la estructura económico política del país impedía el tránsito y la aclimatación del nuevo sistema, entonces, poco a poco, tal vez sin darse muy claramente cuenta del proceso que se gestaba al interior de su conciencia personal y de la social, a los liberales revolucionarios también les empezaron a parecer desagradables estéticamente, opuestos a las normas de la belleza, los objetos, muebles o inmuebles de los que se valía el poder clerical para significarse. Los significados ideológico políticos empezaban a sobreponerse por sobre los estéticos. En las circunstancias en que se encontraban, carecía de sentido apelar a la autonomía axiológica. Los valores no eran independientes. Lo que era regresivo en el ámbito político, era feo en el estético.

La belleza, fue convertida en el objetivo, en el plano superestructural ideológico, que justificaba toda la desmesura destructiva de inmensidad de obras y patrimonio artístico. La remodelación de la ciudad tenía que emanar de la lucha entre los dos sistemas sociales incompatibles. La erosión de la ciudad clerical que propugnaban los visionarios iba ganando solidez, ganaba espacio en la conciencia en las clases sociales al persuadirlas de la necesidad de una nueva urbe bajo los estandartes de la remodelación, la belleza y la higiene. La lucha por la ciudad burguesa liberal representaba un asalto ideológico simbólico definitivo. Es profundo e innegable el sentido político de esta remodelación urbana, en el cual la belleza servía de escudo ideológico.⁵⁰

Política, remodelación urbana y belleza, quedaban anudadas de manera indisoluble. Así se entiende que protagonistas del proceso de implantación del nuevo

50. Recuérdese a este respecto la justificación con la cual Comonfort sancionó la apertura de la calle de la Independencia: "Que en uso de las facultades que me concede el art. 30. del plan de Ayutla... he venido a decretar lo siguiente: art. 10.: para la mejora y embellecimiento de la capital de la República, en término de 15 días contados desde la fecha de este decreto, quedará abierta la calle llamada Callejón de Dolores hasta salir y comunicarse con la calle de San Juan de Letrán, y se denominará 'Calle de la Independencia'?" ver García Cubas, *op. cit.*, p. 112.

sistema político prestigiados como intelectuales de gran cultura, se expresaran en los siguientes términos: “Al mismo tiempo se comenzaba a construir, para la ópera y la comedia, hermosos teatros; se embellecía la capital en lo que le permitían los muros de fortaleza y prisión a un tiempo, de los conventos, que cortaban y mataban las avenidas principales e impedían en todas direcciones el crecimiento de la población, a la que, en llegando las penumbras vespertinas, daban un siniestro aspecto medieval”.⁵¹

Sí, la revolución, instrumento por medio del cual las fuerzas progresistas de México instaban la imposición del régimen democrático burgués, necesitaba transformar no únicamente las relaciones económicas políticas que organizaban a la sociedad, sino también los espacios en que esa misma sociedad se desenvolvía. No podían combatir al clero católico como representante epónimo de los tiempos pasados y dejar impertérrita la estructura urbana que de manera apabullante manifestaba su poder y predominio. No podía ser. Era imperioso, en consecuencia, que la ciudad cambiara su tónica marcadamente clerical y adoptara la correspondiente a una ciudad liberal democrático burguesa.

3.4 Condiciones materiales: la indómita realidad

No fue necesario que transcurriera mucho tiempo para que diversos sectores de la sociedad mexicana, particularmente aquellos sobre quienes recaía poner el ejemplo por haber estado en la primera línea de persuasión, se dieran de bruces contra la indómita realidad.

Esto aconteció justo al día siguiente de haberse dado la señal para iniciar de lleno el momento constructivo de la revolución liberal, ya que la paz, factor sine qua non para ello estaba garantizada con la imposición de la tiranía honrada del probo general e indiscutible patriota. No había duda posible: una cosa era alentar ideales, pergeñar puntos de arribo y blandir reivindicaciones, y otra muy distinta la representada por las posibilidades reales de llevarlas a cabo. Tampoco fue necesario cavilar largo y tendido para caer en la cuenta, con la contundencia que tienen los conocimientos captados en la práctica misma, que entre las metas, los arribos y las posibilidades de realizarlos, se interponían enhiestas, inamovibles, las condicio-

51. Justo Sierra, *Evolución política... op. cit.*, p. 242.

nes materiales. Los medios, los recursos, las disponibilidades físicas y espirituales indispensables para materializar aquellas metas, era lo que parecía no estar a la mano. Lo único con lo que se contaba a favor era con las ansias infinitas de esos mismos grupos de darles forma tangible, pero no con los medios para ello, máxime si se tiene en cuenta que se trataba de reivindicaciones inéditas, esto es, de metas que no contaban con fuerzas productivas acumuladas con antelación. Ciertamente, las condiciones no eran la causa de las reivindicaciones, pero sí los factores determinantes de su acceso a la existencia.⁵²

Quién sabe hasta qué punto cayeron en la cuenta, por otra parte, que serían éstas, las condiciones, las que determinarían el orden, la secuencia y la prioridad a la que debería ajustarse la realización de las reivindicaciones. La labor constructiva no se iniciaría por ahí, por donde abstractamente había sido considerado, dada la urgencia histórica de efectuar el cambio de sistema político, sino por donde las condiciones lo permitieran. Aquellas, las metas, las aspiraciones, no serían desechadas, pero el orden en que irían siendo satisfecha estaría determinado por las condiciones materiales.⁵³

El espacio habitable porfirista estará así marcado por el espacio habitable pasado; éste será su base, su punto de arranque. El pasado heredará múltiples espacios que se utilizarán para ciertos fines que no necesariamente serán los mismos de antaño. El presente no podrá “inventar” nuevos espacios *ad libitum*. Estos se crearán cuando las condiciones de necesidad lo exijan y las de posibilidad lo permitan. Condiciones generales y condiciones particulares; mundiales y nacionales, nacionales y regionales, regionales y locales. Condiciones que crearán un sinnúmero de relaciones para que la concreción material del espacio se haga posible. El arquitecto y el habitador responderán a esas circunstancias, con sus conocimientos acumulados, con su personalidad, sus gustos y su origen y pertenencia a una clase social específica. Pero también las condiciones de la fuerza de trabajo, es decir, su nivel de desarrollo, determinarán la posibilidad edificatoria de ciertas obras, con sus técnicas

52. “Una cosa no existe por medio de su condición; su condición no es su fundamento. La condición es el momento de la inmediatez incondicionada. La condición es el momento de la inmediatez condicionada para el fundamento, pero no es ella misma el movimiento y el poner que se refiere a sí de un modo negativo, y se convierte en un ser puesto.”, G:W:F. Hegel, *Ciencia de la lógica*, t. II, Argentina, Solar Hachette, 1968, p. 414.

53. Ver nota 26.

propias y concretas. Nada quedará fuera de este campo de relaciones, todas ellas se estrecharán hasta ser interdependientes. No bastará el simple gusto para construir tal o cual obra; ni bastará tampoco el deseo del arquitecto para expresar un estilo. La obra, por el contrario, será resultado de sus circunstancias, de las condiciones que la hacen posible.

Lo viejo e inútil se transformará en lo nuevo y útil. Lo que antes fue ya no será, el hombre y las circunstancias lo transformarán en lo que el hombre nuevo requerirá.⁵⁴ La habitabilidad mantiene, así, un sinnúmero de relaciones con muchas otras entidades que sólo en "apariencia" le son ajenas. El espacio pasado será útil en la medida en que éste satisfaga las necesidades del nuevo Estado, y aun así deberá ser acondicionado a las nuevas circunstancias. La habitabilidad del espacio, que aloja actividades diversas, se diferenciará en el tiempo de la "misma" actividad desarrollada en otro tiempo. No habrá actividad que se desarrolle en las mismas condiciones de habitabilidad. Cada día, cada año, cada época, éstas cambiarán y por ende el espacio también lo hará.

El ser humano, es cierto, requiere de espacios habitables para desarrollar en ellos sus actividades concretas, sobre todo aquellas que le son vitales. Pero esas actividades no son inventadas por el hombre, son producto de sus circunstancias históricas.

3.4.1 Un México compartimentado

Un régimen que vive de la generalización y potenciación del comercio y del consumo, mal podía avenirse con un país constituido por regiones, zonas y localidades que en su inmensa mayoría permanecían domeñadas por una comunicación que de manera indefectible las había condenado al aislamiento y, por ende, al autoconsumo. Por supuesto que esta incomunicación tenía varias causales y vertientes de fluencia.

Una de ellas estaba conformada por la extensión del país, misma que desalentaba el interés en transitarlo. Las cordilleras que lo recorren desde el sureste hasta el norte y noroeste, eran otro factor más que se sumaba al anterior para llevar a los

54. "Cuando nos paramos a pensar sobre la naturaleza o sobre la historia humana, o sobre nuestra propia actividad espiritual, nos encontramos de primera intención con la imagen de una trama infinita de concatenaciones y mutuas influencias, en la que nada permanece en lo que era, ni cómo y dónde era, sino que todo se mueve y cambia, nace y perece..." F. Engels, *Del socialismo utópico al socialismo científico*, Moscú, Editorial Progreso, p. 46.

respectivos asentamientos humanos de las costas y de la altiplanicie a permanecer en sus respectivas localidades y a no afanarse mucho para establecer vías expeditas de comunicación a través de una geografía escarpada y abrupta.⁵⁵ El régimen colonial, que no vivía de y para el comercio y el enriquecimiento a toda costa, pudo subsistir tres siglos sin que le fuera preciso construir algo más que los caminos vecinales que, preferentemente, recorrían los arrieros y las diligencias y sin hacerlos objeto de mantenimiento constante.⁵⁶

La dificultad de la comunicación, mejor dicho, la incomunicación que caracterizaba al país, dio lugar, entre otras cosas, a que el propio proceso de instauración del liberalismo no llegara a todos los confines del país con la misma intensidad y que, es más, algunas de sus regiones extremas hubieran permanecido relativamente ajenas a su curso y desenlace. Yucatán difícilmente se enteraba de lo que tenía lugar en Sonora o Baja California.

Otra de las vertientes a través de la cual fluía la incomunicación, derivaba de la multiplicidad de grupos étnicos, monolingües en su mayoría, cuyo analfabetismo se combinaba con su dispersión en el territorio.⁵⁷ Tampoco podemos soslayar el hecho de que los niveles de desarrollo de cada uno, medidos en su capacidad para mejorar su calidad de vida, daba por resultado un país dividido en compartimentos estancos en el que prevalecía el desarrollo desigual y combinado del conjunto. ¿Cómo esperar que estos grupos humanos se sumaran, prestos y empeñosos a al-

55. La Sierra Madre Oriental y la Occidental, de una extensión de 1400 y 1350 kilómetros respectivamente, tienen una anchura media de 150 kilómetros y alcanzan una altura sobre el nivel del mar entre 1500 y 2100 metros. Atraviesan trece estados de la república.

56. El traslado de la capital a Veracruz duraba tres días; a Tepic, nueve; a Morelia, tres; a Toluca, siete horas, ocho a Cuernavaca y a Pachuca y Cuautla, nueve y ocho horas respectivamente. Ver: Manuel Orozco y Berra, *Historia de la ciudad de México, desde su fundación hasta 1854*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973. SEP Setentas número 112, p. 141 y ss.

57. Algunos datos, aunque aislados, pueden dar una mejor idea de la geografía humana hacia finales de siglo. En 1895, sólo el 17.9% de la población de 10 años y más, era alfabeta y el 83% podía expresarse en español pero se presume que el conocimiento de este idioma se limitaba al entendimiento de cuestiones tan simples como precio, cantidad y distancia. Para la misma fecha, se registran 43 lenguas indígenas. En 1877, el 34.1% de la población total se localizaba en el 6% del territorio, en el centro del país, en tanto que cuatro de los estados más alejados como Baja California, Sonora, Chihuahua y Coahuila, que representaban el 37% del territorio nacional, sólo contaban con el 4.42% del total de la población. Ver: *Estadísticas históricas del porfiriato*.

canzar metas que ellos, ciertamente, no habían anticipado? De hacerlo, ¿con qué recursos contaban?

Pero incluso si fijamos la atención en los grupos de vanguardia, constataremos su falta de experiencia para llevar adelante empresas como las que ellos mismos se habían señalado, sí, pero más bien como un propósito, como un anhelo, que como un plan de acción que incluyera los recursos indispensables para traerlo al mundo. No es extraño: era la primera vez en este país que se intentaba solventar requerimientos de masas a nivel nacional.

El hecho de que el nuevo país, que daba sus primeros vagidos, hubiera promulgado el federalismo, tampoco mejoraba la situación de manera notoria. Incluso si en términos constitucionales cada estado era el responsable de satisfacer los requerimientos de sus conglomerados y cumplimentar las reivindicaciones republicanas; incluso si ello reducía el campo de acción de cada uno de los equipos, la carencia de experiencia era un común denominador. La urgencia, la perentoriedad con que, por otra parte, los grupos pioneros exigían la satisfacción de las demandas, también jugaba su carta en la mesa donde se tomaban las decisiones. Esta impaciencia, la urgencia de hacer ver que todo el sacrificio había tenido un significado, estuvo presente al momento de abordar las prioridades con que se llevaría adelante el momento constructivo de la revolución liberal.

Justo al día siguiente de darse la señal para iniciar la labor constructiva, en el amplio y estricto sentido, tanto los dirigentes políticos como los arquitectos, se vieron llevados al convencimiento de que la nueva arquitectura, la correlativa al nuevo país que emergía, la que se prefiguraría tomando en cuenta que eran unas personas distintas las que la habitarían, igualmente nuevas, tendría que esperar: no había condiciones propicias para llevarla a cabo, ni experienciales, ni financieras, ni técnicas. Se vieron obligados a reconocer y en el fuero interno así lo hicieron, que para erigir nuevas obras de arquitectura tal y como se pensaba que deberían ser, no había condiciones. Es más, los mismos habitantes de los géneros arquitectónicos más solicitados, los profesores y alumnos, los médicos y las enfermeras, los miembros de las familias en el caso de la casa habitación, y así sucesivamente, tampoco sabían cuáles eran las necesidades que la nueva arquitectura les podía resolver. No habían tenido tiempo para pensarlo y mucho menos para concretarlo en un plan de acción, en un programa arquitectónico que sirviera de faro y guía a la labor proyectual de los arquitectos. ¿Qué camino tomar? ¿Cómo congeniar la imposibilidad de

erigir los nuevos espacios urbanísticos arquitectónicos con la urgencia que tenían de contar con ellos? ¿Qué obra emprender en el ínterin?

La primera decisión se tomó en el lejano año de 1869. La tomó Benito Juárez cuando prescribió que se integrara la enseñanza de la profesión de arquitecto e ingeniero, puesto que lo que el país necesitaba en primera e insoslayable instancia, eran profesionales capaces de echar a andar la ímproba tarea de enlazar al país mediante carreteras y vías de ferrocarril.⁵⁸ Las terminales, estaciones y los puentes que habrían de salvar las interminables y abruptas cañadas y barrancas;⁵⁹ las obras de infraestructura urbana que debían multiplicarse a lo largo y ancho del país a fin de dotar a cada población de la mínima habitabilidad que les era necesario para sobre ella llevar a cabo otros niveles de habitabilidad más adecuada a las labores diarias, eran la indicación de que no se consideraba atingente, al menos en ese momento histórico, la construcción de nuevos edificios. La lógica más elemental también venía al apoyo de esta postura, porque: ¿qué sentido tenía el pretender llevar adelante nuevos edificios que carecerían de la infraestructura consustancial a los avanzados tiempos modernos; es decir, careciendo como carecían sus antecesores, de la infraestructura urbana mínima indispensable? Por lo tanto, y de la mano de la prosecución de la comunicación suburbana, vía los ferrocarriles, lo primero era consumir el desagüe de la cuenca, proveer a los asentamientos de drenaje y evitar

58. "Habiendo recogido las primeras experiencias, el gobierno de Juárez expidió, por decreto de 15 de mayo de 1869, una nueva *Ley orgánica de la Instrucción Pública en el Distrito Federal*, derogando la del 2 de diciembre de 1867, en las partes siguientes: 'Los ingenieros-arquitectos —nueva denominación que les daba esta ley, convirtiendo la arquitectura en rama de la ingeniería— debían hacer sus estudios cursando materias en las escuelas de ingeniería y bellas artes.', Eduardo Báez Macías, *Fundación e historia de la Academia de San Carlos*, México, Colección popular Ciudad de México, Departamento del Distrito Federal, Secretaría de Obras y Servicios, 1974, p. 86.

59. "En toda la línea de México a Veracruz y su ramal Apizaco a Puebla, con 47 kilómetros, se construyeron 10 viaductos, 55 puentes de hierro, 93 puentes de madera y 358 alcantarillas. Entre Chiquihuite y Boca del Monte hay 15 túneles con longitud total perforada de 896 metros y una galería cubierta de 76 metros. Los puentes más importantes son el del Paso del Toro, posiblemente el más difícil de construir dado que el terreno sobre el que se levantó era cenagoso y movedizo... el de Metlac, con 137 metros de largo, en curva, que es una de las obras más notables y hermosas de la línea; el de la Soledad, de 228 metros; el de Atoyac, de 100 metros y el de San Alejo de 97 metros de longitud.", Enrique G. León López, *La ingeniería en México*, México, Sep-Setentas, 1974, pp. 61 y 62.

las inundaciones, aspecto este último de muy especial significación para la capital del país. También estaba en primer lugar de importancia abastecer de agua potable, pavimentos e iluminación a la urbe. Lo segundo vendría por cuenta propia, pero con posterioridad. Mientras tanto, lo que estaba al alcance de los organismos gubernamentales, promotores del desarrollo en todos sentidos y como recurso provisional, era aprovechar a fondo la medida expropiatoria de los bienes del clero. Tomar posesión de ellos permitiría alcanzar la doble ventaja de reducir el peso ideológico urbanístico que tenían y hacerse de los espacios que el nuevo régimen necesitaba para ejercer tanto sus funciones de corte administrativo como las de beneficio social.

El porfirismo, heredero y legatario del liberalismo, refrendó esa estrategia. No podía hacer otra cosa. Las condiciones con que se encontraba no habían variado notoriamente respecto del pasado inmediato. En su primer momento, en consecuencia, llevaría adelante la doble tarea ya iniciada: impulsar el mejoramiento de la infraestructura urbana y refuncionalizar los espacios arquitectónico-urbanísticos.

De este modo, las condiciones materiales impusieron su peso determinando cuáles de las reivindicaciones serían llevadas adelante en primera instancia... y en qué términos. Dentro de estas condiciones, ¿qué podían hacer los arquitectos y qué hicieron?

3.4.2 El relegamiento de los arquitectos

En atención al proceso proyectual de espacios habitables, la formación académica de los arquitectos concedía, todavía en los años finiseculares del xix, un papel absolutamente relevante al concepto estático del estilo, en primer término y a la belleza, su inseparable acompañante, en segundo. Ambos constituían los ingredientes esenciales y, por ende, insoslayables, de la obra de arquitectura entendida como obra de arte.

De aquí a concluir que lo más a lo que podía aspirar la actividad profesional de los arquitectos era a buscar apegarse lo más posible a las formas en que tales rasgos esenciales habían tomado cuerpo de manera excelsa por primera vez en la historia de la humanidad, vista siempre desde la óptica eurocentrista, no había más que un paso. Y este paso se dio desde los tiempos del Renacimiento. De ahí en adelante la hegemonía estilística de corte clasicista se enseñoreó sobre la arquitectura occidental. No podía ser de otro modo: aceptada la premisa, la conclusión era incuestionable. A partir de considerar a ciertas formas como normas eternas, ejemplares

más allá de los tiempos y lugares en que habían sido generadas, se llegaba a lo que se llegó: a convertirlas en paradigmas transhistóricos, a verlas “en ciertos casos como norma y modelo inaccesible”;⁶⁰ a inmovilizar el concepto de estilo, a desmembrarlo de las concretas e irrepetibles condiciones en que fue válido; a preconizar su reiteración *ad nauseam*.

Consecuentes con este punto de principio, estudiaban hasta conocerlos como la palma de su mano, los elementos orgánicos o abstractos que habían enriquecido a las obras de arquitectura de todos los tiempos, los de corte clasicista, preferentemente. Dentro de ese marco, la ornamentación no era accesorio a la arquitectura, pensaban, sin todo lo contrario: estaba indisolublemente vinculada a ella. Las mejores obras de arquitectura lo habían sido también gracias a la ornamentación. Y, por supuesto, la ornamentación dependía, a su vez, de los materiales y técnicas apropiadas a su ejecución. Los materiales pétreos, la cantera labrada, las cerámicas, las “artes decorativas”, en su conjunto. ¿Cómo renegar de ellas? Ningún problema, por ingente que fuera, podía resolverse castrando el medio adecuado para ello. O se hacía arquitectura de calidad artística y se creaban obras de arte o no se resolvía el padecimiento mismo. O se curaba al enfermo o se le daban analgésicos. He ahí la toma de posición, radical, sin cortapisas ni mediaciones a que los llevó su formación académica y la tradición arquitectónica prevaleciente.

El dilema para los órganos de gobierno, era claro: ¿optar por edificaciones íntegras, cabales, totales, en que floreciera la belleza, tal y como la concebían y promulgaban los arquitectos, aún a costa de no satisfacer la demanda social en los tiempos, rapidez y erogaciones exigidas por las circunstancias, o satisfacer la demanda aunque no con la calidad ideal que ellos deseaban? Entre los extremos, ¿cabía una solución intermedia? Sí, la planteada por Juárez: fusionar las profesiones afines. Preparar a los arquitectos de tal modo que pudieran hacerse cargo de los problemas de máxima urgencia en los cuales podía considerarse a la belleza en un nivel subsidiario: comunicaciones, caminos, talleres, estaciones, escuelas y su

60. “Lo difícil no es comprender que el arte y la epopeya se hallen ligados a ciertas formas del desarrollo social, sino que aún puedan procurarnos goces estéticos y se consideren en ciertos casos como norma y modelo inaccesibles”. Carlos Marx, “Introducción a la crítica de la economía política”, en *Contribución a la crítica de la economía política*, La Habana, Editora Política, 1966, p. 272.

contraparte: dotar a los ingenieros de un mínimo de educación artística para que sus obras no fueran totalmente ajenas de belleza.

Lejos de ver en la ley juarista que planteó este acercamiento, una posibilidad de conciliar los extremos, los arquitectos la tomaron como un desacato al rasgo por antonomasia de su profesión: la creación de belleza, la creación de obras de arte. La belleza no podía improvisarse. La preparación de la sensibilidad adecuada para generarla, tampoco.

Los arquitectos vieron los árboles de su profesión y cerraron los ojos al bosque de los problemas nacionales. Su convicción de consistencia pétrea, acerca de que la belleza no era relativa a las circunstancias, a los géneros, a las posibilidades de realizarla, sino que era absoluta, les cerró las puertas para participar en el primer momento de la construcción del México moderno y nacionalista, en los términos señalados de manera irrecusable por las condiciones materiales del país. Su relegamiento fue consecuencia de su limitada comprensión teórica de la práctica arquitectural.

A diferencia de ellos, las "ingenierías" no paraban mientes en la belleza. Las ingenierías cumplían su cometido edificatorio mediante la solidez y buena calidad constructiva, la economía y rapidez en la ejecución. Y, por si fuera poco, triplicaban o decuplicaban en número a los arquitectos. Como ingenieros militares, habían recorrido gran parte del país y sabían aplicar los recursos a mano en cada sitio y lugar. Y, ahora, licenciados del ejercicio militar, ya que Porfirio Díaz estaba pacificando al país a sangre y fuego, eran una fuerza demandante de trabajo. No era fácil hacerlos a un lado. El propio hijo de Díaz era ingeniero militar.

3.4.3 Materiales y sistemas constructivos

Los arquitectos, ingenieros y demás constructores, no estaban muy urgidos para incorporar a su propia circunstancia los materiales, y sistemas constructivos correlativos, que en otros países ya estaban adquiriendo carta de ciudadanía. Los cambios que estaban teniendo lugar en el país eran preponderantemente políticos, secundariamente económicos y, en menor grado, sociales. Las costumbres, los hábitos, las tradiciones, por tanto, permanecían sin modificaciones notorias y mucho menos inmediatas. Ya se sabe que no todos los ámbitos de una formación social evolucionan con la misma velocidad e intensidad. Haría falta bastante tiempo, en consecuencia, para que el trastocamiento de las estructuras económicas encontraran su obligado correlato en las superestructuras político ideológicas, para que se

reflejaran en la forma de vivir los espacios, en la forma de habitar la casa habitación, de divertirse, de trabajar.

Dadas estas condiciones de relativa autonomía de la esfera del habitar respecto de las demás que integran una formación social, todos cuantos estaban involucrados directa o indirectamente en el proceso edificatorio de espacios habitables, ya fueran profesionales de extracción académica o constructores emergidos del ancho campo de la práctica empírica, podían continuar sus tareas sin verse urgidos de modificar el instrumental que las generaciones precedentes les habían heredado después de ponerlo a prueba una y mil veces. En tanto, pues, hubiera un relativo statu quo por lo que respecta a los programas arquitectónicos; en tanto la sociedad en su conjunto no modificara de manera notoria sus hábitos de hacer y reproducir la vida al influjo de los nuevos tiempos, los sistemas constructivos y materiales que los constructores habían solido emplear en el pasado reciente y remoto para edificar sus espacios arquitectónico urbanísticos, podían continuar prácticamente los mismos.⁶¹ Estaban suficientemente probados por la experiencia. ¡Y qué experiencia, por cierto!

En efecto, el haberse asentado en un islote, primero, para después ir extendiendo su área de sustentación mediante rellenos sucesivos, ganándole metros al lago, si bien le permitió a los habitantes de la vieja Tenochtitlan y de la posterior ciudad de México, irse extendiendo sin verse obligados a crear ciudades satélites, también los obligó a crear sistemas constructivos adecuados a ese subsuelo fangoso y poco resistente: ¡el peor que podía haberse elegido! Un suelo que, por si lo anterior no fuera suficiente, estaba en constante proceso de enjutación, de compresión, dada la extracción de agua que se hacía del subsuelo. El derrumbe de edificios no fue escaso durante los tres siglos de coloniaje. La ciudad que ya padecía, y mucho, con las inundaciones y sus secuelas de epidemias; que no podía echar fuera de la cuenca sus desechos; que estaba sujeta a las avenidas del río Cuautitlán o a temporadas de fuertes lluvias, se veía sujeta, a tres grandes problemas más, imposible de ser exagerados: el hundimiento de los edificios por una parte, el de la propia ciudad por

61. Empleamos el término “constructores” para referirnos a la gama de quienes llevaron adelante la tarea edificatoria, misma en la que participaron tanto los arquitectos e ingenieros titulados, como aquellos que carecían de dichos títulos pero que, en términos cuantitativos, realizaron un volumen de obra mucho mayor, y mismos a los que no es posible omitir de una historiografía arquitectónica.

la otra y, en tercer lugar, las afectaciones a que se veía sometida por la acción de los temblores de tierra. ¡Era a estos problemas a los que se enfrentaban los constructores y los habitantes todos! La edificación y construcción de espacios habitables es incomprensible si no se la ve a contraluz de este telón de fondo. Sin riesgo de incurrir en hipérboles, bien puede decirse que cada obra realizada en esas condiciones, era una muestra no solamente de destreza compositiva, sino expresión del dominio técnico de los constructores mexicanos, arquitectos incluidos.

La ciudad de Tántalo promovió, aquí, el desarrollo del talento edificatorio de los capitalinos para hallar la forma de asentarse en un suelo escasamente consistente, deleznable. Justamente por ello, por verse obligados a resolver el problema de los asentamientos en esas especialísimas condiciones, es que su destreza, su expertitud en los sistemas de cimentar sus edificaciones, alcanzó niveles realmente notables. Si bien la conceptualización teórica de su propio hacer y de las características que la obra terminada debía de cumplir, vedó a los arquitectos para hacerse cargo de las obras que el régimen liberal necesitaba llevar a cabo en los únicos términos en que eran posibles en el momento de su inauguración, lo cierto es que ello en nada les impedía contar con una preparación edificatoria a toda prueba. Y, efectivamente, los constructores porfirianos estaban altamente calificados. Los sistemas de cimentación que empleaban y sobre los cuales discurrían con claridad, pueden ser tomados como ejemplo del nivel técnico que manejaban. Y, ¿cuáles eran esos sistemas?

3.4.3.1 Los sistemas de cimentación⁶²

“El estudio que he hecho, relativo a la cimentación de los edificios en la Ciudad de México —comienza diciéndonos Téllez Pizarro— ha tenido por mira investigar qué sistema es el más apropiado a la vez que el más económico para procurar que los edificios que se construyan tengan una estabilidad relativa, ya que no es posible que sea absoluta, por causa de la gran compresibilidad del suelo de casi todo el Valle de México, y muy particularmente del de la Capital”.

62. En el texto que sigue nos hemos apegado al excelente escrito del arquitecto-ingeniero Adrián Téllez Pizarro, *Apuntes acerca de los cimientos de los edificios en la Ciudad de México*, editado en 1899 por la Oficina tipográfica de la Secretaría de Fomento. Las citas y entrecorillados provienen de este estudio.

Cinco eran los sistemas de cimentación que según reseña el autor, eran empleados en la capital: el de pilotes, mediante emparrillado, con bóvedas inversas, el de arena y “el más usado de 40 años a la fecha, que consiste en consolidar el terreno por medio de capas sucesivas, apisonadas de piedra dura, pedacería de ladrillo y mezcla terciada, en sustitución del mamposteo, que era el que se empleaba.”⁶³

El sistema de consolidación por medio de pilotes, era poco conocido en México, nos dice, y no había un consenso generalizado sobre su empleo, así como sus ventajas e inconvenientes. Tanto se opinaba que “buscar a través de un mal fondo una capa sólida”, como había quien consideraba que por efecto de la fricción eran adecuados para sostener grandes pesos. También se les veía como un medio para compactar el suelo en todos sentidos alrededor de ellos hasta una profundidad igual a su longitud. Pero, teniendo en cuenta el enjutamiento del suelo y que al producirse éste obligaba a los pilotes a aflorar, así como, por otra parte, que era indispensable colocar un “emparrillado de madera” que se asentara sobre la cabeza de los pilotes para impedir que alguno de ellos se hundiera aisladamente, con los costos consiguientes y, por último, el que no se contaba con los elementos materiales y humanos adecuados para llevarlo adecuadamente, se tendía a no recomendarlo.⁶⁴ En todo caso, se insistía en que podía estar indicado en aquellos casos en que las primeras capas fueras fácilmente compresibles, pero no las que estaban debajo de ellas a fin de que el pilote pudiera transmitir sus cargas a estas últimas. En el caso de la Ciudad de México, estas segundas capas eran más compresibles que las primeras por estar más cerca de los límites freáticos. El caso del edificio de la Penitenciaría, desplantado en un suelo “indefinidamente compresible”,⁶⁵ era negativamente ejemplar en ese sentido. Se concluía, por lo anterior, que “*el empleo de los pilotes en el suelo de la capital es contraproducente en todos sentidos, de bondad y economía, y la experiencia aconseja que debe proscribirse su uso.*”⁶⁶

63. *Ibidem*, p. 54.

64. El autor cita las obras en que tal sistema de pilotes fue empleado: la Catedral de México, el Colegio de Minería, el “Zócalo de la plaza” (que iba a sostener el monumento a la independencia proyectado por Lorenzo de la Hidalga, así como la Penitenciaría ubicada en Lecumberri, p. 56 y 57.

65. Téllez Pizarro se basa en el juicio del geólogo Antonio del Castillo, *ibid.*, p. 61.

66. Las cursivas son del autor, *ibid.*, p. 61.

Los emparrillados podían ser de madera o de fierro. Se componían de largueros ensamblados en ángulo recto, cuyos recuadros se rellenaban con "beton" y en otros casos con la misma tierra apisonada. Por vía precautoria se sugería colocar encima una plataforma hecha de tablones atornillados a los largueros. Si estos emparrillados permanecían en suelo húmedo para evitar la intemperización a que se sujetarían si unas veces lo estaban y en otros momentos no, podían ser recomendables particularmente para un suelo con el de la capital. El sistema había sido empleado en edificios como el ex-convento del Carmen. Por consiguiente "los emparrillados de madera son muy apropiados al suelo de México, pues hay edificios sobre ellos apoyados cuyas construcciones datan de más de tres siglos."

En el caso de los que empleaban fierro, frecuentemente rieles empleados originariamente por el Ferrocarril Mexicano, también se aseveraba que habían tenido muy buenos resultados, sólo que el costo se elevaba.

Los "arcos inversos" o "bóvedas inversas", era otro de los sistemas, eficientes pero poco solicitados por lo costoso. Se les recomendaba cuando se trataba de sostener columnas o pilastras paralelas destinadas a sostener grandes pesos. Sus bases se ligaban entre sí por medio de los arcos, usualmente escarzanos corridos. En su construcción debían emplearse materiales resistentes cuyos buenos resultados podían confirmarse en el caso de la iglesia de San Felipe de Jesús, proyectada por Emilio Dondé y en la penitenciaría.

El Teatro Nacional, proyectado y realizado por Lorenzo de la Hidalga (1844) era el único caso conocido en que se había aprovechado la incompresibilidad de la arena para cimentar un edificio. El sistema partía de formar una especie de cajones con "estacas y tablestacas", que eran rellenados con arena apisonada perfectamente y posteriormente enrasada mediante hiladas de piedras para formar el enrase de los muros. En todos los casos y sea cual fuere el sistema de cimentación que se empleara, una recomendación general insistía en la importancia de levantar los muros al unísono para evitar asentamientos desiguales en alguna parte de los edificios.⁶⁷ El edificio soportó varios temblores, parece que de bastantes grados como para guar-

67. Cabe recordar que la realización de este edificio fue muy criticada teniendo en cuenta lo novedoso de su cimentación a la que se consideraba insuficiente para soportar el pero que iba a tener encima. Se decía, entre otras cosas, que no resistiría el efecto de los temblores. La prueba de los hechos fue terminante: el edificio resistió el "fuerte temblor del 7 de abril de 1845". *Ibidem*, p. 67.

dar memoria de ellos y, ello no obstante, no se empleó en otra oportunidad este sistema de cimentación. El autor asienta esta conclusión: “*el empleo de la arena para la cimentación en el suelo de México ofrece garantías de seguridad, siempre que su ejecución sea convenientemente dirigida*”.⁶⁸

El último de los sistemas, es el llamado “cimentación de mezcla terciada. Sistema Cavallari”, en honor a su creador e impulsor y antiguo Director de la Academia Nacional de San Carlos, quien lo introdujo en México a partir de 1858. Es el sistema cuya sencillez de aplicación hace que a Téllez Pizarro le parezca preferible a los demás.

Téllez Pizarro hacía ver que “en toda construcción debe procurarse *no tratar de evitar el asiento*, porque éste en México es realmente imposible, sino buscar todos los medios para que el asiento sea uniforme”.⁶⁹

3.4.3.2 El hundimiento de la ciudad

Buena parte de los arquitectos e ingenieros arquitectos porfiristas fueron conscientes del hundimiento de la ciudad de México.

No obstante que la constante elevación del nivel de las calles y la igualmente permanente elevación de los pisos bajos de los edificios eran un indicio de él, se tendía a considerar que ello se hacía para evitar las inundaciones. No faltó quien hiciera notar que lo que se hacía al elevar el nivel de las calles, era intentar reponer el que tenían anteriormente. Por fin, la conclusión fue inobjetable: la ciudad se hundía. A confirmarlo ayudó tener en cuenta las nivelaciones generales practicadas con antelación.⁷⁰ Los resultados derivados de estos estudios pusieron en claro que en el lapso de 15 años transcurridos entre la primera nivelación y la segunda, el hundimiento máximo fue de 0.40 m; entre la segunda y la tercera de más de 0.30 m y entre la tercera y la cuarta de 0.176 m. Como promedio, la ciudad se había estado hundiendo a razón de 0.03 m. por año. Los hundimientos, también era claro, eran desiguales para distintos puntos de la ciudad.

68. *Ibid.*, p. 68.

69. *Ibid.*, p. 74.

70. La primera estuvo a cargo de Cavallari en 1860-1861; la segunda se llevó a cabo en 1876 bajo el ministerio de Blas Balcárcel y la tercera tuvo lugar en 1888, encabezada por el ingeniero Roberto Gayol. El mismo ingeniero quiso rectificar la tercera y realizó una cuarta entre 1897 y 1898.

Las consecuencias de este hundimiento saltaban a la vista. Las tuberías, fueran de albañales, atarjeas, desagüe o conducción de agua potable, se fracturaban afectando de diversas maneras a la ciudad. En unos casos propiciaban las inundaciones, la falta de drenaje y en otras la carencia de abastecimiento.

Era lógico que combatiendo diariamente contra circunstancias tan adversas, a los constructores del primer momento del porfirismo, no les haya sido tan significativo que en 1881 se hayan empezado a emplear los rieles de ferrocarril como viguetas en algunas construcciones. La mayor parte de las obras que los solicitaban en ese primer momento, no las precisaban. Y lo que sí les era un problema cotidiano, como los hundimientos de los edificios, estaba suficientemente contrarrestado, hasta donde ellos podían llegar, con los sistemas constructivos que habían probado un día con otro. En todo caso, no se opusieron a ellos y los emplearon cuando las circunstancias lo requerían. Hacia finales de siglo y en la medida en que los importadores empezaron a traer al país viguetas de acero y lámina acanalada, los constructores las emplearon en estructuras mixtas, forrando el metal con cantera y posteriormente con concreto.

— 4 —

**PRIMER MOMENTO ARQUITECTÓNICO-URBANÍSTICO
PORFIRISTA**

La renovación de la infraestructura urbana y la refuncionalización de los espacios habitables fueron, pues, las dos vías que se le presentaban al liberalismo como las únicas posibles de llevar adelante al día siguiente de apoderarse del poder político del país. El porfirismo se vio obligado a asumir estos dos derroteros, dada la ausencia de condiciones favorables para emprender de lleno y sin más trámite, la consecución de las grandes reivindicaciones transhistóricas e históricas del liberalismo.

Por supuesto que esto no significaba de ninguna manera tirar por la borda los grandes anhelos o desentenderse de ellos. De lo que se trataba era de algo muy distinto: de la convicción de que esas metas no podían ser alcanzadas de manera inmediata; de la convicción de que era a todo punto indispensable sentar las bases, para hacerlas posible o, lo que es lo mismo, crear las condiciones favorables para ello. Lo que había que hacer en primera instancia era, en consecuencia, preparar los ánimos, hacer partícipe de los anhelos a cada vez grupos más numerosos de la po-

blación, adiestrar las habilidades, conseguir los recursos de toda índole necesarios para llevarlos a efecto y, además de todo ello, planear las acciones. De este modo, caminando despacio porque iban de prisa y la meta estaba muy lejos, liaron sus bártulos y se pusieron a empezar por donde era lo más lógico, por donde era obligado, esto es por el principio.

Varias cosas quedaban claras después de confrontar los ideales con las condiciones materiales. Una de ellas, que una cosa era demandar comunicación, educación, salud, recreación y otra muy distinta era el cómo y con qué hacerlo. Educación, sí, pero ¿cuál? ¿en dónde? ¿en grupos de cuantos? ¿contando con que instalaciones? Otra cuestión que quedaba clara era que preguntas como estas y otras más debían ser respondidas en todos los niveles, esferas y ámbitos de las relaciones sociales. Eran las preguntas, por su peso cae, que estaban a la base de cualquier decisión y que su importancia se decuplicaba para un régimen que por primera vez se veía obligado a hacerse cargo de la buena marcha de la educación, de la salud y demás.

Pero, y ¿mientras tanto? ¿Y mientras los profesores empezaban a elaborar los planes y programas de estudio que deberían aplicarse en las escuelas destinadas a los muy distintos conglomerados sociales? ¿y mientras los médicos hacían lo propio planeando la clase de atención médica que debía darse en cada caso y decidían acerca de las instalaciones, equipo y espacios atingentes a ello? ¿y mientras se decidía que tipo de iluminación se pondría y en dónde; de dónde se traería los nuevos flujos de agua para abastecer a esta ciudad sedienta y voraz; y mientras alguien, quién sabe quién, decidía los tipos de pavimentos, las calles que deberían ampliarse y la clase de comunicación urbana más adecuado; y mientras los ingenieros resolvían cual era el trayecto más corto para acabar de una vez por todas con la amenaza de las inundaciones y el desagüe de la cuenca y mientras todo el mundo, de un confín al otro, pensaba y daba los primeros pasos para ir construyendo el nuevo mundo que había prometido uno de los procesos revolucionarios más prolongados y cruentos de la historia, ¿qué hacer? Esta pregunta debió retumbar en los oídos de muchas personas, de los arquitectos, por supuesto, que no en balde veían constreñido en grado extremo su campo profesional y modificados de raíz los puntos de principio a partir de los cuales conceptualizaban y ejercían su actividad profesional. ¿Qué hacer en todos esos casos? ¿Por dónde empezar? ¿Cuáles eran las acciones que tenían prioridad y cuáles las subordinadas?

Una vez más fueron las condiciones las que dijeron la última palabra. Por lo pronto, había que cobijarse donde y como fuera posible, así, con ese pragmatismo que únicamente se justifica en situaciones de emergencia como la que estaba viviendo el país. Y donde era posible cobijarse, era en los edificios ocupados por el antiguo régimen en sus ámbitos políticos y religiosos: en los palacios, iglesias y conventos y en todo género y subgénero de edificios en los que anteriormente tenían lugar las actividades de ambas instancias. Esto significaba ocupar los espacios arrebatados dotándolos de nuevos usos, esto es refuncionalizándolos.

La refuncionalización de los espacios habitables se le impuso al porfirismo dadas las condiciones materiales en que éste echaba a andar. No se trataba, de ninguna manera, del resultado de una elección. La refuncionalización era el único camino que tenía para cobijarse de manera inmediata. De manera casuística se resolvería el peso que en ella tendría la remodelación, complemento obligado de la refuncionalización. En unos casos esta sería mínima, en otros tendría mayor peso, pero el límite lo determinaría la necesidad de cobijarse en el primer espacio a la mano, sin taxativas de ninguna especie, sin remilgos tampoco.

Bien vista, la refuncionalización es el procedimiento más socorrido para generar habitabilidad. Ningún régimen en la historia, ha echado abajo los espacios de aquél a quien sustituyó por la vía política que haya sido. Y el porfirismo hizo lo propio: siguió adelante con la destrucción de altares y retablos para hacer sentir su poder, pero preservó los anodinos espacios que quedaron después de haberlos desprovisto de todo su menaje y signos y poco a poco los fue refuncionalizando e imprimiéndoles otros indicadores. Fue gracias a ello que las escuelas y las nuevas oficinas gubernamentales; así como los centros donde paulatinamente se iría ofreciendo asistencia pública y demás, encontraron el cobijo de emergencia que necesitaban. Tiempos vendrían en que la remodelación de esos espacios se iría mejorando y puliendo y en que la refuncionalización cedería una parte de su lugar a la creación de nuevos edificios. Nunca el total. En términos generales todas las sociedades se han amoldado, por una parte y han deseado preservar, por la otra, los espacios de sus ancestros.

Otra vía que tampoco podía esperar, estuvo constituida por el mejoramiento de la infraestructura urbana del país. Todos los asentamientos necesitaban ser saneados mediante la instalación de drenajes, atarjeas y alcantarillas; todos necesitaban contar con mayor flujo de agua potable y de ser posible no en tomas comu-

nitarias sino en la vivienda misma. No había población que contara con pavimentos adecuados y decorosos ni tampoco con una iluminación como la empezaban a disfrutar las ciudades modernas de avanzada. Tareas eran éstas que, por otra parte, de cumplirse, automáticamente participarían en la creación de las condiciones aptas para la nueva arquitectura. Es más, la refuncionalización y remodelación de los espacios fue recurriendo de manera paulatina a mejorar la habitabilidad de cada caso mediante dichas instalaciones. La salubridad e higiene de los espacios públicos y privados lograda a través de estas mejoras fue mejorando también la habitabilidad general.

Así, este primer momento, que cubre el lapso comprendido entre los años de 1876 a fin de siglo aproximadamente, y con las anticipaciones y retrasos propios del distinto ritmo a que se ajustan los cambios en las modalidades de vida, se caracterizará por la actualización de la infraestructura urbana y la refuncionalización de los espacios habitables. Fueron éstos, los dos grandes caminos a través de los cuales el porfirismo echó a andar la producción social de espacios arquitectónico-urbanísticos bajo la tónica liberal.

4.1 La ciudad de México renueva su infraestructura

La toma de conciencia del problema en que se encontraba la ciudad de México y su antecesora, puede constatarse a dos niveles: al de la continuidad de las obras materiales realizadas desde tiempos mesoamericanos para paliar y, en su caso, resolver de fondo el problema, y también a nivel de los estudios de diverso carácter que desde tiempos coloniales hasta la fecha se han llevado a cabo dentro del mismo espíritu. Incluso si dejamos de lado por extensos, los testimonios que se encuentran en códices y crónicas, todavía nos quedan los que se fueron sucediendo a partir de la propuesta e inicio de la obra tendiente a desaguar la cuenca de México de Enrico Martínez. Interesa sobremanera tener en cuenta algunos de los correspondientes a este segundo grupo de estudios intercalando en ellos las medidas asumidas por algunos de los sucesivos regímenes, para tomar a unas y otros, obras y escritos, como muestra del significado que diversas formaciones sociales le concedieron al mismo problema al grado de convertirlo en una reivindicación transhistórica.

4.1.1 Se cumple una reivindicación de 450 años

El punto inicial en la lucha que las sucesivas formaciones sociales asentadas en la cuenca de México emprendieron para reivindicar su insobornable necesidad de sanear su entorno a través de, en primer término, evitar las constantes inundaciones a que se veían sujetas, está representado por esa obra grandiosa llevada a cabo por miles de pobladores de la cuenca, hacia el año de 1449, en tiempos de Moctezuma Ilhuicamina y dirigida por el rey poeta Nezahualcóyotl. Se trataba de un dique tendido entre Atzacualco, próximo a la Villa de Guadalupe actual, e Iztapalapan, de unos doce kilómetros de largo, seis metros de ancho y unos cuatro hundidos en el agua. Mediante este “albarradón”, lograron dos finalidades simultáneas, a cual más de importante. Por un lado, impedir que al subir de nivel las aguas del lago de Tezcoco, que en ese tiempo se encontraba cerca de dos metros debajo, las volcara sobre la isla, objetivo principalísimo y, en segundo lugar, separar sus aguas saladas de las dulces de Tenochtitlan. La obra era magnífica en su concepción y en su realización.⁷¹

El segundo hito está representado por la propuesta e inicio de las obras, en 1607, ya no de mera contención de las aguas sino del desagüe de la cuenca, del por ello célebre, Enrico Martínez. La empresa era de titanes: debía abrirse un canal cuya profundidad iría aumentando conforme se alejaba de la ciudad, ya que ésta se encontraba en la parte más baja de la cuenca; ir conectando a su paso el lago de Tezcoco, el de San Cristóbal, el de Xaltocan y, por último, el de Zumpango, para al encontrarse con la sierra del norte, abrirle un tajo en Nochistongo, y conectarse con el río Tula, al otro lado, mismo que conduciría las aguas hasta el mar. A veintidos años de iniciada la obra y no poder evacuar las aguas que en 1629 mantuvieron inundada a la ciudad durante cinco años se comprobó que el tajo era más reducido de lo necesario.⁽⁷²⁾ De todos modos, las obras continuaron. No podían detenerse. Romper por Nochistongo u otra parte cercana, el cerco tendido por las sierras alrededor de la cuenca, era la única salida posible, para la cuenca y para la vida en la ciudad. La

71. De la importancia que tenía para mejorar las condiciones del asentamiento, tal vez pudieron darse cuenta los conquistadores cuando, después de haberla destruido en parte para que pudieran pasar sus bergantines y apoderarse de la ciudad, se vieron azotados por las inundaciones que aquél impedía.

72. En capítulos anteriores se han expuesto algunas de las consecuencias implícitas.

existencia misma de ella y sus pobladores estaba en juego. Era, y es, imposible exagerar el riesgo en que ambos se encontraban.

El año de 1856, año del Congreso Constituyente, representa otro momento básico para comprender la toma de conciencia social respecto del problema hidrológico de la cuenca. Puede considerarse a este otro momento como una manifestación incuestionable de que el desagüe de la cuenca era una reivindicación de la misma alzada que la instauración del liberalismo en México. En efecto, en el fragor mismo de las luchas ensarzadas entre los diversos partidos y tendencias políticas para decidir el tipo y matiz del régimen, el ministro de Fomento, convocó a treinta notables del país y a los especialistas nacionales y extranjeros a presentar una propuesta que resolviera de manera global el problema hidrológico de la cuenca. "En el documento se precisaban los puntos a que debían ceñirse los concursantes: regular el gobierno de las aguas del valle 'de tal manera que la capital y las poblaciones vecinas queden para siempre libres del riesgo de la inundación'; modernizar el sistema de atarjeas para el drenaje de la metrópoli; trazar y abrir el mayor número de canales factibles a la navegación y aprovechar en riegos agrícolas el mayor caudal de las aguas disponibles de la cuenca."⁷³

Maximiliano, también aportó su cuota de interés y apoyo: las lluvias e inundaciones eran argumento de capacidad persuasiva a toda prueba. Las acontecidas en 1865, también registradas en los anales, lo motivaron para instalar un nuevo organismo que se hiciera cargo de la continuidad de las obras, a cuyo frente designó a Francisco de Garay, y para disponer que el ingeniero "Miguel Iglesias pasase a Europa a comprar la maquinaria necesaria, la que consistía: en un excavador para obrar en los tajos; unos locomóviles para desagües y extracción en las lumbreras; una máquina fija especialmente para desagüe y unas dragas para el desazolve o excavación de los lagos y canales."⁷⁴ Este equipo llegó y las acciones prosiguieron. Las controversias a que daba lugar la realización de una obra de mexicanos de esta magnitud, en ningún momento se manifestaron como un intento de dejarla pendiente. Por el contrario, al dejar

73. El ministro de Fomento era Manuel Siliceo, León Portilla, Lemoine, Ernesto y otros, *op. cit.* p. 155 y 156.

74. *Op. cit.*, p. 157 y 158.

constancia escrita de esta gesta y los sinsabores inherentes, fueron conformando un riquísimo acervo documental de ella.⁷⁵

Es el peso histórico de este legado, el que explica que aún sin haber terminado la contienda contra Maximiliano, Porfirio Díaz conteste, el 11 de mayo de 1867 y en los siguientes términos, la solicitud que le dirigen los directores del desagüe pidiéndole protección a las obras y ayuda económica para proseguirlas: "Pocas glorias podría desear en mi transitoria posición como la de dar impulso a esos trabajos... Por tal motivo... he dispuesto que la Jefatura de Hacienda del Distrito Federal, les ministre la suma de mil quinientos pesos mensuales para conservación de las obras del Desagüe, mientras el Supremo Gobierno determina que se prosigan y lleven a cabo con el debido empeño."⁷⁶ ¡Pocas glorias podría desear en su transitoria posición como la de dar impulso a esos trabajos! Porfirio Díaz no exageraba: era un honor y gloria consecuente, participar en la salvación geográfica de la ciudad del mismo modo como estaban participando en su mejoría político económica! ¡Eran empresas de la misma alzada!

Pero, en suma, ¿cuáles eran sus objetivos principales de las labores de desaguar y qué entrañaban? La primera pregunta se respondía con facilidad. Sus objetivos eran: canal, túnel y tajo. Lo que entrañaba lograrlos, he ahí el quid de la transhistórica empresa. Sintetizándolo podría enunciarse de la siguiente manera:

Constaba de un canal abierto de 50 kilómetros y a continuación un túnel de 9 kilómetros y 520 metros. El origen del canal estaba en la ciudad de México, pasaba por los lagos de

75. De fray Andrés de San Miguel tenemos su célebre estudio intitulado *Informe dado en 1636 al Marqués de Cadereyta acerca del desagüe de Huehuetoca*: un año después de este informe, Fernando de Cepeda y Fernando Alfonso Carrillo, elaboran su *Relación universal, legítima y verdadera del sitio en que está fundada la muy noble, insigne y muy leal ciudad de México* (1637); y Manuel de Cabrera, su *Verdad aclarada y desvanecidas imposturas con lo más ardiente que una pluma poderosa en esta Nueva España, en un dictamen mal interesado, quiso persuadir haberse acabado y perfeccionado el año de 1675* (impresa en 1689). En 1748 ve la luz el trabajo de Jeseph Francisco de Cuevas Aguirre y Espinosa intitulado *Extracto de los autos de diligencias y reconocimiento de los ríos, lagunas, vertientes y desagües de la capital de México y su valle*. No podría quedar fuera de esta relación el trabajo del célebre ilustrado José Antonio de Alzate ni tampoco el que posteriormente elaboró José María Luis Mora intitulado *Memoria que, para informar sobre el origen y estado actual de las obras emprendidas para el desagüe de las lagunas del valle de México presenta...* (1823)

76. Op. cit. p. 160.

Texcoco, San Cristóbal y Zumpango, e inmediatamente de éste se encontraba la conexión con el túnel... A su paso, en el trayecto de 50 kilómetros, el trazo del canal interceptaba de cuatro a cinco ríos que bajan de poniente a oriente, dirigiéndose al lago de Texcoco. Para impedir que estos vertiesen sus aguas directamente en el canal, se establecerían en cada una de esas cinco intersecciones, puentes-acueductos que permitirían pasar por encima del canal el agua de los ríos.”⁷⁷

Díaz, pese a sus buenas intenciones para coadyuvar en la consumación de la trans-histórica reivindicación, tenía que resolver, antes de otra cosa, los problemas derivados de su golpe de estado, acallar las protestas surgidas de quienes llevaban una vida luchando por el republicanismo, que de ninguna manera eran pocos, y asentar su poder. Esto aconteció a partir de 1884 en que su reelección indefinida estaba asegurada. Fue el momento en que Díaz transitó del “tuxtepecanismo” al “porfiriato”.

Los últimos catorce años fueron de grandes tensiones. Se contrataban compañías extranjeras, se importaba nuevo y más eficiente equipo, se reorganizaban financieramente las obras. La certeza de que estaban cerca del final llevaba a acelerar los trámites. Una vez más, las temporadas de lluvias obligaban a suspender así fuera temporalmente las obras, como aconteció en 1898. Era la desesperación. Por fin, el 17 de marzo de 1900 se inauguraron las obras del Gran Canal y el desagüe de la cuenca. Fiestas y vítores, alegría generalizada. La ciudad estaría al abrigo del fantasma que la perseguía desde su inicial emplazamiento. Una meta mantenida a lo largo de cuatrocientos cincuenta años, alcanzaba su cumplimiento. Ningún esfuerzo había sido en vano.

Nadie tenía la menor duda de que, con ello, la ciudad se volvía más humana al tornarse más habitables sus espacios; que sus espacios descubiertos, sus espacios públicos eran más vivibles. La ciudad, entendida como un espacio socialmente habitabilizado, cobraba nuevos bríos que serían complementados con las obras de drenaje, con la actualización de sus sistemas de alcantarillado, atarjeas y tubos lavadores. La ciudad era absolutamente distinta a su antecesora, no había la menor duda. Si diferencia iba por dentro de la tierra misma. Era su sistema digestivo y, con

77. *Memoria histórica, técnica y administrativa de las Obras del Desagüe del Valle de México*. 1449-1900, publicada por orden de la Junta Directiva del mismo Desagüe, México, Tipografía de la Oficina Impresora de Estampillas, Palacio Nacional, 1902, 2 vol., en *op. cit.*, pp. 168 y 169.

él, sus venas, arterias y canales nerviosos, los que habían sido revitalizados. Los habitantes de la ciudad, cuenta habida de las diferencias que separan a las colonias populares de las destinadas a la clases ricas, sabían perfectamente que la vivienda y centro de trabajo de cada uno se había transformado por obra y gracia de las interrelaciones que constituyen a un todo, sin que todavía ninguna hubiera sido objeto de la más leve modificación. Se había modificado sin modificarse ella misma, en su particularidad. Se habían transformado porque ahora eran las viviendas y espacios habitables de una ciudad igualmente habitable. Sabían que no era lo mismo tener una casa, un taller, una escuela en un sitio sujeto a los embates y asolamientos de la naturaleza, que tener la misma casa, taller o escuela, pero en una ciudad habitabilizada por obra y gracia de su conquistada capacidad para expulsar sus desechos. Y, aunque no lo expresaran en estos términos, también sabían que su dimensión arquitectónico-urbanística se había incrementado notoriamente.

Los fines son causales. Lo que es fin de un proceso es causa del siguiente. El saneamiento de la ciudad, modificaba las condiciones materiales de ella, a punto tal que ahora estaba en capacidad de promover el surgimiento de la nueva arquitectura, de aquella que ya no tendría que limitarse a refuncionalizar y remodelar los espacios heredados, sino que estaría pensada y realizada tomando en cuenta las modalidades de habitar propias del sistema liberal que día con día se asentaba. Cuando surja, la arquitectura “moderna” lo hará contando a su favor, como aliciente básico, con que ahora se puede expandir la habitabilidad de los espacios gracias a los sistemas con que ya cuenta el suelo urbano en la ciudad de México, donde parecía que se concentraban todos los males y en el resto de la república, donde el saneamiento urbano será una nueva bandera.

4.1.1.1 Los obligados complementos: el drenaje

El canal, el túnel y el tajo no ofrecerían el máximo de sus ventajas si no se revisaba, actualizaba y conectaba con ellos la red de drenaje urbano. La eficiencia del desagüe, también dependía, en segundo término, de que no se presentaran asentamientos en el subsuelo que pusieran en riesgo la integridad de la red. Si bien, en términos generales y pese a que ya había quedado claro, gracias a las nivelaciones realizadas, que la ciudad se estaba hundiendo, todo parece indicar que por el momento no tenían otra manera de allegar agua potable a los habitantes que extrayéndola del subsuelo. Si, pues, no se podía poner término a la extracción de agua, lo que sí

estaba a la mano era terminar con ese conjunto arbitrario de acequias y canales a través de los cuales se expulsaban los desechos de la zona urbana, para sustituirlos con un sistema de drenaje ordenado y eficiente.⁷⁸

Así, puede aceptarse que las propuestas presentadas a este respecto por Antonio García Cubas en 1870, eran tan indiscutibles como las correspondientes a la salubridad de la cuenca.

Con considerable antelación a la terminación de las obras del desagüe, en 1888, se acordó iniciar el estudio al que se sujetaría la actualización de las atarjeas. Pero no sería sino hasta 1895 en que se aprobó el proyecto, para que dos años más tarde se empezaran las obras en la ciudad. La finalidad, escueta, consistía en “un sistema combinado de transporte de agua y constó de tres parte principales: atarjeas para recoger los residuos de las habitaciones, colectores para recibir éstos y tubos de distribución del agua para el lavado de las atarjeas.”⁷⁹

La realización de estas obras obligó a poner al descubierto el sistema digestivo de la ciudad y, es más, a abrirla en canal. Sus calles, callejones y plazas eran destazados para injertar en ellos los nuevos conductos que, ciertamente, le proporcionarían un desconocido y superior nivel de habitabilidad, pero que, por el momento y a lo largo de varios años, la harían más difícil de transitar y vivir.⁸⁰ La inserción de

78. “Como sabemos, en la época colonial se habían cegado algunas de las acequias que existían desde la época de la Gran Tenochtitlan... posteriormente se construyeron conductos, en forma caprichosa e irregular, para el drenaje de las calles, continuándose esta práctica durante el México independiente, hasta fines del siglo pasado... La forma común en la que funcionaban estas atarjeas era con escurrimiento de poniente a oriente, hacia la zona de San Lázaro. Ahí descargaban para conducir al Lago de Texcoco, aprovechando el pequeño desnivel, de aproximadamente 2 m que había entre el nivel de la ciudad y el fondo del lago.” *Op. cit.*, p. 193.

79. Fue el Ayuntamiento de 1888 el que solicitó al ingeniero Roberto Gayol que iniciara los estudios y, posteriormente, que se hiciera cargo de las obras que complementarían definitivamente la eficiencia del Gran Canal para evitarlo los ancestrales problemas a la ciudad. Ver, Galindo y Villa, Jesús, *Historia sumaria de la Ciudad de México*, México, Editorial Cultura, 1925, pp. 232 y 233.

80. “fatigosa para los ingenieros y operarios como abundante en atroces molestias para los habitantes de México, que obligados a transitar por entre masas de escombros y materiales de construcción, atravesando las calles por puentes de vigas, sufrían a la vez el humo, el ruido incesante y las trepidaciones de las máquinas”, Juan Mateos, (1923) *Apuntes históricos descriptivo del Valle de México y breve descripción de la obra de su desagüe y del saneamiento de la capital*, México, Ayuntamiento de México, 1923.

beneficios no siempre es sencilla. La población que anteriormente se quejaba de la insalubridad ahora lo hacía al verse obligada a llevar a cabo las conexiones del drenaje de sus viviendas a los colectores generales según lo estipulaba el decreto expedido con ese motivo.⁸¹ ¿En qué momento finalizó esta actividad? Es muy posible que haya permanecido incumplida en una buena parte dada la imposibilidad de las clases depauperadas de contar con los recursos económicos suficientes para cumplir con la disposición legal; pero el resto, las colonias del poniente y surponiente de la ciudad, así como el centro de la misma, seguramente empezaron a mostrar su nueva faz en un más o menos breve plazo.

Es alrededor de esos mismos años, que se empieza a tener noticias en México de la invención de un mueble y de un sistema que, sin hipérbole alguna, pero también sin minimizar que sentó las bases para que se llevara a cabo uno de los más notables cambios en el criterio proyectual de arquitectos y constructores en general y en su obligado referente, las obras de arquitectura, los espacios arquitectónico-urbanísticos: el mueble sanitario, el excusado, el "water closet". En la que podría ser considerada la Primera Feria Nacional e Internacional de México, celebrada en Orizaba en 1882, uno de los países participantes, Bélgica, presentó un "inodoro de porcelana"⁸² que, es sumamente probable, ya hubiera estado habilitado con el "sistema de sifón", con el nunca bien ponderado "cespol". Por supuesto, también tenemos noticias de que Maximiliano habría promovido el conocimiento de esta innovación, años atrás. En todo caso, lo que sí es posible mencionar, como un punto de inflexión de la curva de la habitabilidad lograda mediante la acción proyectual de los constructores, es que hacia finales y principios de siglo, el cespól va a coadyuvar a expandir la habitabilidad.

81. El 15 de julio de 1891 se promulgó el Código Sanitario, en el cual se definieron las funciones del Consejo Superior de Salubridad y, al mismo tiempo, se obligaba a la población a realizar su conexión con los colectores. Ver, López Rosado, Diego G., *Los servicios públicos de la Ciudad de México*, Editorial Porrúa, México 1976, p. 218.

82. Luis Everaert, *México 1900*, México, Ed. Salvat, 1994, p. 152.

4.1.2 La ciudad se abastece de agua

La ciudad nunca contó con la dotación de agua necesaria para su subsistencia: era la ciudad de Tántalo:⁸³ "El manantial sagrado que había en el centro ceremonial (tozpálatl) que según la tradición existía en el lugar de la fundación de la ciudad, resolvió al principio las necesidades de la población. Hemos visto que pronto fue insuficiente y la falta de agua se convirtió en el problema urbano de mayor importancia, limitando su desarrollo..."⁸⁴

Así, pues, desde los tiempos mexicas la ciudad tuvo que allegársela de los manantiales localizados en tierra firme ya fuera por medio de acueductos, como el realizado bajo las órdenes de Moctuzuma Ilhuicamina y Nezahualcóyotl (1466), para aprovechar los veneros de Chapultepec y, con posterioridad, el que se construyó bajo el mando de Ahuizotl; ya transportándola mediante canoas, como lo registró Cortés,⁸⁵ o gracias a la ayuda de "aguadores" que en tiempos posteriores la llevaban de casa en casa y, por último, perforando pozos artesianos. Pero en cualquiera de los casos y de las formaciones sociales respectivas, no había más que una finalidad que asumir: la ciudad necesitaba agenciarse agua potable.

De manera similar a como los conquistadores tomaron conciencia del problemático sitio en que había sido asentada la ciudad, o sea, mediante la cruda experiencia de verse inundados, así también asumieron que la ciudad no contaba con la dotación de agua potable adecuada a su desarrollo. A su vez, se vieron obligados a emprender la construcción de otros acueductos: el de La Verónica, por medio del cual corrían las aguas de los veneros de Santa Fe, y el de San Cosme (1527) fueron los primeros. Los de La Tlaxpana (1620)⁸⁶ y el de Belem (1779), después. Más tarde

83. Ver capítulo 3.2.3.1 "La ciudad e Tántalo"

84. Sonia Lombardo de Ruiz, *Desarrollo urbano de México-Tenochtitlan, según las fuentes históricas*, México, 1973, p. 193.

85. "... y como de esta agua gastaban todos los barrios y a donde no podían llegar los conductos, la llevaban en canoas; Cortés así lo describe: 'Traen a vender el agua por canoas debajo de los puentes, y la manera como la toman del caño es que llegan las canoas debajo de los puentes, por do están las canoas y de allí hombres en lo alto que hinchan las canoas, y les pagan por ello su trabajo.'", Diego G. López Rosado, *Los servicios públicos de la Ciudad de México*, Editorial Porrúa, México 1976, *op. cit.*, p. 9

86. "Este acueducto, llamado de La Tlaxpana, tenía una arquería doble... corría el 'agua delgada' de Santa Fe y el 'agua gorda' de Chapultepec", López Rosado, *op. cit.*, p. 54.

habrían de sumar los manantiales que se encontraban en el Desierto de los Leones y el de la Villa de Guadalupe Hidalgo. La insuficiencia de todas estas fuentes de aprovisionamiento, propiciaron la perforación de pozos artesianos que, para 1857, sumaban, en la ciudad de México, la cantidad de 144, de los cuales 24, únicamente, estaban destinados al uso público y los 120 restantes a casas particulares.⁸⁷ ¡El agua era escasa pero afortunadamente, no se repartía con equidad!

Con estas fuentes de aprovisionamiento y distribuido su volumen en la desproporción anotada, corrieron los años. Cabría considerar que dada la limitación de los veneros acuíferos, la ciudad echó mano del incremento de pozos artesianos, es decir, de la extracción de agua del subsuelo. "Según la *Memoria* formada por el Gobernador del Distrito, Dr. Ramón Fernández, existían hasta el 4 de abril de 1883, un total de 483 pozos artesianos... la proliferación de los pozos artesianos fue posible gracias a que entonces bastaba con excavar dos metros para encontrar agua, aunque contuviera gran cantidad de materias orgánicas y gérmenes de multitud de enfermedades."⁸⁸ Así se inauguró una forma de resolver el problema, con la implicación que ya para estos años era incuestionable: el hundimiento de la ciudad. Ello, no obstante, a una ciudad, cuyo crecimiento no era acuciado meramente por factores endógenos, sino que en ello también tenía que ver la atracción que ejercía sobre la población campesina, dado el bajo nivel de vida de ésta y la inseguridad en que vivía al estar prácticamente inerte ante las incursiones de las gavillas y bandoleros de todos tipos propiciados por la guerra civil, no la satisfacía ni el volumen de agua obtenido por todas estas diversas vías,⁸⁹ ni la distribución que de él se hacía al iniciarse la década de los ochentas. Ya se sabe: "carecían de (agua) los barrios pobres y populosos que, sin obras de avenamiento, vivían en un gran desaseo, tanto las gentes como sus habitaciones."⁹⁰

87. *Ibidem*, p. 134.

88. *Ibidem*, p. 135.

89. "Todo este volumen de aguas, reuniendo el producto de los acueductos y el de los pozos artesianos, apenas alcanzaba a dar 2,100, 788 m³, insuficientes para abastecer el consumo humano y el industrial... pues cada habitante de los 250 mil que componían la población de la capital, en vez de recibir los 400 litros diarios de dotación normal... apenas le correspondían 74.4 litros.", Lamberto Asiain, *Memoria sobre las aguas potables de la capital de México*, México 1884, p. 9 a 55, en López Rosado, *op. cit.*, p. 135.

90. López Rosado, *op. cit.*, p. 186

El porfirismo no fue refractario al problema y tampoco a la necesidad de resolverlo. Fueron varios los proyectos que se elaboraron al respecto, pero todos eran archivados tomando en cuenta que las obras del desagüe y drenaje de la ciudad estaban, cada día, próximas a finiquitarse... supuestamente.

Esto nos remite a la estimación que, para el año de 1899, se llevó a cabo en 1900, según la cual, la dotación de agua con que contaba la capital era sumamente escasa en cantidad y calidad.⁹¹ Los impedimentos que ello implicaba para el desarrollo de la ciudad, eran palpables: ¿espacios arquitectónico urbanísticos sin drenaje, sin agua, sin iluminación y pavimentos, sin un transitar fluido? Era un contrasentido. La mayor dosis de habitabilidad que en términos muy generales, caracteriza a la arquitectura de la burguesía liberal en relación a la que le antecedió, proviene, en muy buena medida, de la infraestructura urbana que la sustenta y de las instalaciones que conforman sus sistemas circulatorio, nervioso y digestivo.

El problema, sin embargo, no terminaba ni mucho menos con solventar la escasez de fuentes de aprovisionamiento de agua. Otro de los que tenían que enfrentar surgía de los medios empleados para hacerla llegar a su destino. Se había podido comprobar que los acueductos no eran el mejor vehículo de transporte, porque corriendo a cielo abierto, el agua terminaba contaminándose con todas las impurezas que encontraba en el trayecto.⁹² Si a ésto se añadían las constantes reparaciones que exigía el mantenimiento de los acueductos para evitar que, a su

91. "... en 1900, al ingeniero Manuel Marroquín y Rivera para que efectuara los estudios necesarios para abastecer... concluyó que en 1899, la capital tenía una dotación de agua sumamente escasa y la calidad del líquido era inadecuada para las necesidades higiénicas de la población, que había crecido en los últimos años hasta contar con 360 mil habitantes y sólo disponía de 770 litros por segundo; 220 de Chapultepec; 400, del Río Hondo y 150 del Desierto y Santa Fe. Además de estas aguas corrientes, que ya incluían las de la llamada Concesión Chousal y las de las haciendas de Los Morales, San Isidro, Careaga y Clavería; de los molinos Blanco, Prieto, Olivar de Vidal y Atoto; de Tlaxtiloco, San Álvaro y Pallares; San Lucas, Rancho de Textitla, Patolco, Villares, Casa Blanca, Santo Tomás y Merced de las Huertas, se contaba con 1,200 pozos artesianos existentes casi todos ellos en casas particulares de distintos rumbos de la ciudad.", López Rosado, Idem, p. 186.

92. "El agua de Chapultepec, muy limpia todo el año, y la delgada siempre turbia, y en tiempo de agudas entraban las avenidas a los caños descubiertos y llegaba a la ciudad cargada de barro, pero en tal cantidad que tenía el color del tepache...", José Lorenzo Cossío, "Las aguas de la ciudad", *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, México, t. XLV, p. 40.

vez, el agua que se escurría por sus grietas enfangara las calles,⁹³ así como el hecho de que las fuentes en que desembocaba tampoco estaban a salvo de ser usadas de manera inconveniente,⁹⁴ se comprenderá el interés que se tenía en encontrar vías de traslado más confiables.

El entubamiento de las aguas, había dado comienzo desde 1852 con la sustitución del primer tramo de los arcos de Tlaxpana⁹⁵, pero el sistema de agua entubada -sólo en este acueducto-, se puso en funcionamiento hasta 1889, por lo costoso que resultó comprar la tubería en el país y los innumerables problemas que representó importarla desde Inglaterra; de todos modos, el primero en entubar las aguas por una tubería de fierro hasta la Garita de Peralvillo y con una longitud de tres leguas, fue el acueducto de Guadalupe.

Así, aun superando la dificultad de la experimentación, el entubamiento del agua, no resolvió satisfactoriamente el problema desde un inicio, pues el sistema tenía muchas fallas. Por un lado, se trabajó inicialmente con tuberías de diferente diámetro y material: primero de plomo de 12" (30.48 cm), luego de hierro de 19.68" (50 cm), y posteriormente también de hierro de 23.62" (60 cm); el ajuste de estos materiales y dimensiones, dificultó las uniones y permitió muchas fugas de agua.

Por otro lado, y éste era el tercer problema importante que resolver, el sistema no era lo suficientemente desarrollado como para ofrecer la presión necesaria que diera fluidez al agua hasta las azoteas por un costo razonable, y aunque el 29 de marzo de 1892 el Ayuntamiento dictó un acuerdo en el que declaró que:

- 93. "Las grietas y partiduras del acueducto dejan caer al pie de los arcos, continuamente el agua que, con las basuras, estiércoles y otras inmundicias, aumentan los focos de descomposición pútrida", Peñafiel, Antonio, *Memoria sobre las aguas potables de la capital de México*, México, Secretaría de Fomento, 1884, p. 23.
- 94. Artemio de Valle Arizpe relata que era una práctica usual que los comerciantes de cualquier ramo que lo necesitara, lavara sus productos en las fuentes antes de venderlos, lo que hacía que éstas fueran todo menos depósito de aguas limpias.
- 95. El primer tramo era desde la fuente de la Mariscala hasta el Portillo de San Diego, con tubos de plomo de 12" de diámetro y 1/2" de grueso; el segundo, se había continuado en 1870 hasta la Garita de San Cosme con tubos de hierro fundido de cincuenta centímetros; y en 1879 hasta el crucero de Santa María con la Rivera de San Cosme. Para ampliación véase José Lorenzo Cossío, *op. cit.* pp.36-37.

estaban terminadas las obras necesarias para que el agua gorda y el agua delgada pudieran subir por simple gravedad hasta las azoteas que estuvieran a 25 metros de altura, pero que para eso era indispensable que los particulares hicieran algunas modificaciones en sus instalaciones [tales como] establecer un solo ramal, con tubos reforzados, desde la toma de la calle hasta la azotea de la casa, debiéndose de poner al final un tanque cerrado en donde estuviera la llave con flotador y conectado con el tanque y tinaco libre al nivel que se le indicara”⁹⁶, estas obras no sirvieron. Aun así, desde 1893 el agua se cobró más cara por ser de presión.

Para 1900 el agua ya subía a los depósitos de las azoteas, ya que “los dispositivos que habían fallado en 1893 para este propósito tuvieron que cambiarse por bombas que generalmente trabajaban en forma manual, alimentando depósitos comúnmente descubiertos lo que facilitaba la contaminación del agua. Además, algunas bombas se conectaban con los tubos de las calles, siendo peligroso porque fácilmente succionaban no sólo el agua de las cañerías sino todo tipo de líquidos y materias que se introducían por las roturas de los tubos. Como en el sistema de bombas manuales únicamente algunos aprovechaban toda el agua dejando a otros sin ella, las autoridades llegaron a prohibirlo, aunque de cualquier manera, la siguieron usando.

Finalmente, es de mencionarse que el servicio de agua entubada dio servicio primero al poniente de la ciudad, a las colonias de clase media como la de los Arquitectos, Barroso y Santa María, e incluso se pudo conectar primero a colonias del surponiente —como la Roma, y la Condesa— que todavía no estaban habitadas, valorizando el suelo en esta zona e impulsando su ocupación por parte de la población de mayores recursos; mientras, las colonias de más alta densidad, pobres y populosas, localizadas en el centro, norte y oriente, como la Morelos, La Bolsa, Díaz de León, Rastro, Maza y Valle Gómez, continuaron por mucho tiempo sin acceso directo de la red entubada a la vivienda; éstas, se siguieron abasteciendo a través de las fuentes públicas, y cuando por fin se entubó el agua en estas zonas, inicialmente se establecieron sólo tomas de agua para uso público. Se asegura que para

96. José Lorenzo Cossío, *op. cit.* p. 333.

entonces, había casas de vecindad con más de 400 inquilinos y un sólo retrete,⁹⁷ y que para 1901 existían sólo 30 baños públicos: uno por cada 15000 habitantes. Esto, permite suponer que el entubado del agua, si bien sentó las bases para un proceso de saneamiento que se lograría más adelante, sirvió en ese momento más como medio de confort para parte de la población urbana, que por razones de salud para la población en su conjunto, pues la mayoría, no tuvo acceso a él.

4.1.3 Y se hizo la luz

La actualización de la infraestructura urbana podía ser vista como una finalidad sin término conocido.

Contar con iluminación tanto al interior de las viviendas como en los espacios públicos abiertos, fue una necesidad que admitió distintas soluciones según las épocas. El régimen porfiriano no podía rehusarse a proseguir los empeños que, desde siempre, se venían realizando con el objeto de que los asentamientos humanos no se vieran urgidos a suspender sus actividades al caer la noche.

Pero a esta finalidad parecía serle muy difícil encontrar los medios más adecuados para solventarla. En efecto, a diferencia del desagüe de la cuenca, respecto del cual no hubo prácticamente divergencias desde el inicio de la obra respecto de cuáles eran las vías más adecuadas para resolverlo, en el caso de la iluminación como también en el de la pavimentación de las calles, la solución se complicó una y otra vez. La razón de ello era la veloz aparición de variados medios cada uno de los cuales parecían ser el indicado para la circunstancia nacional. Así, en el primer momento del porfirismo, convivieron muy distintos procedimientos: los hachones de ocote que se colocaban en las esquinas de las barriadas pobres se daban la mano, unas calles más allá, con las mechas impregnadas en aceite de nabo, las lámparas de trementina y las supervivencias de las alimentadas con gas. No lejos de ellas se encontraban las que ostentaban su arco voltaico y, por último, las incandescentes y los

97. "Al iniciarse la década de los ochentas, la cañería de agua potable tenía 10 mil metros de longitud, pero carecían de ella los barrios pobres y populosos... (en) 1886... el gobierno aumentó hasta 15 mil metros la longitud y estableció tomas de agua para uso público en los barrios, pero sin que por ello quedasen atendidas las necesidades ciudadanas de tan esencial servicio. Para resolver el problema se estudiaron varios proyectos, pero ninguno de ellos llegó a ponerse en práctica en espera de que se ejecutaran las obras de desagüe y de drenaje de la ciudad." López Rosado, *op. cit.*, p. 186.

focos eléctricos “sistema Brush”, que comenzaron a funcionar en 1881.⁹⁸ La variedad de las fuentes de alimentación de las respectivas lámparas y la fluctuación de su cantidad de un momento a otro, así como la contratación de distintas compañías para hacerse cargo de su instalación, todo ello hace que este primer momento luzca como un momento de obligada experimentación por parte del régimen, para dar con el procedimiento o sistema que mejor conviniera.

Dentro de los factores que se conjugaban para imprimir a los cambios la mayor velocidad posible, no tenía un papel poco considerable el deseo, el afán de grupos de la sociedad de ampliar el campo de sus actividades a buenas horas de la noche. Las ansias de divertirse, de asistir al teatro y a los cafés, que en ese momento también están multiplicándose, exigía a todas luces que el ir y venir urbano fuera fluido y que se redujeran hasta anularse, las posibilidades de los percances que solían acontecer en las calles mal iluminadas y peor pavimentadas: exigía que la habitabilidad urbana se expandiera.

El punto de partida de esta extensión de la habitabilidad del espacio arquitectónico urbanístico, era el centro de la ciudad. Eran las calles que convergían en el Zócalo, a las que primero se enriquecía con la iluminación. Y de ahí se continuaba, de manera preferente, hacia el poniente y surponiente, es decir, no únicamente hacia las nuevas colonias que se iban poblando sino, más puntualmente, hacia las que habitaban los estratos altos de la sociedad capitalina. La democracia del régimen liberal en nada se contraponía con su espíritu de clase.

4.1.4 El ir y venir urbano

Trascender la ciudad clerical y advenir a la liberal, era una reivindicación histórica insoslayable para el nuevo régimen. La toma del poder y su posterior ejercicio, exigía de manera necesaria, que el liberalismo dislocara hasta anonadarlos, los vestigios del poder antiguo.

El carácter clerical de la ciudad antigua, no derivaba únicamente de la presencia aplastante de los edificios religiosos o destinados a los usos de los religiosos, por

⁹⁸. Consultar: López Rosado, op. cit.; Carranza Castellanos, Emilio, *Crónica del alumbrado de la Ciudad de México*, Editorial Libros de México, México 1978; José Lorenzo Cossío, *Guía retrospectiva de la Ciudad de México*, México, 1941.

más que ellos constituyeran su punto fundamental. A la ciudad clerical también se la podía diferenciar por la presencia de sus callejones, por sus calles sin pavimentar, por el desaseo y suciedad que la envolvía, por su carencia de iluminación y su faltante de un tipo de agua y su sobrante de otra. Igualmente, por los específicos usos a que se destinaban sus espacios; usos que, a su vez, remiten a la manera de vivir y habitar propias de los tiempos en que México fue una colonia.

En este aspecto, la ciudad liberal debía dejar atrás los 140 callejones, 12 puentes, 90 plazas y plazuelas, en tanto podían ser vistas como limitantes del tránsito ágil y expedito que, ahora, en una ciudad y una formación social que vive del comercio, del intercambio generalizado de mercancías. No únicamente desde la perspectiva que ofrecía la higiene y la salubridad debía de modificarse la faz urbana, sino también desde la que tomaba en cuenta los tiempos invertidos en el ir y venir de las personas. La vida relativamente calmada, tranquila, de no mucho trajín, estaba siendo dejada atrás. Por tanto, la pavimentación de las calles adquiriría mayor importancia, así como los medios de comunicación. Y no parece aventurado pensar que habría quien también se daba cuenta de que todas estas mejoras repercutían directamente en el nivel de habitabilidad urbano y privado. Sería mucho más gratificante contar con una habitación o centro de trabajo y comercio en una ciudad en la cual, al mismo tiempo que las distancias se acortaban, se hacía más grato recorrerlas. El aliciente que ello significó para los inversionistas en la creación de nuevas colonias y fraccionamientos, fue definitivo.

Había, pues, que hacer levantamientos de la ciudad, como el que se llevó en 1872, a fin no solamente de trazar y llevar a cabo la apertura de nuevas calles, sino de mejorar los empedrados y las banquetas.⁹⁹

A partir de las premisas indicadas, se retomó, siempre con renovados bríos, la pavimentación de las ciudades. También aquí encontramos que este *Primer momento arquitectónico-urbanístico del porfirismo*, puede calificarse como un momento de experimentación que, sin excluir las técnicas y materiales empleados con anterioridad, busca en los no ensayados, la posibilidad de encontrar el que mejor conviniera. Así,

99. "...en 1899 se encontró que había en la ciudad de México; 12 avenidas, 442 calles, 128 callejones y calles cerradas, 16 calzadas, 3 alamedas, 2 jardines, 4 paseos, 11 plazas y 31 plazuelas." citado por López Rosado, *op. cit.* p. 190.

igual se recurre al tradicional empedrado, como a los adoquines, solo que éstos, de variados tipos.¹⁰⁰ De ellos, los de asfalto comprimido fueron los aceptados.¹⁰¹

Entre tropezones y traspiés, la transfiguración de la ciudad iba teniendo lugar, aunque no con la fluidez que todos deseaban. Una y otra vez había desincronías o superposiciones con las simultáneas obras que se estaban llevando a cabo referentes al drenaje y a la colocación de rieles para el servicio de tranvías que, en su mayoría, eran movidos con “tiro de sangre”. Todo concurría con los ritmos y la lógica de los tiempos. Los callejones y calles cerradas eran excesivamente estrechos y por ello prohibían el desaseo y la falta de iluminación; pero, además, también eran inapropiados para el tránsito de los tranvías con tiro animal y, posteriormente, los eléctricos que empezarán a funcionar al despuntar el siglo siguiente.¹⁰² En la conformación del perfil liberal de las ciudades, particularmente la de México, la actualización de los distintos renglones infraestructurales jugaba un papel descolante. La refuncionalización, remodelación y en algunos casos, restauración de espacios habitables, estaba encontrando cada vez mayores alicientes para desplegarse e, incluso, dar paso a la nueva arquitectura.

4.1.5 Expansión de la ciudad de México

Hasta la primera mitad del siglo XIX, la ciudad de México no experimenta una expansión de la mancha urbana.

Pero a partir de la aplicación de las leyes de reforma y nacionalización de los bienes del clero, tuvo lugar el fraccionamiento de algunos predios en lotes menores que alojaron a millares de personas de estratos medios y aún bajos.

100. “... de basalto en forma de tronco de pirámide; adoquines en forma rectangular de basalto negro de Xico, colocados sobre concreto y arena; adoquines de madera de pino; ladrillo vitrificado; asfalto en lámina; adoquines de asfalto en lámina; adoquines de asfalto comprimido sobre un empedrado y capa de arena; muchos de ellos con resultados negativos.”, López Rosado, *op. cit.*, p. 191.

101. En 1891 se pavimentaron 146 mil m² de calles céntricas.

102. “Entre los años de 1880 y 1893 se otorgaron no menos de diez concesiones para establecer líneas de tranvías en la cd. de México y para unir ésta con poblaciones aledañas. . . Tacubaya, Mixcoac, San Ángel y Tizapán... En 1899 el D.F. contaban con más de 175 km de vía, 5 locomotoras, 600 coches de pasajeros, la mayor parte de tracción animal, 80 carros de carga y 3,000 mulas y caballos.” *Diccionario Porrúa. Historia, biografía y geografía de México*, cuarta edición.

Esta condición, facilitó la transformación del suelo urbano de la ciudad de México y el aumento de su densidad de población. Si bien no disponemos de datos exactos sobre la proporción en la que aumentó esta última, puede observarse que el número de religiosas que vivían en los conventos era bajo, y que los usos del suelo que posteriormente éstos adoptaron suponen una cantidad mayor de personas. Es de conjeturar por ejemplo, que en el convento de Jesús María, como en mucho otros, con 29 religiosas, el aumento de la densidad debió más que cuadruplicarse al ser convertido en lotes para la venta.

Por otro lado, cabe destacar que en este proceso de reacomodo del suelo urbano, en el centro de la ciudad comienza a generarse un proceso de especialización de actividades. Si el tipo de estructura desarrollada anteriormente por los gremios exigía que la vivienda y la zona de trabajo se ubicaran en el mismo espacio físico, y que el artesano compartiera la vivienda con el aprendiz;¹⁰³ ahora, los estratos adinerados de la población se distancian del “pueblo y salen del centro de la ciudad y: “Ocurre en México lo que sucede en Londres con el centro: en el verdadero corazón de la ciudad y en las calles vecinas, sólo quedan las casas de comercio, las agencias, las oficinas...”¹⁰⁴ y así, sólo se alojan allí las actividades comerciales y administrativas y la gente que no tiene recursos económicos para retirarse hacia los suburbios del surponiente de creación reciente, pues por convocatoria de la Dirección General de los Fondos de Beneficencia, del 3 de abril de 1861 se decide vender bajo las siguientes —y otras— condiciones: “1. El convento de Jesús María [al igual que mucho otros] se dividirá en pequeñas porciones capaces cada una de servir de habitación a una familia; 2. Cada habitación se evaluará por un perito que nombrará esta Dirección; 3. Estas habitaciones se repartirán entre las personas que las soliciten en venta, procurando que sean de la clase pobre de la sociedad.”¹⁰⁵ A este proceso de cambio en el uso del suelo generado por la refuncionalización de los edificios clericales, se

103. Para ampliación, ver: Jorge González Angulo, “Los gremios de artesanos y la estructura urbana”, en Alejandra Moreno Toscano, *Ciudad de México. Ensayo de construcción de una historia*, México, Instituto Nacional de Antropología, 1978, pp. 25-46.

104. Augusto Génin, *Notes sur le Mexique*, trad. de Rossana Reyes Vega, Lacaud, México 1908, p. 283

105. Luis G. Labastida, (comp.), *Colección de Leyes, decretos, reglamentos, circulares, órdenes y acuerdos relativos a la desamortización de los bienes de corporaciones civiles y religiosas*, México, Oficina impresora de estampillas, 1893, p. 414.

suma la expansión del suelo urbano dedicado a vivienda e, igualmente, el espacio que de dichos predios se dedica a la ampliación del uso del suelo vial. Esto último, a través de convenios, cuando se solicitaba permiso para crear una nueva colonia. Las nuevas calles fueron reglamentadas; en algunos casos se estipulaban de 16 metros de ancho cruzadas cada 120 metros, en otros de 20 metros de ancho, cruzadas cada 100 metros; y cuando se trataba de calles que incluían el paso de un ferrocarril, éstas deberían tener 30 metros de ancho y ser cedidas y trazadas por el propietario sin derecho a reclamo de indemnización. Los compradores de los lotes quedaban obligados a proveer a sus casas y a sus expensas, de desagüe, agua potable, así como a construir una banqueta con guarnición de recinto y terraplén y un arroyo empedrado de 80 cm de ancho. El Ayuntamiento se comprometía a establecer el alumbrado cuando se fueran poblando las calles, así como los servicios de limpia y policía. Igualmente, en las nuevas áreas de la ciudad, en los nuevos fraccionamientos, debían dedicarse dos lotes para escuelas y dos para oficinas de policía o cualquier otro objeto de utilidad pública o común. Esta disposición tuvo como uno de sus resultados, que el uso de suelo destinado al equipamiento urbano dirigido a complementar las actividades cotidianas de la vida doméstica, tales como la educación, mercados, etc., se desconcentrara del centro de la ciudad, el cual lo había acogido en los edificios clericales.

Los últimos años del siglo xix y los primeros del siglo xx, marcan un cambio definitivo en la estructura física y social de la Ciudad de México. Ésta, tuvo que enfrentar de diferentes formas, el crecimiento de la población que se duplicó de 1877 a 1910; aumentando de 230,000 a 471,066 habitantes respectivamente.

Una de las formas de enfrentar el crecimiento poblacional fue la consolidación de colonias ya existentes como la Barroso, Santa María (al lado de la estación del ferrocarril mexicano) y los Arquitectos, para clase media; el relleno de los espacios vacíos al interior y entre los barrios indígenas como Cuartelito, Candelaria, San Salvador, Necatitlán, Peralvillo, y La Viga al oriente de la ciudad, o el mantenimiento apiñado de los estratos más pobres en las casas de vecindad del centro. Los antiguos barrios y colonias indígenas, fueron algunos de los que enfrentaron mayores problemas de servicios y de salubridad, porque eran los más pobres, y estaban conformados por jacales ubicados de forma irregular en el terreno, sin trazo definido. La anterior caracterización, permite suponer que tenían una alta densidad de población y permanecieron hasta principios del siglo xx. En lo que respecta a

las casas de vecindad del centro o las colonias que se formaron sobre los potreros, pertenecientes otrora a los colegios o conventos, cabe destacar que éstas, también permanecieron sin servicios de drenaje, ni agua.

Otra, forma de enfrentar el crecimiento poblacional, quizá la más evidente, y la más documentada, fue la expansión de la ciudad sobre las antiguas haciendas y ranchos que colindaban con la misma. La ciudad casi quintuplicó su dimensión durante el porfiriismo.¹⁰⁶ En esta expansión territorial se hicieron patentes dos aspectos: uno de ellos era de carácter físico y funcional, el otro de carácter social. El primero, fue que factores naturales como los ecológicos y las características topográficas, o artificiales como la localización de las estaciones o vías del ferrocarril, condicionarían la dirección en la que crecería la ciudad; el otro: que la ciudad tendería cada vez más a la estratificación socioespacial. Uno y otro factor se complementaban.

Gran parte de los terrenos del oriente, que eran los peores, quedaron libres porque aunque constituían una gran área territorial inmediata de la ciudad, eran una zona salitrosa e inundable. Sin embargo, entre 1884 y 1899 se establecieron y consolidaron en parte de esta zona, al nororiente de la ciudad, colonias para estratos medio-bajo y bajo, como la Díaz de León, la Morelos, La Bolsa (colindantes con la vía del ferrocarril de Cintura, que unía el oriente de la Ciudad con la aduana de Santiago), el Rastro, Maza, Valle Gómez (cercanas al ferrocarril de Hidalgo) y la Penitenciaría. Estas, fueron autorizadas cuando todavía no tenían drenaje ni agua entubada y aunque el compromiso con las autoridades era que los colonos harían dichas obras, éstas tardaron muchos años en realizarse, hasta después de comenzado el siglo, y permanecieron con las cañerías descubiertas, sin agua entubada, sin pavimentación ni banquetas. Estas condiciones hacían que en época de lluvia la colonia se convirtiera en un foco de infección, a lo cual ayudaba que las viviendas fueran jacales o estuvieran adosadas, y los olores fueran más difíciles de dispersar, provocando epidemias como la del tifo en 1906.

106. Si en 1858 el área de la ciudad era de 8.5 km², en 1910 alcanza 40.5 km²; entre 1810 y 1876 la ciudad sólo se expande alrededor de 1.5 km². Y entre 1900 y 1910 se crearon en el Distrito Federal, veintiocho colonias y entre 1911 y 1920, quince más. Ver, Dolores Morales, presenta una excelente investigación, en la cual documenta la expansión de la ciudad en este período en *Ciudad de México. Ensayo de construcción de una historia*, México, INAH, 1978. Ver también, Jorge Jiménez Muñoz, *La traza del poder. Historia política y los negocios urbanos en el Distrito Federal*, México, Dedalo, 1993.

Los terrenos del poniente y surponiente que eran los mejores, por ser más altos, los menos expuestos a las inundaciones y los más acordes a las demandas de salubridad y a los aires de saneamiento que se predicaban, los ocuparon los estratos más adinerados. Para éstos, emergieron colonias que ya no seguían la tradicional traza de retícula orientada hacia los puntos cardinales, sino un diseño diagonal al resto de la ciudad y paralelo al Paseo de la Reforma. Dentro de ellas se encuentran la Juárez, la Cuauhtémoc, la Roma y la Condesa, que además de sí poder responder a las exigencias del código sanitario y ser portadoras en el momento de su poblamiento, de sistemas perfeccionados en los servicios básicos, responden a las propuestas de “villas campestres”, con amplios y generosos espacios verdes entre las viviendas; ambas condiciones existentes sólo en estas colonias, serían las que harían afirmar que la ciudad de México era una de las ciudades más salubres y hermosas de América.

Otra forma de enfrentar el crecimiento y la modernidad, fue construir nuevos pisos en las edificaciones. La liberalización del suelo urbano, la introducción de los servicios básicos y la nueva infraestructura vial y de transporte, hicieron del centro de la ciudad una zona de gran demanda capitalista de la tierra con elevado valor del suelo, que junto con la especialización de la zona en comercial y de servicios, la aparición de nuevos géneros en la arquitectura —como los entidades financieras y comercializadoras— y la introducción del acero, presionaron su densificación, así, se le añaden más plantas a los edificios, o se destruyen los ya construidos para construirlos de nuevo con más pisos; es el caso del Palacio Municipal al cual se le aumenta un piso, y el de Correos que se construye con cuatro pisos en el lugar que ocupó el hospital de Terceros.

4.1.6 Enlace nacional

El establecimiento de la red de comunicaciones ferroviarias, fue una tarea llena de inconvenientes. El liberalismo no tenía tras de sí, impulsándolo, una cultura empresarial. No la hubo al inicio de la planeación del sistema ferrocarrilero. Aunque se multiplicó el número de proyectos y se otorgó una cantidad considerable de concesiones, muchas de ellas caducaron incluso antes de haberse iniciado las obras, debido

a las características mencionadas de la fuerza de trabajo, a la falta de experiencia y espíritu capitalista de los concesionarios nacionales.¹⁰⁷

La falta de planeación del sistema se hizo notar al comprobar que no todos los ramales del ferrocarril podían integrarse al mismo sistema de transporte porque se habían aplicado diferentes tecnologías: la correspondiente a la vía ancha, a la angosta y al sistema Decauvillé.¹⁰⁸ Por otro lado, las condiciones topográficas constituían un problema serio; ya, en la construcción de la vía México-Veracruz que tardó en llevarse a cabo, alrededor de 36 años¹⁰⁹, se había enfrentado —además de los conflictos entre centralistas y federalistas y la guerra entre México y Francia— el problema técnico y de mano de obra, de lograr que el ferrocarril cruzara las Cumbres de Maltrata. Para ello fue necesario salvar una altura de 1778 metros a lo largo de 40 kilómetros y atravesar la Barranca de Metlac.¹¹⁰

Carente de capitales nacionales, el porfirismo se veía llevado a propiciar la entrada de capitales extranjeros en forma masiva y a impulsar la construcción de las vías férreas que ligarían el centro del país con los Estados Unidos. Los efectos de esta acción fueron contradictorios. Si enlazó zonas, regiones y ciudades incrementando la vinculación nacional, también ahondó las desigualdades regionales coadyuvando a la consolidación de un sistema centralista y desigual. El trazo de los ferrocarriles hacia el norte, se realizó en lo fundamental, a través de la única zona

107. Ferrocarriles Nacionales de México (1987) presenta una descripción bastante completa de los proyectos presentados ejecutados o no, durante el porfirismo; Gonzáles de Cosío (1976), hace una presentación amplia de las concesiones que se otorgaron en el mismo período. Como un mero ejemplo, se puede comentar que de 1876 a 1880, se otorgaron 28 concesiones de las cuales, cuatro caducaron y doce no se utilizaron. Igualmente que, se otorgaron con sólo cinco días de diferencia, las concesiones para la construcción de las dos grandes arterias ferrocarrileras hacia el vecino país: la del Ferrocarril Central de vía ancha entre México y Ciudad Juárez y la Nacional Mexicana de vía angosta entre México y Laredo.

108. De los 4,658 km de vías construidas durante la administración de Manuel González, 2834 fueron de vía ancha, y 1824 de vía angosta y tracción animal; igualmente, de las vías férreas construidas entre 1884 y 1898, 3,767 km eran de vía ancha, 2,520 km de vía angosta y 63 km de un sistema distinto, el decauville. Beatriz Urías y Andrés Caso L., *Los Ferrocarriles de México, 1837-1987*, México, Ferrocarriles Nacionales de México, 1987, p. 83.

109. La primera concesión para esta vía fue otorgada en 1837; su inauguración se realizó el día primero de enero de 1873. *Ibidem*, pp. 43-65.

110. *Ibidem*, p. 53.

que era posible: la meseta conformada por las dos grandes cadenas montañosas; marginando, con ello, los poblados que estaban ligados al sistema de transporte carretero, dentro de los que se cuentan grandes zonas del sur y los bordes exteriores de los litorales de ambas costas. La presencia de las cadenas montañosas hizo improbable avanzar el ferrocarril hacia éstas, obligándolas a seguir dependiendo de los mercados locales o regionales de los puertos.

El sistema ferroviario benefició las ciudades que conectó hacia el norte —tales como Aguascalientes, Torreón, Ciudad Juárez— y afectó negativamente incluso aquellos puntos claves hasta entonces, del eje México-Veracruz, como Puebla y Tlaxcala,¹¹¹ que permanecieron más ligados al mercado de consumo interno.

En el ámbito de la arquitectura y el mejoramiento de las condiciones de habitabilidad al interior de las ciudades, estas circunstancias tuvieron una importancia fundamental. Aquellas que habían sido tocadas por las nuevas vías ferrocarrileras, como México, Guadalajara, Monterrey y San Luis Potosí, acogieron con mayor ímpetu los cambios ideológicos y las innovaciones tecnológicas que se estaban generalizando y los materializaron en el espacio urbano-arquitectónico. Aunque no se dispone de datos exactos, es de suponerse que el mismo proceso de desigualdad regional que se gesta y deja fuera de la capacidad redentora de las vías de comunicación las regiones que no representaron intereses económicos capitalistas, mantuvo también a sus ciudades en los niveles más bajos de crecimiento poblacional, e incluso algunas, con crecimiento negativo. Fue el caso de Zacatecas, Colima, Guanajuato y Querétaro. Igualmente algunas localidades del pacífico y del sureste, permanecieron desvinculadas del proceso de innovación en los servicios urbanos y mejoramiento en las condiciones de habitabilidad hasta mucho después de entrada el siglo xx. La arquitectura en ellas se conserva más tradicional, con menos cambios, manteniendo sus respectivos sistemas constructivos.

Entre todas las ciudades, la de México, aunque no tuvo la más alta tasa de crecimiento, siguió siendo la de mayor población e importancia. Al darse preferencia al centro del país, en ella tuvo más impacto la mutilación y destrucción del patrimonio religioso y la posterior refuncionalización de los edificios; no porque en el resto de la República no se hubiese adoptado las leyes de Reforma, sino porque

111. Ver, Luis Unikel, *El desarrollo urbano de México e implicaciones futuras*, México, El Colegio de México, 1976, p. 22.

la importancia política y económica de la Ciudad de México, exigían demostrar físicamente que el poder de la iglesia había sido minado.

Destaca en este proceso que la adopción de innovaciones tecnológicas en los servicios urbanos que apuntaban a mejorar las condiciones de habitabilidad, producen en ella un cambio muy significativo sobre las otras ciudades del país; debía mostrarse, que la capital mexicana estaba a la altura de las ciudades capitalistas más importantes, y al mejorar sus condiciones materiales proveyéndola de luz eléctrica, agua entubada, drenaje, tranvías, pavimentación y arquitectura europea en las viviendas de la minoría directora, generaba confianza a los nuevos inversionistas. Era prioritario que la imagen de la ciudad cambiara.

4.2 Refuncionalización de espacios habitables

Simultáneamente a la renovación de la infraestructura urbana, tuvo lugar la creación de los espacios que el nuevo régimen precisaba para proseguir implantando el liberalismo económico en el país a todos los niveles.

Esta creación de espacios tuvo lugar bajo dos derroteros básicos: el primero, el más inmediato y socorrido, se produjo por medio de la refuncionalización mediante recursos varios, de los espacios habitables con los que ya se contaban.¹¹² El segundo se llevó a cabo a través de la construcción de nuevos edificios que, según los casos, eran el resultado de un previo proceso de prefiguración y proyectación más o menos riguroso. Estos dos derroteros básicos no solamente de la arquitectura porfiriana, sino, de hecho, de la arquitectura de todos los tiempos, determinaron *dos momentos*

112. José Villagrán planteó que en la restauración, uno de los puntos fundamentales del programa arquitectónico consistía en la salvaguarda de la obra existente. En este sentido, bien podemos considerar a la modalidad "restauración", como una más de las formas que puede asumir la refuncionalización. Ver, Villagrán García, José, *Integración del valor arquitectónico*, Departamento de publicaciones del ex convento de Churubusco, México, 1977.

arquitectónico-urbanísticos concomitantes, pero distintos¹¹³ en función del peso, del predominio que cada uno de ellos tuvo en el proceso global.¹¹⁴

La refuncionalización admitió, a su vez, diversas formas de realización en dependencia de los recursos de que se sirvió, en cada caso, para lograr la creación de los espacios socialmente necesarios. Dejar los espacios prácticamente intocados, constriñendo la intervención modificadora al simple y ramplón cambio de uso del espacio, esto es, a la escueta asignación de nuevos usos, de nuevas funciones, fue el procedimiento más inmediato. Podemos pensar que fue la solución de pie de banco que se vieron orillados a tomar dada la urgencia que tenían de contar, así, a secas, con espacios libres para darle salida a sus necesidades. Esta forma de crear nuevos espacios, la más elemental e inmediata obligaba al habitador a que fuera él quien ajustara sus fluentes dimensiones humanas, a la rigidez del espacio ya construido. Y si bien puede deducirse de los casos observados que las modalidades de vida son bastante elásticas, y que ello les permite amoldarse, con más o menos dificultad a espacios no expresamente pensados para ellas, lo cierto es que puede suponerse que, más pronto que tarde, esta primera forma de refuncionalización obligaría a complementarla con otras acciones. Y así fue.

Una segunda manera de agenciarse los espacios necesarios, mucho más lenta que la primera, dado su considerable condicionamiento respecto del ritmo y consistencia que alcanzara la renovación de la infraestructura urbana, se produjo dotando a los espacios de las instalaciones que les permitieran responder a las mismas funciones que cumplían con anterioridad, pero de modo mucho más efi-

113. Es sencillo confirmar, pese a carencia casi total de información estadísticas, que, en efecto, la mayor parte del acervo arquitectónico de la humanidad ha estado constituido mediante la refuncionalización de espacios habitables. Lo que cada formación social ha aportado al acervo acumulado, ha sido de menor cuantía que el acumulado. Así vista, la historiografía de la arquitectura no debería dejar de lado dicha refuncionalización que, en tiempos más recientes, ha encontrado en la restauración de sitios y obras, una modalidad mucho más elaborada de realizarse la refuncionalización.

114. En todo lo que sigue se sobreentiende, además de que explícitamente se asiente así en varias oportunidades, que no existen cualidades o atributos absolutos en la realidad y tampoco en el análisis de ella. En este sentido, cuando se habla, como es el caso de injertar nuevas funciones a los espacios existentes, no se deja de lado las modificaciones que se les hicieron a aquellos, pero que en este caso no eran predominantes y, por ello se hace abstracción momentánea de ellas.

ciente. Cuando este enriquecimiento de la habitabilidad se cumplía puertas adentro de los edificios, no solía ser muy ostensible dado que no era la disposición ni la distribución de las construcciones, y tampoco sus exteriores y sus fachadas, las que se modificaban. En la casi totalidad de los casos, eran sus sistemas nerviosos, circulatorios y digestivos los que estaban siendo creados o reconstituídos, al igual que los del espacio público. Fue éste, sin duda, el procedimiento del que se derivó el mayor enriquecimiento de la habitabilidad.

La ampliación de los espacios existentes para alojar actividades que no encontraban cabida en los originales, fue otra de las vías mediante la cual se logró dar curso a la refuncionalización. del total de la construcción, ya que ésta se modificaba al ampliarse alguna de sus secciones. También se echó mano de este tercer procedimiento en alto grado.

La remodelación fue una cuarta manera de crear nuevos espacios, adecuando los existentes a las modalidades de vida que paulatinamente se iban imponiendo de acuerdo con las circunstancias y condiciones prevalecientes en cada caso. Los interiores tanto como los exteriores; las distribuciones como los terminados de los distintos edificios, iban siendo modificados. La ornamentación tuvo amplio campo en que desenvolverse y darle espacio al eclecticismo que se iba imponiendo.

Cabe tener en cuenta que de la mano con los caminos citados, aunque menos frecuente, encontramos la terminación de obras, cuyo proceso constructivo había quedado interrumpido, como otro recurso mediante el cual se fue dando la creación de espacios durante el primer momento porfirista.

Por descontado se da que ninguno de estos procedimientos tuvo lugar con la pureza que su enunciado pudiera llevar a pensar. La adscripción de nuevos usos y funciones a los espacios existentes casi siempre daba lugar o la coparticipación de alguno o varios de los demás procedimientos. Lo más frecuente era que se produjeran remodelaciones simultáneas, de la mano con alguna que otra ampliación y conjuntamente con la instalación de los sistemas de drenaje, de conducción de agua y de iluminación. El común denominador refuncionalizador no descarta la mayor o menor presencia, según el caso, de alguno de estos procedimientos. Sin embargo, y a la postre, el enriquecimiento de la habitabilidad vía nuevas instalaciones, tendrá mayor importancia en la valoración de este momento, incluso por encima del surgimiento, en México, de distribuciones y disposiciones acordes con las modalidades de vida y las técnicas a la mano. Es la habitabilidad la piedra clave de todo ello.

A partir de la *Revolución de Reforma* y particularmente de la Constitución de 1857, en que se declara la desamortización de los bienes del clero, comienza un proceso de cambios sobre el uso y valor de la tierra urbana; este proceso, se consolida con la nacionalización y el triunfo definitivo de la República en 1867. Un número considerable de conventos e iglesias son desmantelados y/o destruidos total o parcialmente; el uso del suelo clerical, que ocupaba grandes extensiones de tierra urbana, es transformado, por ley,¹¹⁵ en favor de otros usos, de manera sostenida hasta y durante el porfirismo. En unos casos, fueron destinadas a actividades públicas, como escuelas, bibliotecas, hospitales, cuarteles y cárceles; o privadas, como vecindades, teatros y hoteles; en otros, fueron lotificados, seccionados por nuevas vialidades o destruidos totalmente a fin de erigir en el predio una construcción nueva.

Así, a parte del convento de San Francisco se le dividió en lotes y se aprovechó para crear la Calle de La Independencia; el de La Concepción, se convirtió en el Callejón de Dolores; al de Jesús María, también se le parceló en lotes y en ellos se instalaron un cine y un billar; al de San José de Gracia se le dividió en lotes y se creó un cuartel; el de Santa Clara dio lugar a la creación de las calles de la Alcaicería y del Arquillo y también a las vecindades que surgieron en sus lotes; en el de Betlemitas se creó una biblioteca, un hotel y una vecindad; en el de Belén se creó una prisión, en el San Bernardo un cuartel y en el de Santa Catalina de Siena, otro cuartel y la Escuela de Jurisprudencia. De este modo, las propiedades del clero pasaron a manos de aquellos propietarios individuales con capacidad para pagar el valor del suelo, reforzándose la creación de la propiedad capitalista de la tierra urbana y adquiriendo el suelo carácter de mercancía.¹¹⁶

La anterior mención de espacios a los cuales se les cambió el uso, forma y distribución al que originalmente habían estado destinados, a fin de adecuarlos a distintas modalidades de vida, ni es exhaustiva, ni indica que tal práctica haya tenido su inicio con la Revolución de Reforma, aunque en ella y en la prosecución de la implantación del liberalismo en México se haya convertido momentáneamente

115. La ley que determinó las ocupaciones de los bienes eclesiásticos fue la Ley doce, del 13 de julio de 1859.

116. Colección de leyes, decretos, reglamentos, circulares, órdenes y acuerdos relativos a la desamortización de los bienes de corporaciones civiles y religiosas, México, Tipografía de la Oficina Impresora de Estampillas, 1893.

en predominante, a punto tal de determinar un primer momento arquitectónico-urbanístico durante el porfirismo. Más bien habría que preguntarse si acaso en este momento es posible encontrar espacios que no hayan sido sometidos al proceso refuncionalizador, porque, en efecto y a mayor abundancia, la Secretaría de Fomento, ocupó parte de la Escuela de Ingenieros, la de Agricultura, pasó a ocupar terrenos de la hacienda de San Jacinto, en los que instaló "jardín de aclimatación y zoológico, establos y buenos terrenos para la práctica agrícola"; la de Comercio y Administración inicialmente se acomodó en el Hospital de Terceros, mismo en el que se aposentó también el Ministerio de Hacienda y Guerra, así como varias oficinas y, por último, la Sociedad de Geografía y Estadística. El ex-convento de San Lorenzo, se transformó para dar cabida La Escuela de Artes y Oficios, con todos sus talleres; el edificio de la antigua Universidad, a su vez, sirvió para reuniones políticas, como cuartel, local del Conservatorio de Música y también para la Secretaría de Fomento; la Escuela Normal para Profesores, refuncionalizó los espacios del antiguo convento de Santa Teresa; y en el Palacio Nacional encontraron cabida múltiples dependencias incluido el Museo Nacional, mismo que también ocupó previamente los espacios de la antigua Universidad. En el mismo sentido, el antiguo Tecpan de Santiago fue transformado en Correccional de Artes y Oficios, que con antelación había estado en el ex-colegio de San Gregorio y la Escuela de Sordomudos refuncionalizó los espacios de Corpus Christi. Y no podríamos dejar de tener presente que la sede del Congreso, que ocupaba los espacios del Teatro de Iturbide, pasó a un sector del Palacio Nacional hasta que lo destruyó un incendio y, tampoco, el caso del Palacio Arzobispal que reedificado y varias veces reformado, haya sido ocupado, entre otros, por la imprenta del gobierno, la Contaduría mayor y el Archivo de la Secretaría de Hacienda.¹¹⁷

La refuncionalización no fue, dijimos, un recurso del que con exclusividad echó mano el liberalismo en México. Si nos retrotraemos a tiempos anteriores y a balances

117. Ver: Antonio García Cubas, *Geografía e historia del Distrito Federal*, 2a. edición, Antigua Imprenta de E. Murguía, México 1894, edición facsimilar del Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora, México 1993; Manuel Francisco Álvarez, *Les édifices d'instruction publique à Mexico et l'état d'avancement réalisé dans les établissements officiels et particuliers jusqu'en 1909*, 111e. Congrès International d'hygiène scolaire, Tipografía Económica, México 1910 y Dorothy Tank Estrada, *La educación ilustrada, 1786-1836. Educación primaria en la ciudad de México*, México, Centro de estudios históricos, Nueva serie 22, El Colegio de México, 1977, p. 216.

de conjunto, por ejemplo, del período que podría llamarse ilustrado del país, encontramos que dicha práctica fue absolutamente predominante, por lo que respecta a los espacios destinados a la educación escolarizada, por lo bajo. Y, todo parece indicar que no habría razón alguna para suponer que aconteció de modo distinto en los demás géneros arquitectónicos.

La imposibilidad en que se encontraba el régimen de abocarse a la construcción masiva de nuevos edificios, por modestos que éstos pudieran ser, como aconteció en el caso de las escuelas, lleva a considerar viable la hipótesis de que la refuncionalización, a secas, o acompañada de alguno o varios de los demás procedimientos, fue el recurso más general. En efecto, los más de tres mil planteles escolares que entre 1871 y 1874 se sumaron a los cuatro mil existentes, son indicio que señala el procedimiento mediante el cual fue posible habilitarlos. En el mismo sentido apunta, aunque en sentido inverso al anterior, la escasa expansión de la mancha urbana que se registra en la ciudad de México entre el año de 1810 y 1876, no obstante el aumento notorio en el monto de la población: ¡únicamente refuncionalizando y remodelando los espacios era posible hacinarse en ellos! [...]

— 5 —

SEGUNDO MOMENTO: LA EXPANSIÓN DE LA HABITABILIDAD

No era indispensable ser excepcionalmente perspicaz para verificar que en los poco más de veinte años de imposición de la “dictadura honesta” de Porfirio Díaz el país había modificado sustancialmente su faz y sus entrañas. Era, éste, un hecho fácilmente confirmable hacia finales de siglo.

Para constatar esta transformación, bastaba con reparar en el surgimiento y proliferación de actividades, oficios o ramas de la producción hasta ese momento desconocidas, así como en los satisfactores que cada una de ellas ponía al alcance de los consumidores para hacer más placentera la vida; satisfactores entre los que no podían dejar de contabilizarse los nuevos espacios que incluso mediante la refuncionalización de los ya existentes, les daban acomodo a aquellas así como a las nuevas escuelas, centros de atención a la salud, comercios y demás actividades sociales que iban de la mano con aquellas.

La modernidad que ello conllevaba era incontestable. Sí: ahí estaban los bienes materiales para confirmarlo y, aunque no tan contundentes como éstos, tampoco podía ignorarse que los recursos recién adquiridos se sumaban a los existentes

para dar a luz nuevas y propicias condiciones que, a su vez, serían la simiente de otros logros más. Si los hechos anteriores no bastaban para disipar cualquier posible duda del más recalcitrante escéptico respecto de la mejoría registrada en las condiciones del país, ¿qué decir del progreso alcanzado y esparcido mediante la decuplicada obra pública? ¹¹⁸ ¿Qué no acaso, al enlazar los confines del país, el febril tendido de vías férreas ya había procreado, hacia finales de siglo, un nuevo tejido nacional? Los kilómetros de comunicación ferroviaria constituían, a no dudarlo, la irrecusable tarjeta de presentación del nuevo país. La presencia de estos beneficios y sus favorables repercusiones no podía ser minimizada ni siquiera, ¡oh paradoja!, apelando a que el golpe de estado mediante el cual nació el porfirismo había sacrificado la prosecución del espíritu republicano así como sus consustanciales ideales democráticos.

No cabía cuestionar lo que a primera vista parecía evidente. Por el contrario, las nuevas condiciones en que se encontraba el país debían ser motivo de alborozo. Los veinte años transcurridos, sobre poco más o menos, habían dejado atrás la multitud de asentamientos humanos dispersos, compartimentados, incomunicados, con escasa o nula actividad comercial, autosubsistentes, ajenos tanto a las corrientes profundas como a las superficiales que impulsaban al mundo moderno; distantes de sus manifestaciones materiales e ideológicas y también de los avatares revolucionarios; con escaso o nulo sentido de pertenencia a la nación y de identidad con ella; sin espíritu de empresa, ni afares de acumulación privada. Efectivamente, desde la perspectiva brindada por dichos indicios, la inmensa mayoría de los rasgos sobresalientes del régimen colonial tenían que ser vistos como cosa del pasado. Todo parecía ser miel sobre hojuelas.

No obstante lo anterior y otro tanto que podía aducirse y más allá de las cuentas alegres elaboradas respecto del México que recién lucía sus primeros afeites modernizadores, tampoco era difícil toparse con reductos de población viviendo al margen de

118. "El rasgo más notable de la economía mexicana, a lo largo de los cerca de siete lustros que duró el Porfiriato (sic), fue la tendencia a crecer que mostró la producción en sus diferentes ramas, primarias, manufactureras y de servicios, tanto en términos absolutos como en la magnitud relativa por habitante. A la luz de las cifras disponibles, mientras la población total del país creció a una tasa del 1.4%, el producto lo hizo en el 2.7%..." Fernando Rosenzweig, "El desarrollo económico de México de 1877 a 1911", *Trimestre económico*, vol. xxxii, núm. 127, México julio-septiembre de 1965, p. 405.

las buenas nuevas, aislados, ya fuera por su lejanía física o a consecuencia de las dificultades que la abrupta geografía le interponía a la fluidez de la intercomunicación nacional y, muy principalmente, aunque ésto no se quisiera reconocer, porque el escaso desarrollo económico que exhibían ante el régimen del liberalismo económico, no lograba suscitar el interés de éste en involucrarlos, ni a título de productores ni de potenciales consumidores.

El mentís que esta ostensible e hiriente situación significaba para el modo de producción capitalista que no cesaba en procurar legitimarse históricamente aduciendo que con él se advenía al mejor de los mundos posibles, a la felicidad, sin distingos de clase, raza o credo, no lograba, no obstante, turbar en lo más mínimo el optimismo, la inconsciencia o superficialidad con que los epígonos sopesaban el fructífero pasado y percibían el promisorio futuro. Desde su punto de vista no eran los eslabones más débiles los que determinaban la resistencia de la cadena, sino los sectores de punta quienes testificaban el nivel y calidad de vida alcanzado. Y como después de dos décadas ya pesaban los nuevos capitales alimentados al socaire de la paz porfiriana y del beneplácito del régimen, no les cabía la menor duda acerca de que el México de antes, el del atraso y la ignorancia, había pasado a mejor vida.

A partir del momento en que se impuso la paz, buena parte de "México vivió días de ilusiones; el Estado se entregó a la locura, poniendo sus contados beneficios económicos a disposición de una empresa cuyos resultados nunca imaginó..."¹¹⁹ Dentro de este ambiente de febril actividad, la administración gonzalista¹²⁰ llegó a dejarse 'alucinar y sorprender' con la prosperidad que parecía llegarle al país; y en la locura provocada por la inminencia de la riqueza, 'comenzó a otorgar concesiones con subvención para líneas de vapores, para ferrocarriles y telégrafos, para obras en los puertos, para canalización de ríos, para muelles; intentó construir arsenales

119. José C. Valadés, *El porfirismo. Historia de un régimen, El nacimiento (1876-1884)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1977, p. 350., Rosensweig, op. cit., p. 413.

120. Manuel González fue presidente de la República en el período comprendido de 1880 a 1884. Fue éste el único lapso en que Porfirio Díaz dejó la presidencia, en la que permaneció hasta el momento en que se inició, en 1910, el tercer momento de la Revolución liberal de México. Díaz abandonó el país en 1911.

y diques, establecer dragas, construir faros, abrir caminos, colonizar zonas más productivas, hacerlo, en fin, todo en un día, gravando con enorme peso el presupuesto.”¹²¹

5.1 Nuevas condiciones materiales

La primera de las reivindicaciones históricas, cuya trascendental importancia se aquilata teniendo en cuenta que ni tirios ni troyanos pusieron el menor reparo en suscribirla, encontró en esos años de paz porfírica, las condiciones materiales propicias para su realización. Había llegado el momento de tender toda clase y variedad de medios de comunicación, físicos e ideológicos, que hermanaran a la población dispersa.

En tanto fungía como fundamento de las demás, la primera de estas vías estaba representada por la comunicación material del país, traducida en la instalación de transportes modernos mediante los cuales se superarán las limitaciones impuestas por un territorio carente de ríos navegables y compartimentado por dos cordilleras que lo cruzaban longitudinalmente.¹²² No cabía hesitación alguna: el régimen estaba persuadido acerca de la definitiva importancia de fortalecer el orden interno e, igualmente, de retomar en el menor plazo posible la postergada preocupación de tender suficientes vías de comunicación que fungieran como vasos comunicantes de la población, como arterias propiciatorias del intercambio de mercancías e ideas, de nuevos hábitos y costumbres, en suma, de la modernidad. El cumplimiento de las reivindicaciones transhistóricas e históricas por las que se había venido luchando décadas atrás y que por tanto estaban inscritas a fuego en la consciencia nacional, no admitía demora alguna. “Una vez ganado el impulso inicial, las principales rutas quedaron formadas pronto. De un poco menos de 700 kilómetros contruidos hasta 1877, que correspondían en su mayor parte a la línea de México al puerto de Veracruz, la red ferrocarrilera creció a 6 mil kilómetros en 1885, 10 mil en

121. *Historia de la deuda*, p. 501, Valadés, José C., *El porfirismo, Historia de un régimen, El nacimiento (1876-1884)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1977, p. 352-353.

122. “El 25 de mayo de 1880 comenzaron en la estación de Buenavista los trabajos para la construcción de un ferrocarril que uniese a la capital de la república con los Estados Unidos...”, *ibidem*.

1890, casi 14 mil kilómetros en 1900 y un poco menos de 20 mil en 1910, al terminar el Porfiriato.”¹²³

“La disposición de las líneas férreas se orientó desde el centro del país hacia los puertos, principalmente los del Golfo, y hacia las fronteras, sobre todo las del norte, o sea que iba discurriendo más o menos entre las mismas terminales extremas y por los mismos trayectos, aproximadamente, por donde habían discurrido los arrieros con sus trenes de mulas y carretas durante tantos siglos. Trazado impuesto, en realidad, por la geografía del territorio nacional y por las circunstancias históricas de sus rutas comerciales...”¹²⁴

Los más comprometidos con la instauración del liberalismo en México, pero también los más alejados de él, sabían con toda precisión o presentían vagamente, que la instalación de la red ferroviaria constituía la plataforma de lanzamiento del nuevo país. No podrían abonarse los campos de cultivo, en ningún sentido, como tampoco se potenciaría la producción artesanal, manufacturera o fabril; la democracia no se aclimataría en el país, ni se advendría a la modernidad o se consolidaría la identidad nacional, si no se contaba con un sistema circulatorio a tal punto depurado que propiciara la recíproca retroalimentación de las fuerzas productivas a todo lo largo y ancho de su territorio. Era indispensable que las herramientas, los sistemas organizativos y los conceptos e ideologías pudieran fecundar el “progreso” en todos y cada uno de los emplazamientos humanos donde fuera necesario. Y para que todo ello se convirtiera en una realidad, era a todo punto insoslayable expeditar la comunicación en cualesquiera de sus acepciones: ferroviaria, telegráfica o telefónica.

Por supuesto que los individuos y grupos propulsores de estos cambios eran conscientes de que si el incremento y sencillez de la comunicación eran inexcusable condición de existencia del progreso y de la modernidad, también lo eran, en el fondo, de la mejor calidad de vida; esto es, de la elevación del nivel de habitabilidad del territorio nacional. Todas y cada una de las localidades, de sus comarcas, de sus regiones, serían más habitables por obra y gracia de su vinculación con otras localidades,

123. “... las nuevas vías comunicaban entre sí a las localidades intermedias, y favorecían la extensión de los mercados hasta dimensiones regionales o nacionales. De esta manera, por regla general, abarcaban en su recorrido las zonas y los sitios del país más poblados, cuya vida económica se había desenvuelto más...”, Rosenzweig, *op. cit.*, p. 414.

124. *Ibidem*, pp. 413-414.

territorios, comarcas o regiones. La misma vivienda, escuela, comercio, hospital, oficina y demás espacios, elevarían su habitabilidad por el simple hecho de dejar de ser entidades desmembrados y pasar a convertirse en parte de un sistema económico-político, de una nación, de un país; para identificarse en la coparticipación en una tradición y un pasado. La sociabilidad humana daría un paso adelante. Y todo ésto, incluso, sin necesidad de que todas y cada una de dichas entidades disfrutara, en su interior, de esos sistemas de comunicación. Sin demérito de la conexión que cada una alcanzara en lo particular, a su transformación también coadyuvaría la transformación del conjunto. Sería ésta, un valor agregado, un valor social que se le añadía a cada entidad.

Impulsado con el triunfalismo de quien ve tras de sí dos décadas de éxitos, el porfirismo continuó, hasta con renovado ánimo, empeñado en cumplimentar la reivindicación histórica fundamental: establecer una red de comunicación ferroviaria que no dejara sitio, por recóndito que fuera, sin comunicar... en los términos del liberalismo. Esto es, que vinculara a quienes las leyes del mercado y de la libre competencia determinaran que valía la pena enlazar. Para quienes no tuvieran este rango, y no eran pocos —todas las etnias, los depauperados y los esquilados de siempre se contaban entre ellos— no había razón ni plegaria que los salvara del ostracismo social, político y económico.

Las afectaciones que este criterio desarrollador trajo consigo, fueron considerables. Los terrenos sobre los cuales se desplantaban las vías del ferrocarril, así como los aledaños y los más o menos próximos, iban siendo impulsados a incorporarse al intercambio generalizado de todo género de mercancías, con los consiguientes beneficios derivados. Pero lo hacían en proporción directa a su cercanía con las vías del ferrocarril, lo cual significaba que quienes quedaban al paso, eran impactados de lleno por esta inmediatez y otros, los distantes, permanecían cada vez más relegados de los beneficios que dicho contacto conllevaba, medido en la mayor sociabilidad y socialización de la producción.

Si se tiene en cuenta que el trazo propendía a vincular los asentamientos cuyo nivel de desarrollo garantizaba la amortización de la inversión requerida, entonces queda claro que el avance de la indispensable comunicación, en vez de paliar las

diferencias entre los asentamientos, las acentuaba. El desarrollo era desigual.¹²⁵ “... regiones enteras, marginales por su geografía y su realidad económica y social, destinadas a seguir siéndolo todavía por muchos años, permanecieron prácticamente sin ferrocarriles(...) la topografía montañosa, el predominio de las comunidades indígenas con una economía de subsistencia y la relativa escasez de recursos fácilmente desarrollables oponían obstáculos o no brindaban estímulos a la apertura de las vías de comunicación modernas.”¹²⁶ Las entidades marcadamente rurales permanecieron al margen del desarrollo capitalista durante el porfirismo.¹²⁷

Esta diferenciación está a la base de la explicación no solamente del crecimiento de algunas poblaciones sino también de su cercanía ideológica. Las ideas, las teorías arquitectónicas y las tendencias estilísticas o las modas viajaban más cómodamente y con más celeridad cuando lo hacían por tren. Las concepciones de corte tradicional tenderán a asentarse, primero, y a predominar, después, en las poblaciones más distantes de los efluvios que viajaban en ferrocarril. Entre 1895 y 1900, “las cuatro ciudades del centro del país cuya población creció a una tasa superior al promedio nacional de 1.2% al año (Aguascalientes, México, Guadalajara y Toluca) constituían primordialmente centros de consumo importantes...”¹²⁸

La red ferrocarrilera le imprimió un potentísimo impulso al desarrollo del país. Fue factor determinante del surgimiento, desarrollo y también marginación de muchos poblados; unos, los venturosamente enlazados, se desarrollaron y algunos de entre ellos pasaron a convertirse en ciudades bullentes de ánimos. Otros, principalmente de entre los no enlazados, tendieron a permanecer estáticos, pasmados. En este lapso, la capital del país, no obstante constituir el obligado punto de

125. “Las nuevas vías comunicaban entre sí a las localidades intermedias y favorecían la extensión de los mercados hasta dimensiones regionales o nacionales. De esta manera, por regla general, abarcaban en su recorrido las zonas y los sitios del país más poblados, cuya vida económica se había desenvuelto más...”, *ibidem*, p. 414.

126. *Ibidem*, pp. 415-416.

127. “Marx se distingue de los socialistas al uso —y no puede disputársele el mérito— en el hecho de que reconoce la existencia de un progreso aun allí donde las instituciones actuales, llevadas al extremo y desarrollándose de un modo unilateral, conducen a consecuencias repelentes.”, Federico Engels, “Siete artículos sobre ‘El Capital’”, Carlos Marx, Federico Engels, *Escritos económicos varios*, México, Editorial Grijalbo, S.A., 1962, p. 219.

128. Fernando Rosenzweig, *op. cit.*, p. 420.

confluencia de la mayoría de las líneas de comunicación, no creció en proporción desmesurada. Hacia 1899, su superficie estaba delimitada, al norte, por "las calles Granada, Constancia, Estrella y Carpio y la plaza de Santiago. Al Sur: el barrio de Romita y las plazas de San Lucas y Santo Tomás. Al Oriente: la plaza de la Candelaria y la estación del ferrocarril Interoceánico. Al Poniente: el monumento a Cuauhtémoc y las calles de Industria (Serapio Rendón) y Sabino."¹²⁹

5.1.1 El sempiterno problema del agua

La mejora de las condiciones materiales del país podía apreciarse no únicamente en su enlazamiento ferroviario, por más que éste fuera nodal para las demás empresas que se pretendiera llevar a cabo. También se apreciaba en el decidido empeño con que los organismos gubernamentales se abocaban a solventar las demás reivindicaciones.

Al igual que la de sanear la cuenca, la concerniente a dotar a la ciudad del volumen de agua potable adecuado a sus necesidades,¹³⁰ era de las reivindicaciones transhistóricas, de las que no admitía dilación alguna. La propia vida del conglomerado humano dependía de ello. Ambas reivindicaciones conformaban el talón de Aquiles de la capital del país.

Para finales de siglo, la dotación con que contaba la ciudad estaba por debajo de lo necesario. Sus 360 mil habitantes únicamente disponían de 770 litros por segundo. Por tal motivo, en 1900 se encomendó al ingeniero Manuel Marroquín y Rivera que llevara a cabo los estudios pertinentes a fin de que la ciudad pudiera contar con la necesaria para su desenvolvimiento y proyección inmediata, calculando la dotación.¹³¹ El problema se complicaba, porque las posibles fuentes de dotación, Xochimilco principalmente, no tenían la altura suficiente para que el agua llegara

129. José C. Valadés, *El porfirismo. Historia de un régimen. El crecimiento (1876-1884)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977, p. 84.

130. Véase capítulo 3, particularmente su inciso "3.2 Las reivindicaciones transhistóricas".

131. "...220, de Chapultepec; 400, del Río Hondo y 150, del Desierto y Santa Fe. Además de estas aguas corrientes, que ya incluían las de la llamada Concesión Chousal y las de las haciendas de los Morales, San Isidro, Careaga, Clavería; de los molinos Blanco, Prieto, Olivar de Vidal y Atoto; de Tlaxtilolco, San Alvaro y pallares; San Lucas, Rancho de textitla, Patolco, Villares, Casa Blanca, Santo Tomás y Merced de las Huertas, se contaba con 1,200 pozos artesianos existentes casi todos ellos en casas particulares de distintos rumbos de la ciudad y en algunos edificios públicos, como el de la antigua Casa de Moneda en el Apartado." Diego, G., López Rosado, *Los servicios públicos de la Ciudad de México*, Editorial Porrúa, México 1976, p. 186

con la presión adecuada. De ahí que la posible solución al problema tuviera que contemplar, de manera muy destacada, la posibilidad de bombear el agua a depósitos más elevados de los cuales descendería a las tomas teniendo la presión para ascender de nueva cuenta hasta tinacos que pudieran ser colocados hasta 50 m.¹³²

Acuciados por la urgencia de contar con el líquido, a partir de 1905 se iniciaron los trabajos. Al año siguiente las obras se concentraban en el manantial de Nativitas cuya provisión se enviaría hasta las bombas de La Condesa. Fue hasta 1910 que ya se podían bombear las dotaciones de Nativitas, La Noria y Santa Cruz. Las obras de dotación y bombeo de agua para la capital de la República fueron inauguradas durante los festejos del Centenario de la Independencia. En el caso de las bombas de Chapultepec, en 1902, se emplearon “5.4 millones de kilogramos de combustible en rajas de leña.”¹³³

5.1.2 El avituallamiento urbano

A las ciudades se las sigue dotando de mejoras de muy diversas índoles. No únicamente se atienden algunos de sus ancestrales problemas de infraestructura, sino que se procura mejorar su apariencia proporcionándoles un mejor mobiliario urbano. Se nivela sus calles, se mejoran sus empedrados o se los sustituye por adoquines y por último, se las asfalta, pero también se instala el servicio de tranvías y una y otra vez se ensayan diversos sistemas de alumbrado público. Todo esto, a más de continuar mejorando su avenamiento.

Pero si se tiene en cuenta el interés puesto en cada uno de estos grandes apartados indicativos de la mayor o menor habitabilidad arquitectónico-urbanística, puede apreciarse una cierta desproporción no sólo entre los distintos apartados, sino, y muy principalmente, entre los distintos sectores y clases sociales a los cuales se dirigen las obras públicas.

Por lo que a la pavimentación toca, y después de recubrir las calles con empedrado común y adoquines de distintos tipos, incluso de asfalto comprimido, así

¹³². El proyecto de Marroquín preveía contar con 2 mil litros por segundo de los manantiales de Xochimilco, “un acueducto cerrado; plantas de bombeo. . . construir los depósitos del Molino del Rey, una nueva red de tuberías, etc.” Jesús Galindo y Villa, *Historia sumaria de la Ciudad de México*, pp. 246-247.

¹³³. *Memoria documentada de los Trabajos Municipales de 1902*, México, 1903, pp. 384-386.

como ladrillo vitrificado, que no dieron los resultados esperados, a finales de siglo, en 1899, se hizo pública una convocatoria para repavimentar la Ciudad de México.

Se aplicaron tres distintas clases de pavimentos. Uno, compuesto de concreto hidráulico con base de cemento; una faja de unión formada de un concreto bituminoso y por último una lámina superficial hecha de concreto asfáltico, arena y polvo de piedra caliza. Un segundo, que sólo se diferenciaba por los espesores de cada una de las capas y un tercero que consistía en un empedrado común.¹³⁴

Algo a todo punto semejante tuvo lugar respecto de las comunicaciones urbanas: los tranvías. Estos, que empezaron a dar servicio desde 1852, contaban con sólo un ramal en 1876. A partir de 1883 se instalaron líneas de vía ancha y de tracción animal que, para 1890 acercaban grandes zonas de la ciudad e, incluso, se extendían hasta zonas suburbanas.¹³⁵ Después de haber cambiado el riel llamado de “hongo” por el de “tranvía”, que es plano, y de iniciar en los terrenos de La Indianilla, la construcción del edificio que alojaría la planta eléctrica que modificaría de fondo el sistema de comunicación al sustituir el sistema de tracción por la energía eléctrica, en 1900 se inauguró el nuevo servicio. Dos años más tarde, la Plaza de Armas estaba conectada con las principales zonas aledañas.¹³⁶

¡La transformación fue asombrosa! La ciudad se había achicado en forma por demás conveniente. De Indianilla a Chapultepec se hacían siete minutos y de ahí a Tacubaya otros seis, lo cual permitía desplazar la zona de vivienda de la de trabajo e ir y venir en el mismo día dos veces. La posibilidad de extender la ciudad hacia esas zonas estaba a la mano. Una buena parte de los habitantes del antiguo centro

134. Las dos compañías a las que se contrató, fueron la Barber Asphalt Paving Company y la Neufchatel Asphalt Company Limited. El 30 de junio de 1903, la primera había construido el piso de 55 calles y la segunda de 33. López Rosado, *op. cit.*, p. 191.

135. “Para 1890, los Ferrocarriles del Distrito tenían ya 173.4km de líneas de explotación, además de los 20.9 km del Ferrocarril del Valle de México, por lo que ya pudieron transportar 14.4 millones de pasajeros <¿al año?>; en 1896 la empresa ya contaba con un total de 241.9km de líneas... para explotar las otras líneas disponía de más de tres mil mulas y 31 caballos destinados para las carrozas del servicio fúnebre.” López Rosado, *op. cit.*, p. 193.

136. Con la Villa de Guadalupe, con Tlalnepantla, saliendo por San Antonio de las Huertas y pasando por Popotla, Tacuba y Azcapotzalco; con Tacubaya, Dolores, la Piedad, prolongándose hasta Mixcoac y San Ángel, hasta llegar a Ixtapalapa y el Peñón. Miguel Cervantes Noreña, *Pequeña geografía histórica del Distrito Federal*, México 1902, pp. 21-25.

empezarían a desplazarse. La movilidad urbana se acentuaría, máxime con la aparición, el siguiente año, de los vehículos automotores.

La continuación de las obras de drenaje conectando las atarjeas de los edificios, sumado al mejoramiento de la iluminación pública, completaban un cuadro que a todas luces era bien distinto a aquél con el que se inició el porfirismo. Fue el conjunto de las realizaciones porfirianas; fue la contundencia de los hechos empíricos, que en más de una oportunidad tienden a ocultar las lagunas subyacentes; fue el ideológico convencimiento de que el libérrimo entronizamiento de las fuerzas del mercado infundiría un potenciado dinamismo a la vida social nacional, gracias al cual ésta advendría a los niveles de bienestar que sus más renombrados epígonos habían ofrecido desde tiempo atrás;¹³⁷ fue la “modernidad” alcanzada; fue el convencimiento de que se estaba en el camino del progreso infinito, y no simplemente la política de “pan y palo” o la imposición de la “paz de los sepulcros”, lo que permitió que el Estado nacional se consolidara y, a partir de aquí, se sentaran las condiciones mínimas indispensables para que el desenvolvimiento de un sector de las fuerzas productivas pudiera ser posible.

Pero, así fueran los más notorios, no eran éstos los únicos cambios que podían apreciarse en las condiciones materiales del país. Estaban, ahí, los cambios en los ámbitos financieros y en los morales de la sociedad.

Para estar en capacidad de llevar a cabo las obras que dada su envergadura, solamente eran posibles mediante la intervención del Estado e infundir confianza en los capitales nacionales y extranjeros a fin de persuadirlos de las ventajas económicas que tendrían al invertir en México,¹³⁸ el gobierno federal se vio obligado a reformar sus sistemas financieros al mismo tiempo que llevaba a cabo las obras modernizadoras. Las distintas medidas que iba tomando cumplían, así, con el doble

137. Ideología: consciencia falsa de la realidad motivada por el influjo en ella de los intereses de clase.

138. “En los primeros tiempos del Porfiriato, hacia 1884, las inversiones extranjeras en México ascendían apenas a unos 110 millones de pesos. Para el último año, su monto se elevaba a 3,400 millones de pesos. . .” *ibidem.*, p. 433.

propósito de “ampliar las bases internas de los ingresos y sanear el crédito en el exterior”.¹³⁹

Los cambios acontecían en todas direcciones. No había lugar o esfera, nivel o sector social que permaneciera impávido ante el embate de los nuevos tiempos. Los hábitos morales no se quedaban atrás. Al unísono de las modificaciones que tenían lugar en las prácticas financieras y contables, en los tejidos urbanos y en la vinculación de las diversas regiones del país, también en sus terrenos se vieron surgir actitudes que en mucho determinarán con su mácula, las realizaciones liberales: “Mientras la incontable mayoría de los mexicanos, ante el rigor de una autoridad omnímoda cobra mansedumbre física y se insensibiliza espiritualmente, una pequeña fracción social está entregada a la vida orgiástica. Guarda aquella, como en un cofre que sólo la mano de la libertad podrá abrir, heroísmo y templanza, generosidad e inocencia, decoro y reflexión. Derrocha ésta, hasta que la justicia no señala lo equitativo, crápula y egoísmo, haraganería y flaqueza, ignominia y odio... Reniégrese de los religioso y se cae en lo cortesano”.¹⁴⁰

Todo ello estará presente en el segundo momento del porfirismo. En él, serán más nítidas las realizaciones y los contrastes. Junto a los palacios, las covachas pero, también, (¿y hasta qué punto a contrapelo?) las realizaciones de gran proyección social...que tampoco deben olvidarse.

5.1.3 Los arquitectos vuelven por sus fueros

A diferencia de la producción en otras esferas, en nuestro país las reivindicaciones modernizadoras y nacionalistas llegaron tarde a la práctica profesional de los arquitectos. El clasicismo prolongaba su enorme influencia, asfixiando toda posibilidad creativa apartada de los parámetros eternos que, encerrados en sus venerables tumbas, tomaban cada vez más visos de vulgar ahistoricidad.

A pesar de la práctica arquitectónica, la teoría misma estaba minando ya los principios y axiología heredadas, anticipando metas que posteriormente se reali-

¹³⁹. Fernando Rosenzweig, “El desarrollo económico de México de 1877 a 1911”, *El trimestre económico*, vol. xxxii, núm. 127, Fondo de Cultura Económica, México, julio-septiembre de 1965, p. 431

¹⁴⁰. José C. Valadés, *El porfirismo. Historia de un régimen, El crecimiento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977, p. 15.

zarían. El clasicismo y formalismo, estaban, pues, encontrando cada vez más resistencia; estaban viviendo sus últimos días de hegemonía.

Manuel Gargollo y Parra¹⁴¹ presenta en 1896, ante la *Asociación de Ingenieros Civiles y Arquitectos*, su memoria, la "Necesidad de un estilo moderno en la arquitectura".¹⁴² Su argumentación era perfectamente clara sobre la "historicidad de la arquitectura"; también lo era su apelación a las tradiciones y costumbres originales nacionales desde una posición contrarracionalista. Influenciado por el romanticismo europeo, podemos constatar que Gargollo, quien probablemente tuvo acceso a los escritos de la *Revue General de l'architecture*, critica ferozmente la deteriorada calidad de las obras construidas: "palacios, iglesias, mercados, almacenes, hoteles, millares de casas se proyectan o construyen año por año, examinados y veréis en ellos una confusión de ideas y estilos diversos, sólo en una que otra excepción veréis los rasgos que puedan servir para dejar entrever ese estilo del porvenir que todos ansiamos y que tanto más se aleja de nosotros cuanto más fácil creemos alcanzarlo."¹⁴³

Tales obras, presintiendo una ruptura decisiva en la tradición arquitectónica, insinuaban, más que revelaban, los tiempos futuros y su rechazo radical al clasicismo. En este tono, Gargollo se lamenta: "¡Si al menos ese estilo clásico llenara bien las necesidades de nuestro siglo! No basta que el estilo sea hermoso, grandioso, perfecto, para que, por sólo ese hecho sea aplicable a todos los usos, a todos los países y a todas las circunstancias... Las necesidades modernas no se prestan a las formas, bellas, ciertamente, de los templos griegos. El reducido espacio útil que deja la cubierta monolítica, la robusta columna que exige, no se prestan a nuestras numerosas reuniones. El pórtico elegante de los propileos y el anfiteatro descubierto son un débil abrigo contra el frío intenso de nuestros climas y nuestras copiosas lluvias. No es la arquitectura griega, tal como la conocemos, la más adaptable a nuestras necesidades y costumbres: nuestros edificios son demasiado grandes, nuestros ma-

¹⁴¹. Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973, p. 279: Arquitecto y agrimensor. Fue profesor en mecánica de las construcciones a mediados del siglo en la Academia de San Carlos. En 1864 impartía "construcción práctica" y "teoría de la construcción".

¹⁴². *Op. cit.*, p. 240.

¹⁴³. *Op. cit.*, p. 241.

teriales demasiado chicos, nuestras piedras, demasiado rudas y nuestra economía moderna demasiado rígida para prestarse a las delicadas combinaciones helénicas.

“Un estilo nuevo, —continúa diciendo Gargollo— he aquí lo que todos deseamos. Yo añadiría algo más: un *estilo nacional* apropiado a nuestro país, a nuestras costumbres mexicanas, ¿cómo conseguirlo? Un publicista francés divide a los arquitectos en tres categorías: 1. La escuela histórica, que pretende realizar un renacimiento de tal o cual estilo antiguo en todas partes. Yo la subdivido en clásica y romántica. 2. La escuela ecléctica, que trata el pasado como guardamuebles de donde se saca, conforme va necesitándose, todo lo que parece útil o agradable. Para los eclécticos el pasado es una cartera de motivos o modelos. 3. La escuela orgánica, que aún está en pañales y que sólo anuncia su existencia por algunos ligeros movimientos”.¹⁴⁴

Correspondencia espacial de disposición, materiales, formas, usos y costumbres particulares a cada circunstancias; el ataque al clasicismo, entonces, se realiza desde todos los frentes y todas las perspectivas. La revolución burguesa arriesgaba la crítica incontestablemente; propugnaba, pues, “un estilo nacional apropiado”. La sociedad se había acostumbrado a habitar y llevar sus negocios en muros ajenos e inadecuados a sus necesidades. En tal sentido, es doblemente inteligente y perspicaz la reflexión de Manuel Gargollo al presentarla en la asociación que agrupaba a los ingenieros y arquitectos, donde se educaba a los representantes de un movimiento que en poco tiempo se impondría.

Otro autor, bajo el seudónimo de LiberVaro, se afanaba por derrocar el estilo clásico y a la educación académica degenerada, que no ofrecía más que una caricatura de un estilo diluido espiritual y orgánicamente. LiberVaro fustiga y ridiculiza la venerada y recurrente fuente de iluminación del clasicismo que era la obra de Vignola, quien conoció el arte griego de tercera mano y a través de la versión que de él hicieron los intérpretes barrocos: “sin entrar en el espíritu del arte, ni comprender el genio inspirado y creador, como pedante maestro toma la paleta, él coge su módulo y mide y remide la base y el cornisamiento, el filete y el cuarto bocel, las golas derechas e inversas, el toro, el junquillo, la escocia, el arquitrabe, el friso y los triglifos, y de sus inefables manos sale el perfecto arquitecto, pero por desgracia, un muñeco sin vida

¹⁴⁴. *Ibidem*, p. 241.

propia, sin inspiración, sin fantasía, sin espíritu y sin carácter, vaciado en inmutable molde como angelito de yeso o soldado de plomo”.¹⁴⁵

El sarcasmo no tenía otro fin que descalificar de raíz la prolongación del clasicismo, demandando una nueva arquitectura adecuada a circunstancias particulares, costumbres, tradiciones, materiales y gustos también especiales. La sociedad no podía soportar más, sufrir y vivir bajo formas que no representaban su ser histórico. No podía más seguir actuándose al margen de la “razón”, que había ya demostrado gracias a la revolución científica, industrial y burguesa, que era el único juez con legitimidad para decidir el destino social. Tal correspondencia, lejos de disminuir su elevada significación social y cultural, la enaltecía al comprenderla formando una unidad histórica. En la posibilidad de persuadir a la sociedad, así como a los propios arquitectos, acerca del cambio y su conveniencia, estaba en juego, sin exagerar, el proyecto, la esencia y el futuro mismo de la arquitectura y su “modernidad”. De tal suerte, pues, sin una teoría arquitectónica revolucionaria no era pensable una arquitectura revolucionaria.

La misma lucha de la arquitectura moderna puede medirse, sin lugar a dudas, viéndola a contraluz del arraigo de ideas, prejuicios, gustos amalgamados en la conciencia social en favor del clasicismo y la concepción del mundo que permeaba todo el universo social, mismos a los que debía desterrar para lograr afirmarse en su lugar. Si no se entiende ésto, parece que el devenir de la arquitectura hubiera sido cuestión de caprichos, de ir de algo hacia otra cosa sin mayor problema. Por el contrario, fue un combate contra una hegemonía que se soñaba eterna y la tradición que así lo deseaba. “Sin embargo, de que en nuestros tiempos modernos se ha hecho una guerra sin cuartel a este Estilo de la Colita y del polvo o del Cuartel, como le llaman otros, el Vignola no quiere morirse, mucho menos en nuestra querida patria y sigue siendo el vademécum de todas las medianías, el Santo Evangelio de todos los ignorantes en Bellas Artes y anda peregrinando de la Academia al Taller”.¹⁴⁶

La descalificación se llevaría a cabo en la práctica, implantando una arquitectura concordante con los tiempos que se vivían, transitando, pues, a la arquitectura

145. Liber-Varo, “Estudios estéticos”, *El Nacional*, 8 de octubre de 1890, en Rodríguez Prampolini, Ida, *La Crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964, p. 263.

146. *Ibidem*, p. 264.

moderna. La crítica derrocaba el reinado axiológico heredado. La clásica, de ninguna manera era la única belleza existente. El arte, se argumentó, reviste muchas formas. Sus formas de aparición son múltiples y variadas como las propias sociedades que han creado distintas maneras de manifestarse. Así, "la Belleza, aunque siempre la misma por su esencia, se ha revestido de variadas formas, según las épocas y según las comarcas que la han producido... Hoy día ya no producimos en el estrecho círculo de un mundo de determinadas formas que esclavizarían nuestras fantasías, sino que abarcamos y dominamos todos los campos de la técnica artística, en todos los estilos y en todas sus diversas "épocas", como lo afirma uno de los críticos más renombrados de nuestros tiempos."¹⁴⁷

De este modo, la sociedad, gracias a una lúcida conciencia histórica, recobraba la magistratura sobre el arte y los artistas pues el producto de ellos también era el suyo y, en tal sentido, podía exigir lo que a su parecer le conviniera. "Pero como el arte al propio tiempo que es obra del individuo, es también producto social, porque la sociedad, es decir, la época en que vive el artista, los hombres que le rodean y a quienes trata, no sólo colaboran siempre en el trabajo del artista, sino también porque tiene el derecho de recibir el fruto de la labor común para transmitirlo a las generaciones venideras".

De este modo, la idea de arte era "democratizada" doblemente, tanto al equiparar la diversidad y expresión de las bellezas históricamente existentes como al socializar su producción. En esto consistía lo moderno: una búsqueda en medio del experimento, del ensayo. "Los tiempos en que podían establecerse estilos artísticos que dominaron a toda una época, indudablemente pertenecen al pasado y no volverán a renacer: lo que caracteriza a nuestro tiempo lo que es típico y al mismo tiempo moderno, es precisamente el no poder designar ningún renacimiento, ninguna restauración, ni reconstrucción de estilo alguno, ni mucho menos creación de alguna forma nueva, sino el general anhelo de conocer todo, de estudiar todo, de comprender todas las formas que ha tomado la belleza, según las inspiraciones de épocas diferentes, según la fantasía que ha brotado del genio humano... (B. de T.)

Lo moderno en nuestros tiempos consiste... en procurarse los conocimientos necesarios sobre la estética y la historia de las Bellas Artes para poder comprender el genio popular que ha creado en las diversas épocas los estilos diferentes... para

¹⁴⁷. *Ibidem*, p. 268.

que con conocimiento de causa y con discernimiento pueda elegir lo mejor, lo más conveniente para producir la belleza, pero según las invariables leyes de su mismo ser... para poder elegir la forma conocida que parezca más adaptable al pensamiento que se quiere realizar".¹⁴⁸

A pesar de que LiberVaro no emplea el término eclecticismo, muy en boga ya en Europa, es fácil percibir su saludo a todos los estilos creados por la humanidad así como su ánimo bien dispuesto a seleccionar aquellos rasgos, motivos, sentidos compositivos que pudieran congeniar para, a partir de su conjunción, asentar el "estilo nuevo", el "estilo nacional" apropiado a nuestras específicas maneras de ser que demandaba Gargollo. La "elección", sobre la que LiberVaro llama la atención, significaba, más que amasar, sintetizar lo distinto en una y mil formas diferentes a como había sido originalmente empleado. "Elegir la forma conocida que parezca más adaptable al pensamiento que se quiera realizar." El espíritu se abría a la vivencia de la totalidad de estilos en forma reflexiva y crítica, en vista a plasmar el pensamiento deseado.

5.1.3.1 Presencia de los teóricos franceses

Retrasada en relación a la literatura, a la música e, incluso, a la pintura, la arquitectura llevó a cabo sus "primeros ensayos de arquitectura moderna mexicana", como los tituló el ingeniero civil Luis Salazar. El autor continúa la relativamente nueva tradición anticlasicista de Gargollo y LiberVaro, que miraba hacia la modernidad. Aunque este arquitecto sólo cita dos, en el momento de su escrito se contaba ya con tres obras de corte nacionalista que, de manera no accidental, había encomendado el aparato gubernamental para conmemorar, la primera, la memoria de Cuauhtémoc (1883), para participar en la Exposición Internacional de París (1889) la segunda, y celebrar el descubrimiento del Tepozteco, la tercera. (1889)

Probablemente la proximidad de la Exposición Internacional que se celebraría una vez más en 1900 en París, para la cual se le había pedido a todos los países que

¹⁴⁸. *Ibidem*, p. 269.

enviaran pabellones “en el estilo típico de la nacionalidad que representaban”¹⁴⁹, así como la afortunada aparición de la revista *El arte y la ciencia*¹⁵⁰, propiciaron el inicio del gran debate teórico sobre estas obras en 1899, ofreciendo atención particularmente a las posibilidades de incorporación de formas prehispánicas en la arquitectura, con perspectivas tanto nacionalistas como modernas.

Bajo estos estímulos, Luis Salazar escribe su polémico ensayo “La arquitectura y la arqueología”, elogiando los apoyos recíprocos que ambas profesiones podían prestarse en el mejor conocimiento del pasado histórico, e intenta persuadir acerca de la capacidad de dicho pasado para fecundar ampliamente a la arquitectura moderna. El autor no desconoce, de ninguna manera, cómo la sociedad modifica los requerimientos arquitectónicos para su servicio, ni pretende copiar mecánicamente formas y disposiciones que son a todas luces “frecuentemente incompatibles con las ideas modernas”,¹⁵¹ ni soslaya que la arquitectura está obligada a “satisfacer lo más artísticamente posible las exigencias del gusto moderno.” Con todas estas salvaguardas y precauciones, no obstante, Salazar no se ve impedido para abogar a favor de una “arquitectura, por así decirlo, nacional”, que pudiese nutrirse, en nuestro caso, de los “antiguos monumentos mejicanos” (*sic*), con el fin de sentar, a través de transiciones sucesivas, las bases de una arquitectura nacional y moderna a la vez.

“Sin hacer una copia de las construcciones del paganismo —decía— que quedaría sin expresión actualmente y cuyas costumbres son tan diferentes, y las necesidades ahora tan sin relación con las de los antiguos, es practicable ensayar la creación, sino de un estilo, sí de una arquitectura característica nacional”.¹⁵²

Páginas adelante, redondeará la idea estipulando la necesidad de que “se pase al campo de la acción creando una arquitectura *moderna nacional*”.¹⁵³

149. “La dirección de la exposición prescribió a los arquitectos de los pabellones extranjeros el estilo típico de la nacionalidad que representaban.”, de Sebastián Mier, “México en la Exposición Universal Internacional de París”, Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Documentos III* (1879-1903), México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964, p. 462.

150. Fundada y dirigida por el arquitecto Nicolás Mariscal y Piña. Fue la primera revista de arquitectura de México cuyo primer número apareció en 1899 y el último en 1911

151. Luis Salazar, “La arquitectura y la arqueología”, Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 369.

152. *Ibidem.*, p. 371.

153. *Ibidem.*, p. 377.

El proyecto conjunto que Salazar presentó con Vicente Reyes y José Ma. Alva, para la mencionada Exposición del 89, es un ejemplo de su propuesta teórica. En su proyecto del pabellón, puede confirmarse que él mismo —dijo— se separó “de la estructura y proporciones de los monumentos antiguos”. A pesar que el autor superaba el eclecticismo ortodoxo, insistiendo en que sería más bien en la ornamentación donde se podrían injertar los conceptos estéticos pasados, la polémica no se hizo esperar.

Escasos dos meses después de la publicación, un autor que escondió su identidad tras el festivo nombre de Tepoztecaconetzin Calquetzani, contestó: “¿Cómo imponer la reproducción de formas que expresan las costumbres de tan lejanos tiempos cuando nuestras costumbres en nada se asemejan a las de aquéllas, producto de necesidades en tan alto grado diversas?”.¹⁵⁴

El autor aceptaba la profundización en el estudio del pasado, pero exclusivamente con la meta de extraer de él los “principios invariables” a que se ha ajustado la arquitectura de todos los tiempos, suscitando creaciones que expresen las costumbres actuales, sin pretender revivir lo pretérito. Así se interroga ásperamente: “¿Logrará el fracaso del pabellón mexicano... evitar nuevas tentativas en el mismo falso camino?”.¹⁵⁵

Con el silencio de Salazar, la controversia se estancó y los “principistas” se adueñaron del campo. Rivas Mercado publicó un largo ensayo en las mismas páginas, en 1900, a fin de poner en evidencia las irregularidades del concurso internacional convocado para erigir el Palacio Legislativo; pero no se contentó con poner en duda el procedimiento del concurso, sino, además, presentó una teorización sobre la arquitectura, escribiendo, por primera vez en nuestro país, sobre el papel regente del programa arquitectónico. “Siempre el programa ha dominado la obra porque la ha dirigido, porque la ha encauzado. Vemos así que los arquitectos... todos absolutamente... han tenido ante sí un programa que les sirve de timón y, a la vez, de brújula que marca el rumbo del que jamás deben apartarse”.¹⁵⁶

154. Tepoztecaconetzin Calquetzani, “Bellas artes, arquitectura, arqueología y arquitectura mexicanas”, *El arte y la ciencia*, vol. I, núm. 11, México, noviembre de 1899, p. 161. El autor que empleó este seudónimo era el arquitecto Francisco Rodríguez.

155. *Ibidem.*, núm. 12, diciembre de 1899, p. 177.

156. Antonio Rivas Mercado, “Bellas artes. Arquitectura. El Palacio Legislativo Federal”, *El arte y la ciencia*, vol. II, núm. 1, México, abril de 1900.

En su brillante ensayo, el programa tomaba el rango de “ley suprema” de la arquitectura, tanto para quienes la proyectan como para quienes la evalúan. La mención no era fortuita, puesto que uno de los jurados presentó un proyecto plagiando las mejores ideas de los demás, con lo que Rivas Mercado tuvo la oportunidad de señalar la carencia absoluta de correspondencia entre el interior del proyecto, su forma y su destino. “La planta no es sincera... las crujías no se revelan... las dobles crujías... no se manifiestan en el exterior (para concluir contundentemente que) el principio fundamental de la verdad en la expresión arquitectónica (había sido ignorado y el resultado eran) ¡cuatro mentiras para cuatro fachadas!”.

Seguramente Rivas Mercado difundía lo aprendido en París, en especial, los conceptos centrales del célebre maestro de *L'école National et Spéciale des Beaux-arts* Julien Gaudet: sinceridad, verdad y el papel rector del programa. ¡Con ello, las tesis más avanzadas, cuestionadoras del eclecticismo, estaban siendo implantadas por los arquitectos porfiristas!

La polémica del año de 1900 continuaría bajo la pluma del joven (25 años) y talentoso Nicolás Mariscal y Piña. Lo que le interesaba en su ensayo “El desarrollo de la arquitectura en Méjico” (sic) era reivindicar la “función social” de la arquitectura. Recuerda, para empezar, que la ley juarista de 1869 desnaturalizó a ésta igualándola a las ingenierías; pero, gracias a las distintas etapas que había transitado, el momento afortunado en que vivía hacía posible esperar un esplendor que ya se anunciaba aquí y allá. Además, anuncia la posible formación del arte Nacional a partir del centro artístico y varios edificios legados por los españoles, abriendo un nuevo derrotero en el que antes no se había reparado, seguramente por los sentimientos antihispanistas que pervivían en nuestra sociedad, a causa de las revoluciones de Independencia y de Reforma. Con ello, Mariscal toma posición a favor de los “eternos principios del arte”.

Su pensamiento más acabado y trascendente, lo encontramos en 1902, año en que presentó al Subsecretario de Educación Pública y Bellas Artes, Justo Sierra, su *Proyecto de plan de estudios para la enseñanza de la arquitectura en Méjico*. Mariscal arriesga la idea de una triple misión del arquitecto: “como artista, como filósofo y como hombre civil”. Con la primera retomaba la función tradicional del arquitecto; con la segunda extendía su campo de acción hacia las disciplinas con las que, también de siempre, se le ha considerado vinculado, si bien nunca había llegado a asignársele como misión; respecto de la tercera no cabe duda de su novedad: “La misión del arquitecto en la sociedad es satisfacer las múltiples necesidades que le afectan

en sus diversas esferas; requiere, por tanto, el trato frecuente con ellas, para llegar a imbuirse en sus gustos y exigencias especiales, y hacerse así, un verdadero hombre civil”.¹⁵⁷

Ratificando su posición “principista”, continúa haciendo ver que “el objeto de los conocimientos artísticos es preparar a los alumnos para la composición arquitectónica, o sea para la resolución de un problema que consiste en proveer a un conjunto de múltiples condiciones cuyo enunciado se denomina programa”.

Siguiendo a ViolletLeDuc, precisa en qué consiste el programa y en qué la teoría arquitectónica. “En todo programa se distinguen dos elementos: un fondo que varía poco, porque expresa necesidades comunes a todos los hombres civilizados, y una forma extremadamente variable, impuesta por las circunstancias del momento; esto es, por el clima, por las tradiciones, por las costumbres y por los gustos especiales del lugar. En definir estas circunstancias y atender a ellas consiste la resolución del problema de la composición arquitectónica... El estudio del arte en lo pasado, emprendido de esta manera, separando las diversas influencias que han modificado su expresión, conduce a la posesión de los principios primordiales e inmutables que constituyen la teoría del arte arquitectónico, cuyo fin no es otro que equilibrar las facultades y educarlo la vez en un criterio de rigurosa independencia”.¹⁵⁸

En el mismo proyecto de estudios se halla una novedosa materia en la curricula académica, la teoría de la arquitectura, cuyo contenido versa sobre el “conjunto de los principios fundamentales que rigen el arte arquitectónico y el encadenamiento lógico de consecuencias a partir de estos principios”.¹⁵⁹ Finalmente, su escrito termina rechazando el sistema arqueológico, donde el arquitecto “no compone sino que compila”.

La importancia del proyecto académico de Mariscal puede ser justipreciada si se piensa que en 1903 fue implantado oficialmente. Esto es, los futuros arquitectos quedarían imbuidos en una enseñanza basada en el rechazo al arqueologismo, es decir, a la toma de prestado de las formas de otros tiempos, así se considerara que estas formas eran o habían sido partícipes y progenitoras de la cultura nacional; en

¹⁵⁷. Nicolás Mariscal, y Samuel Chávez, *Proyecto de plan de estudios para la carrera de la arquitectura en Méjico*, México, Tip. y Lit. “La Europea”, 1902, p. 18.

¹⁵⁸. *Ibidem.*, p. 21.

¹⁵⁹. *Ibidem*, p. 38.

vez de ello, se educarían en una postura de apego a los principios arquitectónicos y, dentro de éstos, al papel regente del programa arquitectónico y de la verdad. La teoría de la arquitectura se convertiría, a partir de esta propuesta, en la contraparte del taller de composición, conformando así la unidad teoríapráctica que tan fértiles resultados habrá de arrojar tiempos después.

Pese a tales pronunciamientos absolutamente revolucionarios, todavía se echaba de menos una teorización acerca de los nuevos materiales de construcción que la industria ponía al alcance de todo tipo de constructores, y acerca de las técnicas respectivas de cada uno, así como sus posibles impactos en la arquitectura del porvenir.

El pronunciamiento lo hizo Jesús T. Acevedo (1882-1918), el único arquitecto de la *Sociedad de Conferencias* que posteriormente, y enriquecida con nuevas incorporaciones, se transformaría en el *Ateneo de la Juventud*. Dos de las tesis de Acevedo son imposibles de soslayar. “Un arquitecto no puede edificar sino en el estilo que esté de acuerdo con el sistema de vida de su propietario, porque es absoluta la verdad que dice que los pueblos tiene la arquitectura que merecen. El progreso depende, además, de la introducción de un nuevo procedimiento técnico en su ciencia constructiva. En la actualidad existe: hablo del hierro. Las necesidades del comercio lo exigen; las grandes industrias y sobre todo los ferrocarriles necesitan de superficies exuberantes. El fierro, susceptible de formas que acusen sus funciones, ha entrado de lleno en la práctica diaria de la construcción. El cemento armado es el perfeccionamiento de los constructores... El gran mérito de esta arquitectura consiste en que no emplea el cemento armado para reproducir formas viejas. Eso equivaldría a usar instrumentos wagnerianos para tocar sonatinas de Mozart”.¹⁶⁰

La segunda tesis expuesta en la misma conferencia que la anterior, hacía votos sobre la posibilidad de un “arte propio” o de un “estilo nuevo”. “Si nuestros mayores se hubieran preocupado por conservar primero y hacer evoluciones después la arquitectura colonial de manera que la hubieran adaptado a las necesidades del progreso siempre constante ¿contaríamos en la actualidad con un arte propio? Yo creo que sí”.¹⁶¹

¹⁶⁰. Jesús T. Acevedo, “Apariencias arquitectónicas”, *Disertaciones de un arquitecto*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967, p. 60.

¹⁶¹. *Ibidem*.

5.1.3.2 *Los ideales artísticos del Ateneo Mejicano. (sic)*

Las reflexiones sobre arte y arquitectura que en el *Ateneo Mejicano*, el 8 de mayo de 1902, expone Nicolás Mariscal y Piña, son de suma importancia, pues, allí se concentraba un conjunto nutrido de literatos y artistas con la mira expresa de estimular a quienes se dedicaban a las bellas artes. Por esa razón, Mariscal presenta una visión general del arte, que se tornaría más bien en “declaración de principios”, ante la presencia del Presidente de la República, así como ante algunos de los artistas miembros más destacados, como Juan de Dios Peza, Carlos Meneses, Enrique de Olavarría y Ferrari, Gustavo Campa, Jesús F. Contreras, Germán Gedovius, Rafael Sayas, Ricardo Castro, Guillermo Heredia y otros más. De aquí deriva su singular papel en el contexto de la teoría porfirista de la arquitectura, mismo que es refrendado por su título: *Los ideales artísticos del Ateneo Mejicano*.

Mariscal busca características comunes a todas las artes o “ideales de perfección”. Con ello pretende asentar que, fuera de estos ideales, el arte no es posible, para, a partir de ahí, proponer cuáles son los ideales que debiera propiciar el Ateneo, así como los benéficos resultados que producirían en el arte mejicano (sic). El autor sustenta que la aspiración común de las artes es la creación de belleza y, en la trilogía de nociones estudiadas por Víctor Cousin (belleza, verdad y bondad), encuentra las guías adecuadas para asir la meta deseada, conjugando espíritu y materia, idea y forma.

“La existencia de un pensamiento que constituye el fondo de la obra de arte, la realización exterior de ese pensamiento o sea la forma que lo significa, y la íntima y armónica relación entre ambos para verificar esas tres capitales ideas, puede decirse que son los únicos puntos de mira que guían al artista en el amplísimo horizonte que le rodea”.¹⁶²

Debe destacarse el profundo espiritualismo que permea el discurso de Mariscal y que él tenía especial interés en imbuir, particularmente a los funcionarios que estaban presentes en el acto inaugural, con el objetivo de atraer sus buenos oficios hacia la arquitectura, al ser ésta uno de los caminos artísticos a través de los cuales se accedería a los valores supremos abstractos de la sociedad burguesa.

¹⁶². Nicolás Mariscal, “Los ideales artísticos del Ateneo Mexicano”, *El arte y la ciencia*, vol. 4, núm. 2, México, 1902, pp. 17-23.

Los “principios eternos” habían sido extraídos del estudio minucioso de las grandes obras de arte; es decir, fueron producto, más que de la especulación, de un proceso analítico experimental. “Esos ideales artísticos no han sido edificados ni por la industria ni por la ciencia, han ido apareciendo, cada vez con mayor claridad en el largo proceso de los siglos; esos ideales han sido el objeto de la conquista de los genios que han merecido el nombre de clásicos”, dijo en su alocución.

Y si Víctor Cousin es reconocido como uno de los grandes representantes del eclecticismo moderno; y si el propio Mariscal se apoya ampliamente en él para sustentar la estructura fundamental del arte, sin embargo, otra de sus fuentes, no citada explícitamente, fue Julien Guadet; que le sirve de apoyo para trasladar a su campo una de las más bellas tesis relativas al contenido de la teoría de la arquitectura: “¿Cuál será mi campo? —dijo el maestro francés— Será el de lo incontestado; todo lo que es cuestionado; todo lo que es cuestionable, es del dominio de mis colegas; lo que es incontestado y, sobre todo, el por qué y el cómo, he ahí, creo, sobre lo que yo puedo tratar, he ahí de qué puedo hablarles, y aun así, el tema es muy basto. Estoy firmemente convencido de que, en todas las cosas, pero especialmente en arquitectura, los estudios primeros deben ser esencialmente clásicos. Ser clásico no es afiliarse a un partido, ni ser unilateral, ni cerrar los ojos a otras posibilidades, ni limitarse a un solo camino. Es poner a la base de los estudios los elementos consagrados por la razón, por la tradición, por el firme respeto a los principios superiores... Pero este bello título de clásico, que en el arte es la canonización definitiva, no es sujeto de genealogías o de fechas, de siglos o de latitudes. Es clásico todo lo que sobrevive y perdura sin acepción de tiempo, de país o de escuela. Lo clásico no se decreta, se impone; sólo se puede constatarlo y registrarlo. Lo clásico es todo lo que permanece siendo objeto de la admiración universalmente proclamada. Y, todo este patrimonio afirma, a través de la infinita variedad de combinaciones o de formas, el mismo principio invariable, la razón, la lógica, el método. Lo clásico, como pueden comprenderlo, no es privilegio de ningún tiempo, de ninguna escuela.”¹⁶³

Ser clásico, optar por lo clásico, aspirar a lo clásico, tener lo clásico como modelo, nada, absolutamente nada tenía que ver con tomar el estilo clásico como modelo para repetir sus formas. Tener lo clásico como ideal, tal y como lo plantea

¹⁶³. Julien Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture*, Librairie de la construction moderne, París, s.f., t. I, pp. 7-8, trad. r.v.s.

Mariscal siguiendo a Guadet, no obsta de ninguna manera para estar en contra del clasicismo. "Clásicos, no por enervados ilotas de la tradición en la copia de lo antiguo; no por pertenecer a determinados siglos memorables en la historia del arte; no porque hayan sabido negociar con las mundanales pasiones para dividir, exaltar su propia persona y reinar en la facción; sino clásicos por haber legado al mundo perdurables monumentos reconocidos, analizados y aclamados sin contradicción por privilegiados ingenios de todas las naciones y por haber lanzado al hombre por encima de todas las mezquindades de partido, a las verdaderas teorías que unifican las inteligencias en el histórico y racional concepto de bello".¹⁶⁴

Clásico es lo que permanece, lo privilegiado sin tiempo o escuela. Por supuesto, Mariscal está radicalmente en contra de la imposición de lo "clásico" heredado, esto es, como fetiche sin alma. Ser clásico, dice Mariscal, es no permanecer como ilotas fascinados en la copia de lo antiguo. Rechaza, en fin, todo posible formalismo y, con ello, el formalismo por antonomasia: el clasicismo. Lo clásico, en su resignificación por Guadet, era escuchar apasionada, pero también, racionalmente, los latidos de la belleza universal en todo el mundo. Es no caer en sectarismos ni excluir todo signo de belleza auténtica e impedir que el estilo permanezca siendo un corsé o una máscara de hierro.

"El idealismo exclusivista nulifica la materia; el simbolismo fantástico oculta o destruye la idea; el clasicismo tradicionalista enerva con sus frías intolerancias; el realismo positivista embrutece; el romanticismo caprichoso, si bien deslumbrador por arte de excepcionales genios, se trueca en decadentismo."

¿Cómo superar este estado de aprisionamiento, de asfixia de la creatividad y de la diversidad? (Mariscal argumenta): "El verdadero artista no debe afiliarse a determinada escuela con prescindencia de las demás; debe conocerlas todas y formar de lo bueno que cada uno tenga, un conjunto de sostenidas, encadenadas y bien resueltas armonías, como un coro de Bach..."

La edad presente está caracterizada por el afán de conseguir ese eclecticismo de que echan mano, aunque indebidamente, las sectas disidentes del orden estético. Los grandes maestros han realizado el *verdadero eclecticismo* pues han sido *magnas síntesis* de las cualidades de todas las escuelas... Sólo después de que se asimilaron sus obras, que dominaron los recursos del arte y sorprendieron sus secretos, crearon,

¹⁶⁴. *Ibidem*.

acertando como nadie quizás, a poner en práctica los ideales artísticos, para hacer sus producciones bellas, verdaderas y buenas, como lo eran sus mismas almas”.¹⁶⁵

Cualquier olvido de uno de los elementos de esta triada, conlleva el sacrificio de la otra y provoca la reincidencia en las “sectas”, en la parcialidad de las posibilidades artísticas. Es por eso que Mariscal puede emprenderla en contra de tales sectas, porque a diferencia de muchos actos vandálicos que han tenido lugar en la historia, esas actitudes no atentan contra el objeto mismo del arte, como aquéllas, sino que “atentan contra la integridad y esencia del arte mismo”.

El ensayo de Mariscal ha de entenderse en la situación de un México con incipiente industria moderna, pero, especialmente, confrontado con la poca arquitectura profesional que se hacía y que era regulada por los epígonos del clasicismo que, sin la pujanza de quienes lo habían inaugurado en Europa, declinaba en el vademécum de que ya se quejaba LiberVaro.

La arquitectura, pues, se veía llevada a renovarse por el camino del rescate formal de todas las arquitecturas, encaminándose en el sendero de una concepción estética más amplia. De tal suerte, el eclecticismo era la única salida factible, viable, real y no voluntarista. Por otra parte, ese eclecticismo no era el “indebido” de que echaban manos las sectas disidentes, sino el “verdadero” eclecticismo, el de las conjunciones armoniosas, el eclecticismo de los grandes maestros que siempre habían sabido sintetizar los aportes heredados por las culturas antecedentes. En este marco de ideales estéticos debía llevarse, de acuerdo con Mariscal, la entronización del arte nacional. No podía aceptarse, por ello, que el arte en su conjunto ocupase una posición inferior al de la industria, la ciencia y el comercio que orientaban el progreso del país.

“La causa verdadera de este lastimoso estado del arte, puedo afirmarlo sin la menor duda, es el olvido de los grandes ideales que el Ateneo viene a sostener”.

Los arquitectos porfiristas están trágicamente conscientes de la historicidad de todo lo real. En consecuencia, saben que ningún estilo, ni el clásico ni el gótico, pueden ser tomados como modelos para construir, a la vez, la arquitectura moderna y nacional que exigía su tiempo. La historicidad los arroja al vendaval del tiempo, a lo fugaz y transitorio, a lo perecedero y efímero.

¹⁶⁵. *Ibidem*.

Los arquitectos saben, pues, que no cuentan con los recursos formales ni materiales para realizar la arquitectura que se les demandaba. Era la sociedad la que debería proporcionarles los nuevos programas arquitectónicos como un correlato obligado de su desprendimiento de los anteriores modos de vida, usos y costumbres. Pero ella evolucionaba con gran lentitud en estos aspectos. Por ello, se proponen premeditadamente, crear algo definitivamente nuevo nunca antes ensayado, inédito en la historia de la arquitectura: dar a la luz nuevas formas que sean la conjunción armoniosa, homogénea, congruente, de muchos elementos formales y conceptuales extraídos de todas las arquitecturas de la humanidad a las que su conciencia histórica ha revalorado y puesto al mismo nivel que el paradigma clásico. De antemano, perciben que la apuesta prometeica está destinada al fracaso; pero, sus esfuerzos sentarían las bases para que aquél proyecto fuera posible, gracias a la prevalencia de la historicidad, si no contemporánea, si propia de todos los estilos de la humanidad.

Bajo este cobijo, los arquitectos eclecticismos retoman la lucha contra el clasicismo, contra la concepción ahistórica de los estilos y propugnan una arquitectura nacional y moderna. A ellos les es importantísimo afirmar que el eclecticismo es un “seleccionismo”, es decir, una posición arquitectónica deseosa de conjuntar lo que puede dar un resultado armonioso. De ninguna manera conlleva el desatino de yuxtaponer indiscriminadamente: “aquí un sombrío frontispicio dórico, apoyado en gruesas columnas; allá una logia sostenida por esbeltas columnitas de hierro; aquí el arco tudor, allá el arco apuntado... Y todo, salvo una rara excepción, sin ningún propósito, (*sic*) otro guía que el carácter extravagante del propietario o del genio charlatán del arquitecto.”¹⁶⁶

El eclecticismo es, más bien, “construir un conjunto homogéneo” y de tal manera dúctil, dócil y solícito, que sea, en resumen: “... una lengua abundante en palabras y frases, libre en la sintaxis, imaginativa y exacta, poética y científica, que se presente con perfección a la expresión de los más arduos y diversos conceptos.”¹⁶⁷

¹⁶⁶. Camilo Boito, en Luciano Pateta, *Historia de la arquitectura. Antología crítica*, Madrid, Hermann Blume, 1984, p. 236.

¹⁶⁷. *Ibidem*.

De la misma exigencia de crear algo homogéneo, moderno y nacional, vale la pena diferenciar el eclecticismo del sincretismo y, en el interior de aquél, a los eclectistas idealistas de los cínicos.

Se ha soslayado reiteradamente que, en el Occidente del siglo XIX, si bien el eclecticismo “es posible que no cree un nuevo arte, por lo menos puede ser útil para la transición desde el historicismo (revival) hacia la arquitectura del futuro”, como estableció la *Revue General de l'architecture* en su momento. La adopción del eclecticismo por parte de los arquitectos fue, más que un acto voluntarista, un suceso obligado a causa de la orfandad de un nuevo estilo, de la ausencia de programas arquitectónicos cabalmente representativos de las nuevas clases sociales y la todavía no convalidación de nuevos materiales de construcción. De manera particular, el eclecticismo significó la ruptura con la tiranía clasicista y con todo intento posterior de monopolio formal, el rechazo, paradójicamente, de todo formalismo.

La crítica arquitectónica ha pasado por alto, con molesta frecuencia, el significado del eclecticismo porfirista. Sus esquemas olvidan la mira que tenían en mente los arquitectos porfiristas al participar de la nueva corriente, como las razones que los impulsaban a rechazar lo que gustosamente dejaban atrás. Aún considerado en su real dimensión, como rechazo a la hegemonía incontestada del formalismo neoclasicista y del revivalismo, el eclecticismo no podía conducir a una revolución arquitectónica a menos que dentro de él se gestara un rechazo más profundo y trascendente: el rechazo de todo formalismo posible.

ViolletLeDuc y Guadet, al juzgar los resultados a partir de las teorías arquitectónicas francesas de corte racionalista, como paladines de la lucha contra el formalismo de cuño “arqueológico” o “exótico”, se convencieron de que este derrotero era incompatible con el principio teórico sine qua non de la arquitectura: la correspondencia con un momento histórico, la irreductibilidad de la arquitectura a cualquier forma que no sea la suya propia, la que emerge de los requerimientos y medios específicos de cada grupo social en cada momento específico. Los arquitectos porfiristas bebieron de estas fuentes conminados por el reclamo histórico de un pueblo que exigía advenir a la modernidad por la vía nacionalista. Ellos especularon sobre la expresividad y factibilidad que la etapa colonial podía brindar a los requerimientos presentes. En sus mentes se proyectaba una nueva arquitectura, sin que ésto significara que anticiparon cada uno de sus detalles.

De esta forma, el futuro estaba ya a la mano. Al erigir al programa y a la verdad como “timón” y “ley suprema” (Rivas Mercado); al asignarle al arquitecto una triple función resaltando dentro de ella la de “hombre civil” (Mariscal); al instituir el estudio de la teoría dentro de la curricula escolar y enfatizar la interrelación existente entre el estilo nuevo y el acero y el concreto (Acevedo), los arquitectos porfiristas crearon las condiciones subjetivas para la revolución arquitectónica de México, al mismo tiempo moderna y nacional. Las condiciones objetivas las aportaría la tercera etapa de la revolución burguesa de México. Sin ambas, la posterior *Arquitectura de la Revolución Mexicana* es ininteligible.

5.1.3.3 Ratificación del nacionalismo

Al inaugurar la *Universidad de México* y refiriéndose a la historia nacional y a la configuración de nuestra nacionalidad, Justo Sierra asentó que “nuestras modalidades son tales, que constituyen una entidad perfectamente distinta”.¹⁶⁸ La idea caló muy hondo en el espíritu y práctica de todos los ámbitos culturales pues con ella convertía en política la tendencia cultural que, madura ya tanto en la conciencia social como en el inconsciente colectivo, configuraría el punto de principio sine qua non a partir del cual cobraría fuerza la búsqueda de un nacionalismo moderno o de una modernidad nacional.

Los arquitectos, que ya habían hecho suya —aunque tardíamente— esa preocupación, rescatarán, además, otras reivindicaciones complementarias que tomarían forma en el programa general de la *Arquitectura de la revolución mexicana*. Buena parte de las ideas ratificadoras de una posición nacionalista, esta vez pronunciadas desde la tribuna gubernamental, encontraron en las *Fiestas del Centenario de la Independencia* una oportunidad sin par para hacerse públicas a nivel nacional e internacional.¹⁶⁹

Las *Fiestas* fueron organizadas con toda pompa y circunstancia. Dentro de su marco, se inauguraron oficialmente las funciones del *Manicomio General*, construido en la exhacienda de la *Castañeda* y las de la *Escuela Normal Primaria para Maestros*;

¹⁶⁸. La ceremonia tuvo lugar dentro de la conmemoración del Centenario de la Independencia, el 22 de septiembre de 1910.

¹⁶⁹. Con la encomienda de organizar los festejos que conmemorarían los cien años del México independiente, con toda pompa y circunstancia, el 10. de abril de 1907 Porfirio Díaz, tres años antes del onomástico, creó, con la participación de personas de reconocida probidad, la *Comisión Nacional del Centenario de la Independencia*.

lo mismo aconteció con el *Consultorio Público no. 2*, el edificio de la *Secretaría de Relaciones Exteriores* y con la ampliación de la *Penitenciaría de México*, así como con la *Escuela Nacional Primaria para Niñas "La Corregidora de Querétaro"*. En cuanto al *Palacio Legislativo*, una obra iniciada con anterioridad, se colocó simbólicamente la "primera piedra". En el mismo mes, la *Columna de la Independencia* y el *Hemiciclo a Juárez* fueron otros de los monumentos inaugurados en esa oportunidad. Las obras reflejaban un carácter de eminente servicio público, lo que junto a la calidad de su "fábrica" y a las modalidades estilísticas de su concepción, expresaban claramente el espíritu republicano y de modernidad rubricados por el gobierno del general Díaz.

La presentación de las obras referidas al saneamiento de la *Cuenca de México* así como de las referidas a la salubridad pública, seguramente no fue tan lucidora como aquellas, pero sin duda alguna tenían igual o mayor trascendencia social. Los nacionales deben haber visto con simpatía, y los extranjeros con admiración, la *Exposición de Higiene* organizada por el *Consejo superior de Salubridad*, "con vistas y proyecciones sobre los adelantos realizados por la República en higiene y salubridad de 1810 a 1910". Con ánimo semejante, seguramente se aplaudió el inicio del funcionamiento de las *Obras de Aprovechamiento de Aguas Potables* y del *Ensanche del Desagüe del Valle*, pues todas convergían en el mismo propósito.

La *Comisión*, con todo y la magnificencia y utilidad de las obras, notó perspicazmente que no eran testimonio suficiente de la riqueza cultural y vitalidad del México independiente. Para cumplir con este propósito, era necesario que la inteligencia nacional, ya fuera la localizada dentro de las universidades o en el aparato público y sin importar la edad de sus representantes, se fatigaran en remover el viejo positivismo como la ideología fundante de la "república porfirista" y debatieran públicamente las ideas acerca de la realidad, del conocimiento, de la educación, y, por supuesto de la conformación de una identidad y de una historia propia elaborada a partir de posiciones filosóficas contestatarias de Augusto Comte.

Tanto en el *Primer Congreso Nacional de Estudiantes*, como en el *Primer Congreso de Indianistas*, que también tuvieron lugar dentro de los festejos de las Fiestas, se asumió con mayor reflexión el pasado indígena, justo en los momentos en que el cosmopolitismo europeizante afrancesaba a una nación que no dejaba de admirar al indiscutible polo cultural parisino.

Al inaugurar las sesiones de otro de ellos, del *xviii Congreso Internacional de Americanistas*, Justo Sierra insistió, con todas las implicaciones que ello tenía, en

fortalecer una política cultural nacionalista desde las esferas del poder ejecutivo, haciendo gala de la incorporación que nuestro país había hecho de su pasado prehispánico. En aquella oportunidad, dijo: “*Todo ese mundo precortesiano* cuyos archivos monumentales venís a estudiar aquí, *es nuestro, es nuestro pasado*, nos lo hemos incorporado como un preámbulo que cimenta y explica nuestra verdadera historia nacional, la que data de la unión de conquistados y conquistadores para fundar un pueblo mestizo... que está adquiriendo el derecho de ser grande”.¹⁷⁰

Con la inauguración de la Universidad Nacional —otro de los sucesos de la mayor trascendencia que moldearía la conciencia de la práctica y doctrina arquitectónica— volvería a incluirse la filosofía entre sus cursos, a la cual el positivismo exacerbado había condenado a la condición de “implorante” ante las puertas de la enseñanza oficial sin que hubiera podido encontrar acomodo en ningún aula. Sólo de este modo, afirmó el mismo Sierra, sería posible asignarle a la universidad la tarea de “demostrar que nuestra personalidad tiene raíces indestructibles en nuestra naturaleza y en nuestra historia; que, participando de los elementos de otros pueblos americanos, *nuestras modalidades son tales, que constituyen una entidad perfectamente distinta*... La Universidad entonces tendrá la potencia suficiente para coordinar las líneas directrices del carácter nacional...”¹⁷¹

En tal ocasión, y esto es de significación muy notoria, se distinguió con la presea “Doctores exoficio” a un grupo selecto de profesionales provenientes de distintas esferas, a fin de dotar a la naciente Universidad de un cuerpo docente idóneo a partir del cual iniciara sus actividades. Integrando ese conjunto emérito estaban ocho arquitectos: Antonio Rivas Mercado, quien a la sazón era director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Antonio Anza, Samuel Chávez, Carlos Herrera, Carlos Lazo, Nicolás Mariscal, Luis E. Ruiz y Antonio Torres Torija.¹⁷² Varios de ellos habían promovido el giro teórico que transformó la concepción de la práctica arquitectónica en su conjunto y de la enseñanza de la misma, en lo particular.

170. Justo Sierra, “Discurso en la sesión inaugural del xvii Congreso Internacional de Americanistas, el 8 de septiembre de 1910”, *Obras completas, Discursos*, t. V, México, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984, p. 430, cursivas r.v.s.

171. Justo Sierra, “Discurso en el acto de inauguración de la Universidad Nacional de México el 22 de septiembre de 1910”, *idem*, pp. 450 y ss. Cursivas de r.v.s.

172. *Fiestas del Centenario de la Independencia organizadas por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes*, septiembre de 1910.

El ciclo de conferencias patrocinadas por el *Ateneo de la Juventud* atrajo mucho menos la atención pública. No obstante, el grupo de jóvenes que en 1909 lo habían constituido, expresaba su preocupación “por lo mexicano y por lo hispanoamericano”, ejerciendo una severa crítica, en boca de José Vasconcelos, al positivismo de Gabino Barrera y del porfirismo: “El positivismo de Comte y Spencer nunca pudo contener nuestras aspiraciones; hoy, que por estar en desacuerdo con los datos de la ciencia misma, se halla sin vitalidad y sin razón, parece que nos libertamos de un peso en la conciencia y que la vida se ha ampliado... ¡El mundo que una filosofía bien intencionada, pero estrecha, quiso cerrar, está abierto, pensadores!”¹⁷³

Las hoy conocidas como “conferencias del Ateneo” pueden ser medidas en su calidad gracias a sus participantes, entre los que hallamos a Antonio Caso, Alfonso Reyes, Pedro Enríquez Ureña; Carlos González Peña, José Escofet y José Vasconcelos, y a sus auspiciadores, Justo Sierra, Ezequiel A. Chávez, secretario y subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes. El primero las inauguró y el segundo comentó la plática sustentada por Alfonso Reyes. El director de la Escuela de Jurisprudencia, Pablo Macedo, presidió las demás. Sus nombres y puestos públicos hablan por sí mismos de las corrientes y posturas políticas que estaban haciéndose presentes.

Otras actividades tuvieron lugar. Hubo más inauguraciones, como la de la *Estación Sismológica Central* y la del *Parque Balbuena*, además de las que, en tono menor, se realizaron en los estados. Las *Fiestas* fueron, pues, algo más que una conmemoración: preludiaban ya el tránsito a un espíritu intelectual distinto.

5.1.4. Metamorfosis de una profesión liberal

La carrera de arquitectura sufrió, durante la segunda mitad del siglo XIX, una serie de importantes modificaciones que, de una u otra forma, influyeron decisivamente en el desarrollo y ejercicio profesional de los arquitectos mexicanos ya que dieron como resultado la formación de profesionistas que, sin olvidar los aspectos teórico-humanístico y creativo, tuvieron una sólida preparación técnica.

Las modificaciones que sufrió la carrera en este lapso, tan radicales que llegaron al extremo de suprimirla para ser reemplazada por la de ingeniero-arquitecto,

¹⁷³. Vasconcelos, José, “Don Gabino barrera y las ideas contemporáneas”, en Hernández Luna, Juan, *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p. 112.

fueron el reflejo de la necesidad que tenía la sociedad en ese momento, de contar con personal capacitado para resolver tareas urgentes que hasta entonces no habían sido enfrentadas ni atendidas adecuadamente, tales como el trazo de caminos y la construcción de puentes, de vías férreas, de canales, de puertos, etc.

En la década de los cincuentas, la máxima instancia de la Academia de San Carlos, la Junta Directiva, se había dado a la tarea de corregir la deficiencia señalada anteriormente, y el camino que determinó fue la creación de una nueva carrera profesional orientada claramente al aspecto tecnológico de la construcción; la meta que se fijó la Junta Directiva de la Academia fue implementar la carrera de ingeniero constructor o ingeniero civil y para lograrla decidió contratar a un prestigiado ingeniero italiano, el Dr. Javier Cavallari, de reconocida trayectoria tanto profesional como académica.

El Dr. Cavallari llegó a México en noviembre de 1856 y a principios de 1857 iniciaba ya los cursos de la nueva profesión, "Interpretando bien las ideas de la junta y fijándose en los conocimientos científicos y prácticos comunes al Arquitecto, cuya carrera existía, y al Ingeniero Constructor que se trataba de establecer, hizo que los estudios fueran comunes y estableció el título de Arquitecto e Ingeniero Civil, y no el de Ingeniero Arquitecto como por algún tiempo se llamó equivocadamente."¹⁷⁴

El plan de estudios de la nueva carrera de Arquitecto e Ingeniero Civil, diseñado por Cavallari y aprobado (de acuerdo con la versión que nos ofrece el arquitecto Manuel F. Álvarez) el 14 de febrero de 1857 por el "Supremo Gobierno" encabezado por el general Ignacio Comonfort, establecía que debía cursarse durante siete años, uno de estudios preparatorios y seis de estudios profesionales e incluyó, por primera vez, el estudio de materias técnicas como el álgebra superior, mecánica racional, mecánica de las construcciones, caminos comunes y de fierro, puentes y canales, así como "materias de cálculo".¹⁷⁵ Los cursos se impartieron no solo en las instalaciones de la Academia; las clases de física y química se ofrecieron en la Escuela de Medicina y las de geología y mineralogía en el Colegio de Minería. Entre los alumnos inscritos a esta nueva carrera se contaban algunos que, años más adelante, en el porfirismo, llegarían a ser destacados profesionistas; tal fue el caso de Antonio

174. Manuel F. Álvarez, "El Dr. Cavallari y la carrera de ingeniero civil en México", en *El arte y la ciencia*, vol. X, no. 10, México, (s/f), p. 255.

175. *Idem*.

Torres Torija, Mariano Téllez Pizarro, Manuel F. Álvarez, Ignacio de la Hidalga, José Ramón Ibarrola y Eusebio de la Hidalga, entre otros.

Años después, en la época del recientemente victorioso gobierno juarista, la carrera de arquitectura sufrió otra modificación significativa en el año de 1867. El 2 de diciembre de ese año se emitió la nueva Ley Orgánica de la Instrucción Pública en el Distrito Federal en donde se determinó la separación de las carreras que, diez años antes, decidiera unir el Dr. Cavallari. La Ley, en su artículo 12 estableció la creación de la carrera de ingeniero civil, la cual se estudiaría en la Escuela de Ingenieros, y en el artículo 14 el restablecimiento de la carrera de arquitecto, que se estudiaría en la Escuela de Bellas Artes.¹⁷⁶ El Reglamento de esta Ley fijó el tiempo de duración de los estudios de ambas carreras siendo en los dos casos cuatro años de estudios preparatorios y cuatro de estudios profesionales.¹⁷⁷

Poco más de un año después de que se determinó la separación de arquitectura e ingeniería civil, el gobierno juarista rectificó y, en marzo de 1869, decidió suprimir la carrera de arquitecto para constituir la de "ingeniero-arquitecto" pero sin que esta decisión implicara la desaparición de la carrera de ingeniero civil. Esta modificación a la Ley de 1867 establecía también que la carrera de ingeniero-arquitecto se estudiaría en la Escuela de Ingenieros y ya no en la Escuela de Bellas Artes; además, a diferencia del plan de estudios de Cavallari, esta carrera ya no incluiría las materias de caminos comunes y de fierro, puentes, canales y obras en los puertos.¹⁷⁸

En los primeros días de 1877, el incipiente gobierno del todavía Presidente Interino, General Porfirio Díaz Mori, determinó nuevamente el restablecimiento de la carrera de arquitecto, cuya sede volvería a ser la Escuela Nacional de Bellas Artes; la fundamentación que se dio para tal decisión fue que "Al mejorarse el ramo de la arquitectura se ha tenido por mira llenar un vacío que consiste en la falta de profesores especiales que se ocupen de las construcciones civiles con relación pre-

176. "Ley Orgánica de la Instrucción Pública en el Distrito Federal", *Diario Oficial del Supremo Gobierno de la República*, México, 7 de diciembre de 1867.

177. "Reglamento de la Ley Orgánica de Instrucción Pública en el Distrito Federal", *Diario Oficial...*, México, 29 de enero de 1869.

178. "Reformas a la Ley sobre Instrucción Pública en el Distrito Federal, emitidas el 31 de marzo de 1869", *Diario Oficial...* México, 4 de abril de 1869.

ferente a la belleza del arte".¹⁷⁹ El tiempo que se estableció para cursar la carrera fue de cuatro años en la Escuela Preparatoria y seis en la Academia.

A partir de ese momento, la carrera de arquitecto y la de ingeniero civil conservaron durante el porfirismo su estatus de carreras paralelas que compartían intereses y rasgos comunes, pero claramente diferenciadas en cuanto a orientación y áreas de desarrollo profesional.

5.1.4.1 La metamorfosis en cifras

La revisión de datos estadísticos sobre el número de arquitectos y de ingenieros que existían en México en tres épocas distintas, antes, durante y después del porfirismo (1868, 1895 y 1918 respectivamente), nos permitirá tener una visión más amplia de cómo fue evolucionando la carrera de arquitectura en el lapso que nos ocupa.

En el año de 1868 se fundó la Sociedad de Ingenieros y Arquitectos de México y, por el acta constitutiva, sabemos que estuvo integrada en su inicio por 39 miembros, de los cuales 14 eran ingenieros, 16 ingenieros-arquitectos y nueve arquitectos;¹⁸⁰ Para 1895, de acuerdo con los datos del censo de ese año, en el Distrito Federal existían 80 arquitectos y 718 ingenieros.¹⁸¹

Aunque las fuentes de donde se extrajo la información anterior sean diferentes, se puede realizar un sencillo análisis comparativo: en 1868 los ingenieros (incluyendo los ingenieros arquitectos) triplican en número a los arquitectos y en 1895 habían 9 ingenieros por un arquitecto; no obstante que éstos aumentaron considerablemente de 9, registrados en 1868, a 80 en 1895 (lo cual significa que en 27 años su crecimiento fue del 900 %), el crecimiento de los ingenieros es abrumadoramente mayor ya que de los 14 registrados en 1868, la cifra aumentó a 718 en 1895 (lo que representa un crecimiento del 4 000 %)

179. Ignacio Ramírez, Ciudadano Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, "Comunicación del Ministerio de Justicia; Disposiciones Reglamentarias de los estudios que han de hacerse en la Academia de Bellas Artes", enero 31 de 1877.

180. Entre los fundadores de la Asociación, destacan los nombres de los arquitectos Lorenzo de la Hidalga, Enrique Griffon, Ventura Alcérrec, Ramón Rodríguez Arangoity, así como los ingenieros-arquitectos Manuel F. Álvarez, Ignacio y Eusebio de la Hidalga, Ramón de Ibarrola, Eleuterio Méndez, Mariano Téllez Pizarro y Antonio Torres Torija.

181. Censo General de la República Mexicana, verificado el 20 de Octubre de 1895, *op.cit.*

A partir de estos datos, que ponen de manifiesto la desproporción entre el número de arquitectos e ingenieros, resulta evidente que, independientemente de la buena formación y de la capacidad técnica que tuvieran los arquitectos para enfrentar la demanda de espacios habitables que les planteaba la sociedad en ese momento, el campo de trabajo estaba dominado por los profesionales de la ingeniería. Una causa importante, aunque no la única, de la marginación que van a sufrir los arquitectos durante un largo período en el ámbito de la construcción será pues, su escasa presencia numérica.

En el año de 1918 sigue prevaleciendo la desproporción entre el número de arquitectos y de ingenieros, pues del total que registra la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de México,¹⁸² 375 miembros, los ingenieros sumaban 307 (81.86 % del total) mientras que los arquitectos eran solo 61 (16.26 % del total). Otro dato que encontramos en el registro de 1918 es la concentración excesiva de profesionistas en la capital respecto de los que viven en la provincia: el 88 % de ellos viven en la ciudad mientras que el 22 % restante vive en el interior del país; en el caso de los arquitectos la concentración es casi absoluta pues todos, excepto un arquitecto llamado Robleda Guerra que reside en Puebla, viven en la capital del país.

5.1.5 La técnica se renueva

La intensa actividad constructiva realizada en México durante el gobierno de Díaz, propició el empleo de nuevos materiales y procedimientos constructivos, entre los cuales destaca el uso de las estructuras metálicas y del concreto armado. Esta intensidad constructiva, que en gran medida se debe a la diversificación de las actividades económicas, dio como resultado la aparición de nuevos géneros de edificios que requerían de espacios más dinámicos, menos rígidos, con mayor amplitud. Gracias a la utilización de apoyos metálicos, de vigas o armaduras de fierro y a las estructuras de hormigón armado, la práctica proyectual pudo responder satisfactoriamente a la demanda de tales espacios.

De esta forma, los nuevos materiales posibilitaban la construcción de interiores amplios, para tiendas de almacenes, o bien de espacios libres de muros de carga, con

¹⁸². Datos tomados de un folleto editado por la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de México el 24 de enero de 1918, con motivo de la realización de elecciones internas de la Asociación para esas fechas.

apoyos aislados, en donde fuera posible construir oficinas de diferentes tamaños y formas empleando solamente paneles divisorios.

A los nombres de los constructores mexicanos como Octaviano Cabrera, Mariscal, Gayol, Herrera y otros, habría que sumar la participación relevante de arquitectos extranjeros como Boari, Benard y Contri, quienes construyeron o proyectaron algunos de los edificios más importantes. A ellos habría que añadir las compañías estadounidenses Milliken Bros, contratada para calcular la estructura y ejecutar la construcción del Teatro Nacional y del Palacio Legislativo (ambos edificios quedaron a medio construir tras la caída del gobierno de Porfirio Díaz), y la firma De Lemos y Cordes, contratada para el proyecto y construcción del edificio de la empresa ferretera de Roberto Boker y el de "La Mutua". Otros casos de intervención extranjera en los edificios construidos en México son la tienda de almacenes "La Ciudad de México", construida en Puebla y el Palacio Municipal de Orizaba, en los que el proyecto y la estructura fueron importados de Europa, el primero de París y el segundo de Bélgica.¹⁸³ Un caso semejante en la ciudad de México fue "El Palacio de Cristal", edificio de estructura metálica destinado para albergar exposiciones; el diseño y el armazón metálica se hicieron en Alemania y se ensambló en la Ciudad de México bajo la supervisión de los ingenieros Backmeister, Ruelas y Derner.¹⁸⁴

5.1.5.1 Las estructuras metálicas y el concreto armado

El empleo de las estructuras metálicas fue de vital importancia para la arquitectura porfirista, por sus ventajas evidentes sobre los materiales tradicionales, ya que permitían que las obras se ejecutaran con mayor rapidez, que las cubiertas pudieran tener claros mayores sin necesidad de apoyos intermedios, que transmitieran un peso considerablemente menor de los edificios y la posibilidad de utilizar elementos prefabricados. Por otro lado, el metal que se usaba en la construcción era producido industrialmente y, en consecuencia, además de sus cualidades propias como el alto coeficiente de resistencia a la tracción y a la elasticidad, se tenía la certeza de la buena calidad de su fabricación.

¹⁸³. Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, UNAM, México, 1973, p. 220.

¹⁸⁴. *Obras selectas del patrimonio artístico universitario, México*, Centro de Investigaciones y servicios Museológicos, UNAM, 1981, pp. 201-202. En la actualidad este edificio es la sede del Museo Universitario del Chopo.

Refrendando la experiencia acumulada por los constructores de otros países, los nacionales recubrieron casi en su totalidad las estructuras metálicas con mampostería de piedra, con tabiques de barro, mármol y otros materiales de albañilería, con la finalidad de obtener una estructura que, además de tener las ventajas que ofrecía el metal como material de construcción, fuera resistente al fuego. Esta práctica, lejos de ser un capricho formalista o señal de que los arquitectos de la época no entendieran las ventajas de este material, simplemente es una evidencia del decidido interés que había por experimentar y encontrar las posibilidades formales, espaciales y estructurales que este sistema era capaz de ofrecer.¹⁸⁵

El material predominante en la fabricación de los elementos de las estructuras metálicas fue el hierro, con el cual se hicieron viguetas, vigas maestras, postes de sostenimiento, láminas para cubiertas, varillas de sección cuadrada y redonda, etc. Otros metales empleados en la construcción fueron el acero, para la fabricación de viguetas, el fierro fundido para columnas, tubos de albañal y "céspoles", el zinc se usó para galvanizar las láminas de los tejados, el bronce para fabricar las llaves de agua potable; el plomo, de "uso tan general que constituye un ramo conocido como 'plomaría'", para hacer tazas de excusado, tubos para la conducción de agua potable o para desagüe de aguas de lluvia, para "emplomar" los barrotes de las rejas y de los barandales, así como para el diseño de vitrales; el plomo, mezclado con estaño servía

185. Conviene recordar que, paralelamente al desarrollo en México, en diferentes partes del mundo occidental se estaban gestando experiencias en las que el uso de las estructuras metálicas y de la herrería, jugaron un papel relevante: en 1883, con la edificación del Home Insurance Building, un edificio de armazón metálica recubierta con tabiques de barro, William Le Baron Jenney inició la Escuela de Chicago; en París, con motivo de la Exposición Internacional de 1889, se inauguran la Torre Eiffel, la estructura más alta del mundo en esa época y la Galería de las Máquinas, una estructura con un claro de aproximadamente 116 metros, ambas construidas completamente con elementos metálicos; en la década de los noventas, Víctor Horta construye en Bruselas la Casa del Pueblo y el Hotel Van Eetvelde, en los que incorpora la estructura metálica a la decoración del edificio.

para hacer soldadura y con el óxido de plomo se fabricaba una pintura anticorrosiva llamada "minio".¹⁸⁶

El concreto armado, llamado en la época "hormigón armado" y "betón armado", era el sistema constructivo de más reciente creación, de tal manera que, cuando en México se utilizó por primera vez en 1904, sus ventajas estructurales, arquitectónicas y formales estaban todavía por descubrirse. Este sistema, desarrollado en Francia y patentado en 1892 por el ingeniero François Hennebique, consistía en la fabricación en concreto de elementos estructurales, reforzados con estribos transversales y barras longitudinales de acero con la finalidad de que estos refuerzos neutralizaran las tensiones que el concreto ordinario no era capaz de resistir y, de esta forma, conjuntar integralmente en un solo elemento las cualidades estructurales de estos dos materiales, el concreto que resiste grandes esfuerzos de compresión y el acero, resistente a grandes esfuerzos de tensión.

Los materiales epónimos de la modernidad, concreto y acero, les significaron a los arquitectos, particularmente, graves problemas teóricos. No podían dejarlos de lado, pero tampoco podían usarlos sin grandes reticencias. Los nuevos géneros arquitectónicos y, dentro de éstos, los que exigían espacios más amplios no compartimentados, hacían ver hasta qué punto dependían en su proyecto y construcción de los nuevos materiales. Pero, ¿qué no era claro que si bien su empleo satisfacía una necesidad, la de la amplitud y elasticidad del espacio, echaba por tierra la también ingente necesidad de que dicho espacio fuera catalogado como bello? ¿Cómo congeniar una exigencia con la otra, a sabiendas, como lo sabían, que la conceptualización milenaria de la práctica proyectual había puesto como punto de principio la exigencia de que los espacios fueran a la vez útiles, sólidos y bellos? ¿Y cómo responder a esta exigencia con materiales que no se prestaban a reproducir las formas a las que la arquitectura, por milenios, había estaba acostumbrada?

¹⁸⁶. Torres Torija, Manuel, "Las construcciones metálicas, breve ensayo acerca de su importancia, condiciones actuales y aplicaciones", en *El arte y la ciencia*, Vol. II, no 6, México, septiembre de 1900, pp. 89-93, y Téllez Pizarro, Adrián, "Materiales de construcción, metales" en *El arte y la ciencia*, vol. VIII, no 4, México, (s/f), pp. 91-95. En este artículo se hace un amplio estudio de los metales más comunes empleados en la construcción. Hasta el momento no se cuenta con la información suficiente para determinar en qué momento estos metales se produjeron regularmente en el país, posibilitando su uso extensivo.

La primera obra ejecutada con este sistema fue la cimentación del nuevo edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores. A partir de aquí su empleo se sucedería. En el mismo año se llevaría a cabo el edificio del Banco Agrícola e Hipotecario de México y posteriormente se construiría la iglesia de la Sagrada Familia cuya estructura sorprendente por su ligereza es de concreto armado en su totalidad: cimentación, columnas, cúpula, bóvedas y torre.¹⁸⁷ Haciéndose eco del eclecticismo, esta estructura fue recubierta de tal modo que su apariencia rememorara a la arquitectura románica.

Debemos consignar sin embargo que, antes de la cimentación del nuevo edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores, se había realizado ya en 1902 una pequeña construcción en concreto armado, el sótano de una casa comercial que se localizaba en las calles de París y Las Artes, actualmente Antonio Caso, en la Ciudad de México.¹⁸⁸

5.1.5.2 *Las cimentaciones*

Los constructores porfiristas tuvieron que enfrentarse a dos problemas graves que requerían soluciones urgentes. El primero, la fragilidad del subsuelo del centro de la capital, provocado por la desecación del lago de la Cuenca de México, la cual se incrementó en el porfirismo por las obras del llamado “Desagüe del Valle de México”. Una manifestación de este problema fue la imposibilidad de realizar cimentaciones eficientes, lo cual provocó que un gran número de edificios sufriera daños en la estructura.

El segundo problema consistía en que ni los arquitectos ni los ingenieros civiles mexicanos habían desarrollado una respuesta sistematizada o que al menos tuviera un mínimo sustento científico respecto al cálculo de las cimentaciones. Los buenos

¹⁸⁷. Las dos primeras fueron realizadas en 1904 por Nicolás Mariscal. En ambas contó con la colaboración del ing. Miguel Rebolledo. El Banco Agrícola se encontraba ubicado en la calle de Tiburcio actualmente Uruguay y el concreto armado se empleó no solo en los cimientos sino en la totalidad de la obra. La iglesia de la Sagrada Familia fue proyectada por el Arq. Manuel Gorozpe entre 1910 y 1913. Se encuentra en la calle de Orizaba de la ciudad de México. El hormigón armado se utilizó también para obras públicas y civiles. Tal es el caso del Acueducto de Xochimilco, construido hacia 1905, para llevar agua potable a la Ciudad de México desde los manantiales de Nativitas y Santa Cruz. La tubería fue de concreto armado con un diámetro promedio de metro y medio.

¹⁸⁸. Miguel Rebolledo, *Cincuentenario del concreto armado en México*, (sin ref. de edición), (s/p)

o malos resultados eran producto del empirismo, de la intuición, del principio doloroso del ensayo y error.

Hacia finales del siglo xix destacados profesionistas mexicanos de la construcción llevaron a cabo un importante trabajo de investigación, con base en la experiencia y apoyados en los avances tecnológicos y científicos, con la finalidad de encontrar respuestas factibles de llevarse a cabo. Tal es el caso de Adrián y Mariano Téllez Pizarro, Antonio M. Anza, Miguel Rebolledo, Antonio Torres Torija, por citar algunos, cuyos esfuerzos cristalizaron en la práctica profesional en el desarrollo de nuevos sistemas de cimentación que incorporaban el uso del fierro, del acero, los pilotes y el concreto armado.¹⁸⁹

De los procedimientos de cimentación basados en los nuevos sistemas constructivos, predominó el emparrillado con vigas metálicas. Los primeros edificios en los que se utilizó este sistema, fueron el Palacio de Hierro y la Escuela Normal de Profesores, ubicada junto al templo de Santa Teresa la Antigua; con la edificación en 1898 de la Gran Mercería de Boker, la empresa constructora estadounidense De Lemos y Cordes inició en México el uso de la plataforma de cimentación.¹⁹⁰

189. Es importante consignar que fueron los profesionistas con la formación de ingenieros arquitectos quienes se dieron a la tarea de investigar y desarrollar sistemas constructivos alternativos cuyos resultados se reflejaron en la realización de obras de mejor calidad, y que la revista *El arte y la ciencia* fue el medio por el cual se dio a conocer a la opinión pública el trabajo llevado a cabo por estos profesionistas.

190. Téllez Pizarro, Adrián, *Apuntes acerca de los cimientos de los edificios en la Ciudad de México*, Op. cit., p. 65. una gruesa capa de cemento portland de dos metros de espesor cubriendo toda la superficie construida del terreno con el objeto de transmitir uniformemente al terreno el peso de la construcción, para evitar hundimientos diferenciales y deformaciones o daños posteriores en la estructura del edificio. Encima de esta plataforma se desplantó el emparrillado de viguetas de fierro cuyos huecos fueron rellenados con mezcla hidráulica. En La Mutua, un edificio de cinco niveles, un sótano y ático, construido también por la empresa De Lemos y Cordes, se emplea una cimentación semejante a la de La Mercería de Boker, un emparrillado de acero apoyado en una plataforma de cemento portland, llegando a ser la profundidad total de los cimientos de dos metros y medio respecto al nivel de banquetta. Otros edificios en los que se empleó el sistema de cimentación del emparrillado metálico con viguetas de fierro sobre una plataforma de cemento, fueron el Nuevo Edificio de Correos en 1901, el nuevo Teatro Nacional en 1904, el Palacio de Comunicaciones y el Palacio Legislativo en 1905. Ver también: "El edificio de la Mutua" en *El Arte y la ciencia*, Vol. vii., No. 10, México, Abril de 1906, pp. 258-260.

El concreto armado fue, aunque en menor escala que el hierro, un material de importancia en las cimentaciones de los edificios de la época. Fueron de concreto los pilotes y la plataforma del emparrillado del Palacio Legislativo, la plataforma de cimentación del Teatro Nacional y de concreto armado los pilotes y la losa de cimentación del Monumento a la Independencia. Fue Miguel Rebolledo quien hizo un estudio comparativo entre los cimientos empleados hasta ese momento y un cimiento de concreto armado para demostrar las ventajas que ofrecía este nuevo material sobre los demás en todos los aspectos.¹⁹¹

Otro tipo de cimentación desarrollado en Francia e importado a México por el mismo ingeniero es el denominado “sistema de compresión mecánica” o “sistema Compressol” (compresión del suelo)¹⁹² que fue aplicado a la iglesia de la Sagrada Familia de la colonia Roma en 1908, a la recimentación de los Portales del Palacio del Ayuntamiento de la ciudad de México en 1909 y al Monumento a Benito Juárez en la Alameda Central en 1910.¹⁹³

5.1.5.3 La otra cara de la arquitectura

La actividad constructiva de esta época, no se limita únicamente a los palacios porfirianos sino que se extiende por toda la República y están involucrados en ella todos los sectores de la sociedad, aunque cada uno con sus particularidades: la clase media, en contraste con la oligarquía porfiriana, difícilmente puede construir sus viviendas con la asesoría de ingenieros o arquitectos, los obreros tienen que levantar, ellos mismos, sus moradas, casi siempre en precarias condiciones y la población rural en poco había modificado sus condiciones de vida al paso de los siglos, por

191. *Idem.* El resultado del estudio comparativo fue el siguiente: para un cimiento de mampostería la profundidad debería ser de 3.42 m. y el ancho, en la base, de 3.70 m. para que el suelo recibiera una carga de más de un kilo por centímetro cuadrado, mayor a la carga máxima que debe recibir el suelo, calculada en 0.60 kg por centímetro cuadrado; el cimiento con el emparrillado de fierro o “sistema americano”, es decir, viguetas ahogadas en un macizo de concreto de 60 centímetros de espesor, debería tener una anchura de 362 centímetros para transmitir al suelo una carga de 0.67 Kg por centímetro cuadrado y el costo sería de 126 pesos por metro lineal; un cimiento de concreto armado con el Sistema Hennebique Patentado tendría un ancho de 330 centímetros por 38 de profundidad, una carga al suelo de 0.61 Kg por centímetro cuadrado y un costo de 66 pesos por metros lineal

192. Rebolledo Miguel, *Cincuentenario... op. cit.* Ver capítulo 3.4.3.1

193. *Idem.*

lo que sus viviendas las seguían construyendo con materiales empleados desde la época prehispánica; mientras que en la capital y en otras ciudades se edificaban los grandes palacios porfirianos, las clases media y obrera tenían que conformarse con habitar en viviendas de mala calidad como consecuencia de la falta de asistencia técnica, aunque los arquitectos argumentaban que en México “se construye mal porque los propietarios quieren hacer sus casas bonitas y baratas”, por lo que en vez de gastar en los cimientos que “no lucen” prefieren “una fachada bonita”.¹⁹⁴

También es preciso señalar que los campesinos tenían que conformarse con vivir en chozas construidas de lodo, palmas y ramas de árboles o bien en barracas miserables

Para esta población, excluida por completo de los beneficios del progreso, hubiera dado igual que jamás hubieran aparecido los nuevos materiales que tan exitosamente emplearon los constructores porfiristas; el concreto armado y las estructuras metálicas fueron innovaciones que no tuvieron la virtud de contribuir, ni en una mínima parte, a resolver las necesidades de espacio vital para la mayoría de los habitantes del país

5.1.6 La eclosión del eclecticismo

Se ha hablado extensamente de las preocupaciones teóricas de los arquitectos porfiristas, en relación a la hegemonía del clasicismo todavía imperante en ese momento, y su propuesta fundamental de búsqueda de una arquitectura que fuera al mismo tiempo nacional y moderna, de una arquitectura con “un estilo propio”. La reacción en contra del clasicismo, los llevaba a la necesidad de otra arquitectura más adecuada a su tiempo, al lugar, a los nuevos materiales, en fin, a las nuevas condiciones imperantes. ¿Pero, cuál era el camino a seguir? Había que romper con la idea de que un estilo, el clásico, era el idóneo para resolver todo tipo de edificaciones, alojar cualquier actividad en cualquier lugar y, además, plantearse como el portador de la belleza. Contra el “estilo” se propugnaron los arquitectos y teóricos de la arquitectura. Era necesario reconocer las múltiples manifestaciones de belleza, abrirse a todas ellas: en eso consistía ser moderno, en tomar de todas partes y hacer una buena síntesis adaptada a los usos y al lugar en donde la obra se realizara.

¹⁹⁴. Miguel Rebolledo, “El betón...” *op. cit.*, pp. 23-26.

Los arquitectos porfiristas no eran ajenos a los sucesos culturales que acontecían en el resto del mundo. Conocían las ideas que se estaban gestando alrededor del arte y la arquitectura en Europa. La modernidad, también consistía en estar informados, en estar a la vanguardia de estas nuevas ideas y su aplicación en la práctica arquitectónica.

En el campo del arte Winckelman abrió camino hacia la obra de arte misma. Fue el primer intento de penetrar en el lenguaje de la obra de arte, en la "razón" del fenómeno artístico. Posteriormente se sumaron otras investigaciones que revaloraron las obras de arte pertenecientes a otras culturas. Al mismo tiempo se empezaron a escribir las primeras historias universales de la arquitectura, que contemplaban precisamente obras de arquitectura de todos los tiempos y lugares. Toda esta información provocó una nueva actitud en el ánimo de los lectores: era la primera vez que de manera masiva y de primera mano, Europa contaba con una información que en tiempos anteriores únicamente pudo disponer bajo la forma de relatos, o noticias de segunda y tercera mano. La circunvalación del mundo también daba frutos en este aspecto. Acercaba todas las comarcas, las corrientes, el mundo entero había quedado hilvanado en todas sus partes y ese entrelazamiento se revertía en la conciencia social del mundo occidental obligándolo a ahondar en el sentido histórico de la realidad. La historia, siendo historia de la humanidad, no se constriñe a Occidente. Pese a los desarrollos desiguales de las fuerzas productivas, todos los países y culturas tenían sus propias y valiosas contribuciones. El arte y todas las manifestaciones culturales fueron revaloradas.

A partir de esa profusa información y la revaloración que trajo consigo, era evidente que el valor de la obra arquitectónica no residía en ningún estilo. Estas otras arquitecturas eran magníficas: en sus perfiles, texturas, colorido, disposiciones espaciales, sistemas constructivos y materiales. Evocaban conceptos de vida diferentes, había algo de magnífico y misterioso en ellas que definitivamente cautivaba la imaginación, que invitaba a ese sentimiento tan característico del romanticismo. Después de esto, evidentemente, ninguna arquitectura, ningún estilo podía proponerse como paradigma. En cierta forma fue el momento en que entró en declive el concepto de estilo. La arquitectura, para romper con la hegemonía del estilo único, se encaminaba a la abolición de los estilos, a través de hacer uso y síntesis de los estilos del pasado. El eclecticismo será la manifestación histórica de este momento de tránsito.

La arquitectura ecléctica, intenta, pues, hacer una síntesis de estilos en una forma armónica. Y se presenta como una reacción a la imposición del clásico, a su tendencia a identificar lo "racional" con una única forma universal; constituye un intento de crear una arquitectura, que si bien tomando lo mejor de lo antiguo, su objetivo era crear una obra de arquitectura adaptada a un programa específico, arraigada a un lugar particular y que fuera producto de su tiempo.

Por otra parte, también había aquellos arquitectos,¹⁹⁵ para quienes el eclecticismo no significa la lucha contra el clasicismo ni la búsqueda de una arquitectura racional y moderna, sino un camino sencillo para someterse a las órdenes del cliente en turno. Esta actitud por parte de los arquitectos se correspondía con una sociedad que, como pocas en la historia, se caracterizó por la frivolidad y la arrogancia, la superficialidad y la petulancia con la que una clase social, la burguesía en proceso de consolidación, pretendía hacer del mundo un reflejo de su propia actitud.

La eclosión del eclecticismo prolifera por todas las ciudades del país, se construyen edificios para alojar viejas y nuevas funciones, haciendo uso de las más diversas combinaciones de estilos.¹⁹⁶ Incluyendo un eclecticismo de raigambre nacional, que intentaba rescatar la herencia cultural prehispánica haciendo una síntesis de elementos usados en las diversas arquitecturas del pasado precolombino. Así mismo, surgen nuevos géneros de edificios que dan respuesta a las nuevas necesidades planteadas por la modernidad: edificios para la administración, el comercio y el abasto, la recreación, hotelería, espacios conmemorativos, etc. Estas arquitecturas fueron realizadas en su mayor parte por profesionales de la construcción, arquitectos e ingenieros, en su mayoría mexicanos egresados de escuelas nacionales y extranjeras, a los cuales les preocupaba insertarse en la modernidad dando respuesta a través

195. A los que Collins llama "indiferentista". Véase Collins, Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1881.

196. Katzman hace una amplia clasificación de las tendencias de acuerdo a sus características formales, según el mayor o menor uso de algunos estilos, materiales y combinaciones. Las tendencias mencionadas son las siguientes: ecléctica integrada, ecléctica francesa, ecléctica semiclásica, tradicionalista muy simplificada, neogótica, ecléctica metalífera, ecléctica con predominio gótico, neobarroca, utilitarista, híbrida clásica-gótico, campesino romántica, neomorisca, art nouveau y neorománica. Véase Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, U.N.A.M., 1973.

de su obra a las nuevas funciones requeridas, a los ideales de su tiempo, y haciendo uso de las nuevas técnicas constructivas de que se disponía en ese momento.

La arquitectura ecléctica no solamente recuperaba las formas arquitectónicas del pasado, también y, de manera muy importante incorporaba a su expresión la decoración en todos los aspectos, desde la estructura hasta el diseño de todos los detalles: las artes aplicadas al diseño de pisos, herrajes, vitrales, biselados, ebanistería, frescos, esculturas, plafones, estucos, etc., etc., que le darían una gran riqueza al espacio y, en general, a toda la expresión formal del edificio. Las formas decorativas muchas veces reforzaban con sus diseños esta búsqueda nacionalista, que si bien ecléctica, hacía referencia a nuestro pasado cultural de manera innovadora, pero a la vez, hacía memoria y honor a una cultura que nos era propia: la prehispánica.¹⁹⁷ La arquitectura era impensable sin la decoración correspondiente referida a todos los detalles de un edificio. No será sino hasta los albores del movimiento moderno que la decoración será satanizada y consiguientemente erradicada en favor de la "pureza formal".¹⁹⁸

— 6 —

CONCLUSIONES

Después de haber llevado a cabo la relectura de la práctica profesional de los arquitectos desenvuelta durante el liberalismo triunfante, es posible enunciar varios grupos de conclusiones.

Un grupo de ellas sería de orden teórico.

En efecto, los supuestos, categorías e hipótesis a partir de los cuales se llevó a cabo la investigación, fueron convalidados por ésta. Dentro de ellos mencionaríamos en orden de prelación, la confirmación de la imbricación en que se encuentran los distintos niveles o ámbitos de la realidad. Dicho de otra manera, en esta investigación se partió del supuesto de la continuidad de la realidad, de la inexistencia en ella de cortes históricos que, siempre y en todo caso, son producto de la imposibilidad de captar, en un solo conocimiento, las leyes generales que la estructuran y la par-

¹⁹⁷. Uno de los ejemplos más significativos lo tenemos en El Palacio de Bellas Artes, diseñado por el arquitecto Adamo Boari.

¹⁹⁸. Véase Adolf Loos, *Omamento es delito*, 1908.

ticularidad de todos y cada uno de sus sectores, ámbitos o áreas. La infinitud de la realidad se corresponde, de manera apodíctica, con la también infinita extensión, en el tiempo, del conocimiento necesario para captarla.

La versión recíproca del supuesto anterior, que también tuvimos presente, estuvo constituida por el cuidado de no incurrir en la grave deformación de atribuirle a la realidad lo que tiene lugar y se motiva en el pensamiento. Esto es, cuidarnos de considerar que una categoría de éste lo sea, sin más, de aquella. No ha lugar, ya, para demostraciones ontológicas a partir de categorías lógicas. San Anselmo murió hace varios siglos.

Llevados de la mano por el supuesto de dicha continuidad, nos vimos motivados a buscar, primero, una explicación más consistente de la Arquitectura de la Revolución en su pasado inmediato y mediato, o sea, en el momento histórico de México correspondiente al liberalismo triunfante, lo cual afirmarí la continuidad entre estos dos momentos. Y, al introducirnos más a fondo en el liberalismo, ratificamos, en él, la presencia actuante, no sólo de su pasado inmediato, sino la del aparentemente remoto colonial y del mesoamericano. Legitimamos dicho pasado y la continuidad histórica derivada de él, mediante la introducción de las "reivindicaciones", tanto transhistóricas como históricas, a las que consideramos, ahora, una vez confirmada su pertinencia, como categorías teórico-historiográficas, indispensables para la fructífera comprensión de la práctica profesional de la arquitectura y, muy posiblemente, para otras áreas del conocimiento.

Vincular distintos momentos históricos a partir del rescate de la continuidad de las reivindicaciones sociales que en ellos han tenido vigencia, supone, de fondo, como de suyo se comprende, retomar bajo la forma de reivindicaciones, las aspiraciones, los anhelos, los objetivos de los grupos sociales. Y ésto es así porque, hay que asentarlos firmemente para evitar que se siga malinterpretando uno de los aspectos medulares de la teorificación y comprensión de las obras de arquitectura, que éstas no son más que anhelos materializados, piedras espiritualizadas, esfuerzo y talento humano corporizado bajo la forma de espacios habitables. Seguir viendo la arquitectura como objetos carentes de vida, en los cuales lo más que se puede constatar son sus medidas, sus colores y las demás calidades formales que se quiera, desposeyéndolos de su dimensión espiritual, ha limitado, sin duda, la mejor comprensión de su carácter.

La búsqueda y reconocimiento de dichas aspiraciones en cada una de las piedras que se colocaron en el momento estudiado, nos llevó, naturalmente podría decirse, a sopesar cuál era el medio que dichas aspiraciones encontraron para realizarse, hasta qué punto este les fue propicio, y cuáles tuvieron que esperar a que aquél se creara. No hay duda de que no basta con desear algo, incluso si se lo desea con ahínco, para que su realización esté garantizada.

Estipular las condiciones existentes a la luz de las aspiraciones expresadas; contrastar el poder con el querer, permitió fundamentar la presencia de dos momentos al interior de la práctica profesional durante el liberalismo triunfante: la caracterizada por el peso de la refuncionalización de espacios existentes y la que tuvo oportunidad de echar mano de los nuevos materiales y técnicas constructivas que ya se ponían a su alcance, así como de las instalaciones para dotar de fluidos a las ciudades, expandiendo, con ello, la habitabilidad.

Teniendo en cuenta lo anterior y los resultados arrojados por la investigación realizada, consideramos que dicha contrastación entre aspiraciones y condiciones propicias para llevarlas a cabo, debe llevarse a cabo en todas las investigaciones historiográficas.

Las conclusiones anteriores, ¿corresponden al campo de la teoría de la historia, al de la historiografía o más bien al de la arquitectura? Preguntas son éstas que han surgido como correlatos de la investigación realizada, pero que ameritan un espacio distinto para desahogarse.

Referente a la teoría de la arquitectura, reafirmamos la imperiosa e imposterable necesidad de diferenciar con toda claridad, entre la arquitectura *lato sensu* y la arquitectura *stricto sensu*. Esto es, entre el amplísimo campo de la construcción social de espacios habitables y el, inversamente, sumamente estrecho de la llamada arquitectura artística. Especie, esta último, del género conformado por aquella.

La importancia de llevar adelante, como proponemos, una revisión teórica de lo que hemos entendido por varios siglos, como objetivo y consecuente inserción de la práctica profesional de los arquitectos en el conjunto social; así como cumplir una revisión de los conceptos con que se han valorado sus productos, es una tarea validada por la revisión historiográfica llevada a cabo. Pero no únicamente por ella. El segundo gran impulsor de esa inaplazable revisión lo constituye el decreciente volumen de servicios que la sociedad actual solicita a los arquitectos. Decremento en el que tiene no poco que ver, el supuesto de que es indicado seguir

restringiendo conceptualmente la arquitectura *lato sensu*, al *reducido* campo de la artística. Y que, es más, en sacrificar todo en aras de ésta, estriba la meta por antonomasia de la profesión.

En efecto, la modificación del marco de referencia, amplificó el campo estudiable en proporciones notables. Se pudo dar cuenta de un sinnúmero de realizaciones, las más de las veces logradas habilitando, adecuando o refuncionalizando espacios ya existentes, en las que si bien se aprecia la premura con que se llevaban a cabo y la, no pocas veces, precariedad de recursos de que se disponía para retornarles la utilidad perdida o menoscabada, también permiten apreciar la enjundia que una sociedad ponía para hacer realidad las viejas reivindicaciones enarboladas. La imagen que de aquí se obtiene al apreciar una laboriosidad digna del mejor encomio, es muy distinta a la que prevalecía anteriormente.

La ampliación del concepto hizo posible, igualmente, registrar el surgimiento y hasta acelerado asentamiento de nuevos géneros, cada uno de los cuales dan cuenta del impacto que en las modalidades de vida estaban ocurriendo, más o menos simultáneamente al entronizamiento de la nueva formación social.

Y, con todo ello, fue posible avalar una frase frecuentemente reiterada pero muy pocas veces comprobada: la presencia del hacer arquitectónico en el todo de la vida social. Efectivamente, la práctica profesional de la arquitectura acompañó a la transformación social de México, a tal punto que, sin hipérbole alguna bien puede decirse que, sin ella, el nuevo régimen hubiera sido muy defectuosamente injertado.

¿Qué otras conclusiones se desprenden de la investigación realizada? Las referentes al rescate historiográfico. En lo general, las siguientes:

En primer lugar, que es a todo punto impostergable no perder de vista que el liberalismo triunfante no es una puerta más entre las distintas a que podemos recurrir para rehacer nuestra historia. Una de sus caras mira hacia el liberalismo decimonónico, hacia la consumación de las revoluciones de Independencia y de Reforma, hacia el definitivo asentamiento del Estado liberal burgués y de la arquitectura moderna por la vía nacionalista. La otra ve hacia la superación del liberalismo mediante el intervencionismo estatal a través del Estado tutelar. Son las dos caras de una puerta. Son las dos caras de Jano. Ambas dan acceso a la tercera fase de la revolución burguesa mexicana, la correspondiente a la Revolución de 1910. Y en tanto no es posible explicar los efectos dejando de lado las causas, ésta es absolutamente inentendible

sin sus antecedentes porfirianos. El porfirismo no admite, por ende, seguir siendo abandonado al libre juego de la incuria y el olvido o, lo que es peor, a la maledicencia y satanización. Es impostergable, por tanto, hurgar en el arcón porfiriano, a riesgo de no saber de él, primera ignorancia y, segunda, estar incapacitados para hacernos una idea más fundada acerca del período siguiente. La Arquitectura de la Revolución de 1910 seguirá siendo un enigma en tanto no develemos a quienes sembraron la simiente renovadora en el campo de la práctica profesional. Juan Segura, Carlos Obregón Santacilia, Villagrán, del Moral, Mauricio Campos, Yáñez, Juan O’Gorman, Juan Legarreta, así como Carlos Contreras, Cuevas y demás impulsores reconocidos de la corriente más prolífica y promisorio de este período también exigen, a su vez, que se les clarifique cabalmente a través de su árbol genealógico. Romper la cadena histórica de la que aquellos, éstos y nosotros formamos parte, desvinculándonos del prolongado y cruento proceso de instauración de la nueva formación social; desenraizarnos del légamo nutricio en que nacieron y maduraron unos y otros, es tanto como degradarlos de cumbres cimeras de transhistóricas búsquedas, que es donde legítimamente les corresponde permanecer, a meros agentes del azar, de la divina providencia o de la generación espontánea.

¿Y, en lo particular?

Sería imprescindible ya no perder de vista, con la mirada puesta en los siguientes estudios que vendrán, lo que podríamos considerar el legado del liberalismo triunfante, del porfirismo: nos referimos a las realizaciones de toda índole, materiales e ideales que trascendiéndolo, fecundaron al momento arquitectónico posterior, aquél cuyo nombre adecuado es el de *Arquitectura de la Revolución de 1910*.

¿Cuáles fueron esas realizaciones?

En primer término, hicieron suyas las exigencias de pugnar por la consolidación de una identidad nacional, por la indispensable inserción de la práctica arquitectural a la modernidad y la urgencia de dotar a los conglomerados urbano-arquitectónicos de salubridad e higiene. O sea, que asumieron y transmitieron en su amplitud las reivindicaciones transhistóricas recibidas de las etapas anteriores, a las cuales sumaron las que propugnaba el liberalismo triunfante, del cual formaron parte.

En el mismo sentido, heredaron también la tesis referente a la esencia del hacer arquitectónico como una actividad artística productora de belleza. Búsqueda de

belleza que, sin embargo, se encontraba jalonada por dos polos ideológicos opuestos: el que la conminaba a cumplir con las concretas exigencias habitacionales planteadas por los grupos sociales y el que quería imponerle un estilo y normas fijas de solventar a aquellas.

Al convertir el programa arquitectónico de un conglomerado social, en el inicio, timón y guía del proceso de producción de espacios habitables, se vieron naturalmente llevados a imprimir en éstos la belleza respectiva a aquellas modalidades de vida. Sin embargo, contraponiéndose a esta lógica del hacer, estaba la otra exigencia: la que sostenía que había bellezas paradigmáticas a las cuales debían ajustarse todos los proyectos. El apego al eclecticismo, a las formas extraídas del acervo estilístico de los tiempos pretéritos les impidió la floración de una estética nacional. Su concepción estática del estilo les impidió alcanzar la congruencia que estaban buscando. Así, los arquitectos porfirianos legaron esta postura ambivalente expresada con claridad en su teorización y en las obras que construyeron.

Con todo y ello, arquitectos, ingenieros y constructores autodidactas porfirianos llegaron a la convicción, que después habrán de asumir sus discípulos, de que no sólo era deseable sino posible, amalgamar dos de las reivindicaciones transhistóricas, para dar a luz la nueva arquitectura, la que sin excusa ni pretexto debería ser moderna y nacional simultáneamente.

Para este efecto, se vislumbró con nitidez, la necesidad de formar un nuevo tipo de profesional, cuyo perfil lo hiciera asequible a las inéditas tareas que habría de asumir. La arquitectura que estaban por crear sería el producto de un arquitecto "filósofo, artista y hombre civil", comprometido e identificado con las clases sociales a las cuales iban a prestar sus servicios.

La escuela, sus aulas y planes de estudio, serían la fuente donde estas transformaciones tendrían lugar. Era indispensable incluir en ellos una nueva área de conocimiento: a partir de 1903 la Teoría de la arquitectura se convirtió en el fundamento de la práctica arquitectural. Privilegiado sitio en el que fue ratificada una y otra vez por los revolucionarios arquitectos del momento siguiente.

No sería posible una arquitectura nacional sin anclarse en la tradición, en la historia nacional, en el legado construido por las sucesivas formaciones sociales. Abierta ya la puerta que vinculaba con el pasado mesoamericano, le tocaba el turno al creado por la cultura española. Con osadía intelectual, asumieron que ese pasado

también era nuestro y que él podía infundir nueva vida a nuestra arquitectura. Gracias a ellos, el pasado colonial fue visto con otros ojos. Terminemos.

“Los arquitectos porfiristas crearon las condiciones subjetivas de la revolución arquitectónica de México, mismas que llevaron a producir socialmente una que fuera nacional y moderna. Faltaban las condiciones objetivas que crearía la propia revolución política de 1910. Sin ambas, la Arquitectura de la Revolución es inentendible. Éste fue su legado.”¹⁹⁹

Bibliografía general

- Acevedo, Jesús T, *Disertaciones de un arquitecto*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967.
- Aguilar, Gilberto F, *Los hospitales de México*, México, Casa Bayer, 1936.
- Aguilar, Roberto, *Hospitales de antaño, para el Hospital Juárez, faro de la cirugía, albergue de nuestros Ideales, cuna de nuestros conocimientos, y yunque donde se forjó nuestra personalidad*, México, 1944.
- Almanaque Bouret para el año 1897*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, edición facsimilar, 1992.
- Álvarez Amézquita, José, E. Bustamante, A.L. Picazos, et. al , *Historia de la salubridad y de la asistencia en México*, México, Secretaria de Salubridad y Asistencia, 1960.
- Álvarez, Manuel F., *Edifices d'instruction publique à Mexico: et l'etat d'avancement realise dans les établissements officiels et particuliers jusqu'en 1909*, México, Editorial Económica, 1910.
- ¾, *Las obras de arquitectura en México*. En: Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Núm. 1819, 1982.
- Andrade, José María, “Informe sobre los Establecimientos de Beneficencia y Corrección de esta Capital México 1864” en: *Documentos Históricos de México*. México, 1907, Tomo V.
- Antunano, Francisco, (Coord), *México 75 años. 1910-1985*. México, Chrysler, 1984.
- Aranzana, Ana, *El estado de Tlaxcala*, México, Azabache, 1991.
- Argil, Gustavo, *Asistencia hospitalaria en México*, México, 1951.
- Argüello, Gilberto, “El primer medio siglo de vida independiente (1821-1867)” en *México un pueblo en la historia*, México, Universidad Autónoma de Puebla, Nueva Imagen, Tomo 11, 1983.

¹⁹⁹. Ramón Vargas y Salguero, “Las fiestas del Centenario: recapitulaciones y vaticinios”, en *La arquitectura mexicana del siglo xx*, Coordinación y prólogo de Fernando González Gortázar, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Primera edición en Lecturas Mexicanas, 1996, p. 38.

- Arróniz, Marcos, *Manual del viajero en México o Compendio de la historia de la Ciudad de México*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1991. Nota: Edición facsimilar. París: Librería de Rosa y Bouret, 1858.
- Artigas, Benito, *Capillas Aisladas de México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- Báez, Macías Eduardo, *Fundación e historia de la Academia de San Carlos*. México, Departamento del Distrito Federal, Secretaría de Obras y Servicios, Colección popular Ciudad de México, 1974.
- Balderen, Deborah J., *Iglesias Protestantes*.
- Baranda, Joaquín, "Unidad nacional: objetivo primordial de la educación", en *Debate pedagógico durante el porfiriato, antología*, México, Secretaría de Educación Pública, 1985.
- Barquín, M, *Sociomedicina, medicina social, salud pública*, 2a ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Medicina, 1990.
- Barragán Mercado, Lorenzo, *Historia del hospital general de México*, México, Lerner Mexicana, 1968.
- Bartra, Armando, *Regeneración 1900-1918*, México, Hadise S.A., 1912.
- Bazant, Jean, *Los Bienes de la Iglesia en México*, México, El Colegio de México, 1971.
- Bazant, Milada, *Debate pedagógico durante el Porfiriato. Antología*, México, Secretaría de Educación Pública, 1985.
- ³/₄, *Historia de la Educación durante el Porfiriato*, México, El Colegio de México, 1993.
- Beezley, William, "El estilo porfiriano; deportes y diversiones de fin de siglo" en *Cultura, Ideas y Mentalidades*, México, El Colegio de México, 1992. Lecturas de Historia Mexicana No.6.
- Benítez, Fernando, *Historia de la Ciudad de México*, Barcelona, Salvat, 1984.
- ³/₄, *La Ciudad de México 1325/1982*, México, Salvat, 1982. Tomo III.
- Bermúdez de Brauns, Ma. T., *Bosquejos de educación para el pueblo: Ignacio Ramírez e Ignacio Manuel Altamirano*, México, Secretaría de Educación Pública, Ediciones El Caballito, 1985.
- Bernal, John B., *La ciencia en nuestro tiempo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Nueva Imagen, 1979.
- Blanco, José Joaquín, *Empezaba el siglo en la Ciudad de México. Memoria y olvido: imágenes de México*, México, Martín Casillas, 1983. Tomo 15.
- Boils, Guillermo, *Las casas campesinas en el porfiriato*. Memoria y Olvido: imágenes de México. México, Secretaría de Educación Pública, 1982.

- Bonet Correa, Antonio, *La arquitectura de la época porfiriana*, México, Secretaria de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1980. Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico. Serie: Monografías No.7.
- ³/₄, *Morfología y ciudad, urbanismo y arquitectura durante el antiguo régimen en España*, Barcelona, Gustavo Gili S.A., 1978.
- Bonet Correa, Margarita, *Nacionalismo novohispano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- Brading, David A, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Ediciones Era, 1973.
- ³/₄, *Mito y profecía en la historia de México*, México, Vuelta, 1973.
- Bulnes, Francisco, *El Verdadero Díaz y la Revolución, 1876-1910*. México, Come, 1982.
- Bustamante, Miguel E., et. al, *La Salud Pública en México 1959-1982*, México, Secretaria de Salubridad y Asistencia, 1982.
- Butterfiel, Herbert, *Los orígenes de la ciencia moderna*, México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1981.
- Caballero, Manuel. *Primer Almanaque Histórico, Artístico y Monumental de la República Mexicana*, 1883-1884. s.e; s.f.
- Carbó, M. y Sánchez, A., "México bajo la dictadura porfiriana". En: *México un pueblo en la historia*, México, Universidad Autónoma de Puebla, Nueva Imagen, 1983. Tomo II.
- Cardoso, Ciro (coord.), *México en el siglo XIX (1821-1910)*, en *Historia económica y de la estructura social*, México, Nueva Imagen, 1980.
- Carpio Castillo, Rubén, *México, Cuba y Venezuela. Triángulo geopolítico del Caribe*, Caracas, Nacional, 1961.
- Carranza Castellanos, Emilio, *Crónica del alumbrado de la Ciudad de México*, México, Libros de México, 1978.
- Casado Navarro, Arturo, "Cinco monumentos funerarios de la época porfirista en la ciudad de México" en *Arte funerario*, Coloquio internacional de Historia del Arte. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987. Vol. 2.
- Casanova, Rosa y Estela, Eguiarte, "La producción plástica en la República Restaurada y el porfiriato, 1867-1911" en *El arte mexicano, Arte del siglo XIX*, México, Salvat, 1982. Tomo 2.
- Casasola, Gustavo, *Seis siglos de historia gráfica de México 1325-1989*, México, Gustavo Casasola, 1989.
- Caso, Antonio, *Conferencias del Ateneo de la juventud*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

- Castillo Méndez, Laura Elena, *Historia del comercio en la Ciudad de México*, México, Departamento del Distrito Federal, 1973. Colección popular.
- Ceceña, José Luis, "La penetración extranjera y los grupos de poder económico en el México porfirista" en *Antología. México en el siglo XIX. 1900-1913*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975. Tomo I. Lecturas universitarias Núm. 22.
- Centro de Estudios sobre la Universidad, "Crónica de la fiesta de inauguración de la Universidad Nacional de México" en *Cuadernos del archivo histórico de la UNAM*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982. Enero-abril, No. 1.
- Centro de investigaciones y servicios Museológicos, *Obras selectas del patrimonio artístico Universitario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- Centros vacacionales*, Colombia, Grupo Escala, 1977.
- Cetto, Max, *Arquitectura moderna en México*, New York, Frederick A. Praeger Publishers, 1961.
- Cloquet, Louis, *Traité d'architecture. Eléments de l'architecture, types d'édifices, esthétique, composition et pratique de l'architecture*, París, Librairie Polytechnique Baudry et C^{ie}, 1898.
- Coatsworth, John H., *El impacto económico de los ferrocarriles en el porfiriato*, II. Crecimiento y Desarrollo, México, Sep-Setentas, 1976. No. 272.
- Colección de leyes, decretos, reglamentos, circulares, órdenes y acuerdos relativos a la desamortización de los bienes de corporaciones civiles y religiosas*, México, Tipografía de la Oficina Impresora de Estampillas, 1893.
- Comites d'action santé. *Contra la medicina liberal*, España, Estela, 1970.
- Comonfort, Ignacio, *Manifiesto a la nación, Constitución Federal de 1857, 14 de mayo de 1996*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos*, Sancionada y Jurada por el Congreso General Constituyente el día 5 de Febrero de 1857, México, Fondo de Cultura Económica, 1956. Nota: Edición Facsimilar, Imprenta de Ignacio Cumplido 1857.
- Contreras, Mario y Jesús, Tamayo, *Antología México en el siglo XX 1913-1920*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984. Lecturas Universitarias.
- Cosío Villegas, Daniel, *Historia moderna de México*, México, Porrúa, 1950.
- ³/₄, et. al. *Historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 1984.
- ³/₄, *Historia moderna de México, El Porfiriato*, Buenos Aires, Hermes, 1990. 5a edición.
- ³/₄, *La constitución de 1857 y sus críticos*, México, SEP-Setentas, 1973. No. 98.
- ³/₄, *Estadística sociales del porfiriato 1877-1910*, México, Talleres gráficos de la Nación, 1959.
- Coss y León, W. B., et. al, *Historia del Paseo de la Reforma*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1994.

- Cossío, José Lorenzo, *Guía retrospectiva de la Ciudad de México*, México, Segumex, 1990.
- Croce, Benedetto, *Historia de Europa en el siglo XIX*, Madrid, Aguilar, 1933.
- Cruz Sor Juana Inés de la, *Obras Completas*, México, Porrúa, 1977. Sepan Cuantos No. 100.
- Cruz, Francisco, *Los hospitales de México y la caridad de Don Benito*, México, Jus, 1959.
- Cuadriello, Jaime, "El Historicismo y la renovación de las tipología arquitectónicas" en *Historia del Arte Mexicano*, México, Secretaria de Educación Pública, Salvat, 1986. Tomo 11.
- Chambers gooch, Fanny, *Los mexicanos vistos de cerca*, Trad. estudio preliminar y notas, de Luis Everaert Dubernard, México, Banco de México, 1993.
- Díaz de león y Alba, A, *Teatros de México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1992.
- Díaz y de ovando, Clementina, "La ciudad de México en 1904 (a la memoria de Salvador Novo)" en *Historia mexicana*, México, El Colegio de México, 1974. Vol. XXIV, No. 1.
- Díaz, Porfirio, *Informe del C. Gral. Porfirio Díaz en la administración del 1º de diciembre de 1888 al 30 de noviembre de 1892*, México, Imprenta F. Díaz de León y Suc., 1892.
- ³⁴, *Los presidentes de México ante la Nación 1821-1966*, XLVI Legislatura de la Cámara de Diputados, México, Imprenta Cámara de Diputados, 1966.
- Secretaria de Industria y Comercio, *La Economía mexicana en la época de Juárez*, México, Secretaria de Industria y Comercio, 1972.
- Engels, F, *Del socialismo utópico al socialismo científico*, Moscú, Editorial Progreso, s/f.
- Espinoza López, Enrique. *Ciudad de México: compendio cronológico de su desarrollo urbano, 1521-1980. Estudios generacionales sobre epidemias en México, desde su aparición hasta el siglo XX*, Tomo 6 y 7.
- Esquivel Otea, Ma. Teresa, *Índice de los ramos hospitales y Protomedicato*, México, Archivo General de la Nación, 1977.
- Estadísticas Económicas del Porfiriato. Comercio Exterior de México 1877-1911*, México, El Colegio de México, 1960.
- Estudios de Historia de la Filosofía en México*, México, UNAM, Publicaciones de la Coordinación de Humanidades, 1963.
- Everaert Dubernard, Luis, *México 1900*, México, Salvat, 1994.
- Fajardo Ortiz, Guillermo, *Breve historia de los hospitales de la ciudad de México*, México, Asociación Mexicana de Hospitales, 1980.
- Fernández del Castillo, Francisco, *Antología de escritos históricosmédicos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- ³⁴, "El Instituto Médico Nacional" en *Anales de la Sociedad Mexicana de la historia de la ciencia y de la tecnología*, México, s/e, 1969. No. 1.

- ¾, *El tribunal del protomedicato*, Escritos varios sobre higiene pública, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Medicina, s.f.
- Fernández, Justino, *El arte del siglo xix en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- Ferrocarriles Nacionales de México, *Los ferrocarriles de México 1837-1987*, México, Ferrocarriles Nacionales de México, 1987.
- Fielding, H, Garrson, *Historia de la Medicina*, Madrid, Calpe, 1921.
- Figuerola, Domenech J, *Guía general descriptiva de la República Mexicana*, Barcelona, Editorial Ramón de S.N. Araluce, 1899. Tomo I.
- Florescano, Mayer Enrique y Elsa Malvido, *Estudios generales sobre las epidemias en México. Desde su aparición hasta el siglo xx*, México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1987.
- Fomento Cultural Banamex, *El Palacio de Iturbide*, México, Fomento Cultural Banamex, 1973.
- Franco Carrasco, Jesús, "El inicio de la loza funeraria en Puebla" en *Arte funerario*, Coloquio internacional de historia del arte. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987. Vol. 1.
- Galindo y Villa, Jesús, *Historia Sumaria de la ciudad de México*, México, Cultura, 1925.
- Gaos, José, *Filosofía mexicana de nuestros días*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1954.
- ¾, "Presentación" en Carlos de Sigüenza y Góngora, *Libra astronómica y filosófica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959.
- Garay a., Graciela de, "La obra de Carlos Obregón Santacilia Arquitecto" en Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982. No. 6.
- García Barragán, Elisa, "Escultura y arquitectura indígena", en *La polémica del arte nacional*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- ¾, (selección y prólogo), *Manuel F. Álvarez. Algunos Escritos*, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1981-82. Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico, No. 18-19.
- García Cortés, Adrián, *Historia de la Plaza de la Constitución*, México, Colección Popular Ciudad de México, 1974.
- García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, México, Editorial Patria, 1950. Colección México en el siglo xix.

- ³/₄, *Geografía e historia del Distrito Federal, Obra ilustrada con dos cartas geográficas y hermosos grabados*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1993. Nota: Edición facsimilar, México, Antigua Imprenta de E. Murguía, 1894. Segunda edición.
- García Díaz, Bernardo, *El estado de Veracruz*, México, Azabache, 1991.
- García Icazbalceta, Joaquín, *Carta acerca del origen de la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1982.
- García Luna, Margarita, *Toluca en el porfiriato*, México, Gobierno del Edo. de México, 1985.
- ³/₄, *La fundación de las escuelas de artes y oficios de Toluca*, Toluca, Instituto de Capacitación y Adiestramiento para el Trabajo Industrial, 1989.
- García Ramos, Domingo, *Arquitectura Escolar Internacional. Arquitectura Mexicana*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963. Cuadernos de Arquitectura.
- García Salgado, Tomas, *Análisis Celular Conjunto Condesa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta de la División de Estudios de Posgrado de Arquitectura, 1980.
- García Stalh, Consuelo, *Síntesis histórica de la Universidad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.
- Garza, Gustavo (Comp.). *Atlas de la Ciudad de México*, México, El Colegio de México, 1987.
- ³/₄, "Crecimiento económico de la ciudad de México durante los siglos xix y xx" en *Atlas de la ciudad de México*. México, El Colegio de México, Departamento del Distrito Federal, 1986. Fascículo 4.
- ³/₄, *El proceso de industrialización en la ciudad de México. 1821-1970*, México, El Colegio de México, 1985.
- Gayol, Roberto, *Anales de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de México*, México, Secretaría de Fomento, 1892.
- Génin Augusto, *Notes sur le Mexique*, México, Lacaud, 1908-1910.
- Gómez Tepexicuapan, Amparo, "El Paseo de la Reforma, 1864-1910" en *Historia del Paseo de la Reforma*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1994.
- González Angulo, Jorge, "Los gremios de artesanos y la estructura urbana" en *Ciudad de México. Ensayo de construcción de una historia*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978. Colección Científica.
- González Cortázar, Fernando, *La arquitectura mexicana del siglo xx*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- González de Cosío, Francisco, *Historia de las obras públicas en México*, México, Secretaría de Obras Públicas, 1976. Tomo iv.

- González GALVÁN, Manuel, "Una casa para el adiós. Singular capilla mortuoria" en *Arte funerario*, Coloquio internacional de historia del arte. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987. Vol. 1.
- González GALVÁN, Manuel, *Morelia ayer y hoy*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- González, Leal Mariano, *Crónica de un palacio guanajuatense*. Guanajuato, Gobierno del estado de Guanajuato, 1985.
- González, Luis, "El liberalismo triunfante" en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 1988. Tomo 2.
- González NAVARRO, Moisés, "La vida Social" en *Historia Moderna de México. El Porfiriato*, México, Hermes, 1973. 3a. edición.
- González, Obregón Luis, *Las calles de México*, México, Ediciones Botas, 1993.
- González RAMÍREZ, Manuel, *Manifiestos políticos, 1892-1912*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Gortari, Rabiela Hira de y Regina Hernández Franyuti, *Memoria y encuentros: la Ciudad de México y el Distrito Federal (1824-1928)*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1988. Tomo II, Tomo III.
- GUADET, Julien, *Eléments et théorie de l'architecture*, París, Librairie de la construction moderne, s.f.
- Guía del viajero en México*, México, Editorial Imprenta del Gobierno del Palacio, 1885.
- Gutiérrez, Alonso, *Guía del fondo, hospitales y oficios*, México, Secretaría de Salud, Oficialía Mayor, 1989.
- Hale, Charles A., *El liberalismo mexicano en la época de Mora, 1821-1853*. México, Editorial Siglo XXI, 1978.
- Hegel, G.W.F., *Science de la logique. Deuxième livre, La doctrine de l'essence*, París, Aubier Montigne, 1972. Primer tomo.
- ¾, *Ciencia de la lógica*, Buenos Aires, Solar Hachette, 1968. Tomo 2.
- Henríquez UREÑA, Pedro, *Historia de la cultura en la América hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973. Novena reimpresión.
- Hermosa, Jesús, *Manual de geografía y estadística de la República Mexicana*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1991. Nota: Edición Facsimilar, París, Librería de Rosa Bouret y Cía., 1857.
- Hernández, Luna Juan (comp.), *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1984.

- Hidalgo, Costilla Miguel, *Disertación sobre el verdadero método de estudiar teología escolástica*, México, Ábside revista de cultura mexicana, 1940. Tomo IV, No. 9.
- Historia general de México, México, El Colegio de México, 1981. 4 Tomos.
- Inventario. Edificios de la colonia Roma*, México. Departamento del Distrito Federal, s.f.
- Instituto Nacional de Bellas Artes, *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo xx: 1900-1980*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982. Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico, núm. 2021. Vol. I.
- ³/₄, *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo xx: 1900-1980*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982. Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico, núm. 2223. Vol. 2.
- ³/₄, *Catálogo de la Exposición la Arquitectura en México, porfirato y movimiento moderno*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1983. Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico, núm. 2829.
- ³/₄, *La práctica de la arquitectura y su enseñanza en México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1983. Cuadernos de arquitectura conservación del patrimonio artístico, No. 2627.
- Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, *Estadísticas históricas de México*, México, Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, 1986.
- Instituto Nacional del Fondo para la Vivienda de los Trabajadores, *Apuntes para la Historia de la Vivienda Obrera en México*, México, Azabache, 1992.
- ³/₄, *La vivienda comunitaria en México*, México, INFONAVIT, 1988.
- Jiménez Muñoz, Jorge H. *La traza del poder. Historia de la política y los negocios urbanos en el Distrito Federal. De sus orígenes a la desaparición del Ayuntamiento (1824-1928)*, México, Codex, 1993.
- Jiménez Rueda, Julio, *Historia de la literatura mexicana*, México, Botas, 1960.
- Jiménez, V. et. al., *La Construcción del Palacio de Bellas Artes*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984. Documentos para la historia de la arquitectura en México.
- Jovellanos, Melchor Gaspar de. "Oración inaugural a la apertura del Real Instituto Asturiano" en *Poesía, Teatro, Prosa*, Madrid, Taurus Ediciones, 1987.
- Juárez, Benito, *Apuntes para mis hijos*, México, s/e 1958.
- Junco de Meyer, Victoria, *Gamarra o el eclecticismo en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Junta de Beneficiencia Privada en el Distrito Federal, Primer Congreso de Asistencia Pública, México, 1943.
- Kahlo, Guillermo y Gerardo Murillo, *Iglesias de México*. México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1924.

- Katzman, Israel, *La arquitectura mexicana contemporánea*, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1963.
- Katzman, Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973.
- Keremitsis, Dana, *La industria textil mexicana en el siglo XIX*, México, Sep-Setentas, 1973. No. 67.
- Krauze, Enrique, *Místico de la Liberad, Francisco I. Madero*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987. Biografía del poder; No. 2.
- ¾, *Porfirio Díaz, místico de la autoridad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987. Biografía del poder; No. 1.
- Konetzke, Richard, *América Latina. II. La época colonial*, México, Siglo XXI Editores, 1976.
- Labastida, Luis G. (comp.), *Colección de Leyes, decretos, reglamentos, circulares, órdenes y acuerdos relativos a la desamortización de los bienes de corporaciones civiles y religiosas*, México, Oficina Impresora de Estampillas, 1893.
- Larroyo, Francisco, *Historia comparada de la educación en México*, México, Porrúa, 1947.
- LEMOINE VILLICAÑA, Ernesto, *La escuela nacional preparatoria en el periodo de Gabino Barreda, 1867-1878*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional Preparatoria, 1970.
- ¾, Ernesto, *El desagüe del Valle de México durante la época independiente*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1978.
- León López, Enrique G., *La ingeniería en México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1974.
- León Portilla de Diener, Adriana, *El estado de Aguascalientes*, México, Azabache, 1991.
- ¾, "México Tenochtitlan. Su problema lacustre" en *Memoria de las obras del drenaje profundo del Distrito Federal*, México, Departamento del Distrito Federal, 1975. Tomo 2.
- Lombardo de Ruiz, Sonia, *La ciudadela. Ideología y estilo en la arquitectura del siglo XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- ¾, *Desarrollo urbano de México-Tenochtitlan, según las fuentes históricas*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Departamento de Investigaciones Históricas, 1973.
- LÓPEZ CÁMARA, Francisco, *La estructura económica y social de México en la época de la Reforma*, México, Siglo XXI, 1967.
- ¾, *La Génesis de la conciencia liberal en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas, 1977.
- LÓPEZ ROSADO, Diego G., *Los servicios públicos de la ciudad de México*, México, Porrúa, 1976.
- ¾, *Los mercados de la ciudad de México*, México, Secretaría de Comercio, 1982.

- López Rangel, Rafael, *Contribución a la visión crítica de la arquitectura*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1977.
- ³/₄, *Enrique Yáñez en la cultura arquitectónica mexicana*, México, Limusa, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, 1989.
- López Gallo, Manuel, *Economía y política en la historia de México*, México, El Caballito, 1972.
- Llanas Fernández, Roberto, *Evolución de la ingeniería sanitaria y ambiental en México*, México, Departamento del Distrito Federal, 1994.
- Mariscal, Nicolás, "El desarrollo de la arquitectura en México" en *La polémica del arte nacional*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- ³/₄, Proyecto de plan de estudios para la enseñanza de la arquitectura en Méjico, México, "La Europea", 1902.
- Mariscal, Federico, *La patria y la arquitectura nacional*, México, Puente Quebrado, 1970. Resúmenes de las conferencias dadas en la Casa de la Universidad Popular Mexicana, del 21 de octubre de 1913 al 29 de julio de 1914. 2a. ed.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, Vicente, *Arquitectura doméstica de la ciudad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- Martínez, José Luis, "México en busca de su expresión" en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 1988. Tomo 2.
- Martínez Cortés, Fernando, *La medicina científica y el siglo XIX mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1987. Cool. La ciencia desde México, No. 45.
- Martínez de la Macorra, Cecilia y Luis Gabriel Juárez Galeana, *La lotería nacional y su ámbito urbano. Las puertas al México moderno*, México, Lotería Nacional para la Asistencia Pública, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 1994.
- Marx, Carlos, *El Capital*, Buenos Aires, Cartago, 1973. Tomo 1.
- ³/₄, *Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, Moscú, Progreso, s/f.
- ³/₄, *La ideología alemana*, La Habana, Revolucionaria, 1966.
- ³/₄, "Prólogo de la contribución a la crítica de la economía política" en *Obras escogidas*, Tomo 1, Moscú, editorial Progreso, 1976.
- Mateos, Juan, *Apuntes históricos descriptivo del Valle de México y breve descripción de la obra de su desagüe y del saneamiento de la capital*, México, Ayuntamiento de México, 1923.
- Matute, Álvaro, *Antología, México en el siglo XIX*, Lecturas Universitarias, núm. 12, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.

- Maza Francisco de la, *Del Neoclásico al Art Nouveau y Primer Viaje a Europa*, México, Secretaría de Educación Pública, 1974. Sep-Setentas, núm. 150.
- Medellín, Jorge L, "Arquitectura", en *50 años de revolución mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Memoria histórica, técnica y administrativa de las Obras del Desagüe del Valle de México. 1449-1900, publicada por orden de la Junta Directiva del mismo Desagüe, México, Tipografía de la Oficina Impresora de Estampillas, Palacio Nacional. 1902. 2 volúmenes.
- Meneses Morales, E., *Tendencias educativas oficiales en México 1821-1911*, México, Porrúa, 1983.
- México en el Centenario de su Independencia*. Álbum gráfico de la República Mexicana, México, Müller Hnos., 1920. 2a edición.
- Gobierno del Estado de Hidalgo, *Zempoala, Desarrollo Turístico*, Pachuca, 1988.
- Morales, María Dolores, "La expansión de la Ciudad de México en el siglo XIX. El caso de los fraccionamientos" en *Ciudad de México: ensayo de construcción de una historia*, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978.
- ³/₄, "El desarrollo urbano de la ciudad de México en el siglo XIX" en *Historia del Arte Mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, Salvat, 1986. 2a Edición. Tomo 11.
- ³/₄, "Estructura urbana y distribución de la propiedad de la Ciudad de México en 1813" en *Ciudad de México. Ensayo de construcción de una historia*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978. Colección Científica.
- Moreno Bonett, Margarita, *Nacionalismo Novo Hispano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1983.
- Moreno, Rafael, "La Filosofía moderna en la Nueva España" en *Estudios de Historia de la Filosofía en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1963.
- Moreno Toscano, Alejandra (comp.), *Ciudad de México. Ensayo de construcción de una historia*, México, Instituto Nacional de Antropología, 1978.
- Muriel, Josefina, *Hospitales de la Nueva España, fundaciones del siglo XVI*, México, UNAM, Cruz Roja Mexicana, 1990.
- Navarro, Bernabé B., *Cultura mexicana moderna del siglo XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- Navarro, Vicente, *La medicina bajo el capitalismo*, Madrid, Grijalbo, 1978.
- Nickel, J. Herbert, *Morfología Social de la Hacienda Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Novo, Salvador, *La Secretaría de Gobernación*, México, Secretaría de Gobernación, 1973.

- ³/₄, *Un año hace ciento, La Ciudad de México en 1873*, México, Porrúa, 1973.
- Olavarría y Ferrari, Enrique, *Reseña Histórica del Teatro en México. (1538-1911)*, México, Porrúa, 1961.
- Oliver, Lilia, *El hospital Real de San Miguel Belén*, Guadalajara, Universidad Autónoma de Guadalajara, 1993.
- Orozco y berra, Manuel, *Historia de la ciudad de México, desde su fundación hasta 1854*, México, Secretaria de Educación Pública, 1973. SEP Setentas, núm. 112.
- ³/₄, *Apuntes sobre la historia de la geografía en México*, México, Imprenta de Francisco Díaz de León, 1881.
- Pani, Mario y Enrique del Moral, *La construcción de la Ciudad Universitaria en el Pedregal*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- Parra, J. Luis y Marcel Cros, *México moderno. 1924*, México, México Moderno, 1924.
- Peñañel, Antonio, *Censo General de la República Mexicana para el D.F., el estado de Veracruz, Yucatán, Jalisco y Puebla*, México, 1895.
- ³/₄, *Memoria sobre las aguas potables de la capital de México*, México, Secretaria de Fomento, 1884.
- Pérez-rayón, Elizundia Nora, *Entre la tradición señorial y la modernidad: la familia Escandón Barrón y Escandón Arango. Formación y desarrollo de la burguesía en México durante el porfirismo 1890-1910*, México, UAM-Azcapotzalco, 1995.
- Pounds, Norman J., *La vida cotidiana. Historia de la cultura material*, Barcelona, Crítica, 1986.
- Pombo, Luis, *México 1876-1892*, México, Imprenta de El Siglo XIX, 1893.
- Polak, Jean Claude, *La medicina del capital*, Madrid, Fundamentos, 1971.
- Prieto, Guillermo, *Memorias de mis Tiempos*, México, Librería de Ch. Bouret, 1906.
- ³/₄, *Viajes de orden supremo, años de 1853, 54 y 55*, México, Patria, 1970.
- Prieto, Valeria (coord.), *Vivienda Campesina en México*, México, Secretaria de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, 1978.
- El Protestantismo en México, 1850-1940. La iglesia metodista episcopal*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995.
- Quirarte, Martín, "Introducción" en *Revistas históricas sobre la intervención francesa en México*, México, Porrúa, 1966. Sepan cuántos No. 47.
- ³/₄, *Gabino Barreda, Justo Sierra y el Ateneo de la juventud*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1970. Ediciones del Centenario de la Escuela Nacional Preparatoria.
- Raat, William D., *El positivismo durante el porfiriato*, México, Secretaria de Educación Pública, 1975.

- Ramírez, Fausto, "Tipología de la escultura tumbal en México, 1860-1920" en *Arte funerario*, Coloquio internacional de historia del arte. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987. Vol. 1.
- Ramírez, José Fernando, *Memoria acerca de las obras e inundaciones en la ciudad de México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro de Investigaciones Superiores, 1976.
- Ramírez, Román, *El manicomio*, México, Secretaria de Fomento, 1984.
- Ramírez Vázquez, Pedro, "Urbanismo" en *50 años de revolución mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Mundial, 1934.
- ¾, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Espasa Calpe, 1951.
- Ramos Maza, Roberto, *El estado de Chiapas*, México, Azabache, 1991.
- Rebolledo, Miguel, *Cincuentenario del concreto armado en México*, México, Construcciones Ing. Rebolledo, 1952.
- Rees, Peter, *Transportes y comercio entre México y Veracruz, 1919-1910*, México, Secretaria de Educación Pública, 1976. SEP-Setentas, núm. 304.
- Reyes, Alfonso, *Universidad, política y pueblo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- Reyes Heróles, Jesús, *El liberalismo mexicano, I. Los orígenes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Reyes de la Maza, Luis, *El Teatro en México durante el Porfiriato*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1968.
- Reynaud, Léonce. *Traité d'architecture, deuxième partie, composition des édifices. Etudes sur l'esthétique, l'histoire et les conditions actuelles des édifices*, Paris, Dunod, 1863. 2^{ème} édition.
- R.g.n., *Memoria sobre la propiedad eclesiástica, riqueza pública destruida y víctimas hechas por los demagogos*, México, Imprenta Literaria, 1864.
- Rivera Cambas, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental escritos de 1840-1917*. México, Editorial del Valle de México, 1972.
- Robina, Ricardo de, "Etapas constructivas de la revolución" en *50 años de revolución mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Rocha, Benjamín, *La ciudad de Zacatecas*, México, Azabache, 1991.
- ¾, Benjamín, *El estado de Sonora*, México, Azabache, 1993. 2ª edición.
- Rodríguez, Francisco, "El monumento de Tepoztlán" en *La polémica del arte nacional*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

- Rodríguez Eguía, José, *El desarrollo capitalista y la revolución de 1910*, Puebla, Universidad autónoma de Puebla, 1975 .
- Roeder, Ralph, *Hacia el México Moderno: Porfirio Díaz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Roggiano, Alfredo A., *Pedro Henríquez Ureña en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1989. Colección Cátedras.
- Romero, Héctor Manuel, *Hotel Calinda Geneve, 80 años de juventud renovada*, México, 1988.
- ¾, *Enciclopedia mexicana del turismo*, México, Limusa, 1987.
- Romero, José, *Guía de la Ciudad de México*, México, Porrúa, 1910.
- Sánchez, Díaz G., *Pueblos, villas y ciudades de Michoacán en el Porfiriato*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1990.
- Sánchez, García Alfonso, *Toluca: los trabajos de la memoria*, Toluca, H. Ayuntamiento de Toluca, 1992.
- Santisteban, J. B. de., *Indicador particular del administrador de hacienda. Breve manual basado sobre reglas de economía rural, inherentes al sistema agrícola en la República Mexicana*, Puebla, Imprenta Artística Mexicana, 1901.
- Sarrahl, Jean, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Schroeder, Francisco Arturo, *En torno a la Plaza y Palacio de Minería*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Secretaría de Economía, *Estadísticas Sociales del Porfiriato*, México, Secretaría de Economía, 1956.
- Secretaría de Educación Pública, *Noticias Estadísticas sobre la Educación Pública en México correspondiente a 1926*, México, Secretaría de Educación Pública, 1928.
- Secretaría de Fomento, *Anales de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de México*, México, Sría. de Fomento. 1886.
- Secretaría de Gobernación, *Hospital General de México*, México, Dirección de la Beneficencia Pública, 1905.
- Secretaría de Hacienda y Crédito Público, *Colección de Leyes, Decretos y Circulares relacionados con la desamortización y nacionalización de bienes y materias conexas desde la Independencia hasta época actual*, México, SHCP, 1937.
- Secretaría de Salubridad y Asistencia, *Censo y Planificación de Hospitales*, México, Secretaría de Salubridad y Asistencia, Comisión Nacional de Hospitales, 1958.

- Secretaría de Salud, *Guía de hospitales psiquiátricos del fondo de beneficencia pública en el distrito federal*, México, Secretaría de Salud, 1986.
- Segre, Roberto, *Arquitectura y urbanismo modernos*, Capitalismo y Socialismo, La Habana, Arte y Cultura, 1988.
- Segura Jáuregui, Elena, *Arquitectura Porfirista, La colonia Juárez*. México, UAM Azcapotzalco, Tilde, 1990.
- Seguros la latinoamericana, *La Latinoamericana. Su historia de 60 años*, México, Seguros La Latinoamericana 1966.
- Semo, Enrique, *Historia mexicana. Economía y lucha de clases*, México, Era, 1978. Serie popular No. 66.
- Shavelzon, Daniel, *La polémica del arte nacional en México 1850-1910*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Sierra, Justo, "Evolución política del pueblo Mexicano" en *Obras completas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977. Vol xii,
- Sigüenza y góngora, Carlos de, *Libra astronómica y filosófica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959.
- Sirvent, Gutiérrez G., et. al, *Colonia La Tabacalera. Varias lectura sobre un patrimonio*, México, UAM Xochimilco, 1994.
- Sodi, de Pallares M. E., *Historia de una obra pía. El hospital de Jesús en la Historia de México*, México, Botas, 1956.
- Somolinos P., Juan, *La "Belle époque"*, México, Secretaría de Educación Pública, 1971. SEP setentas núm. 13.
- Soto Walls, Luis, *El diseño de lo privado. El Baño*, México, UAM-Azcapotzalco. 1992. Colección Libro de Texto.
- Sotomayor, Arturo, *México, donde nací*, México, Porrúa, 1974.
- Suárez, Luis, *De Tenochtitlán a México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Suárez, Rafael, et. al, *La hotelería de carne y hueso*, México, Panorama, 1992.
- Secretaría de Turismo, *El sureste mexicano*, México, Secretaría de Turismo-Grupo Azabache, 1993.
- Tank Estrada, Dorothy, *La educación ilustrada, 1786-1836. Educación primaria en la ciudad de México*, México, El Colegio de México, Centro de estudios históricos, 1977. Nueva serie 22.
- Tavares López, Edgar, *Colonia Roma*, México, Editorial Clío, 1996.
- Tavera Alfaro, Xavier, *Paseo por Morelia*. Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán, 1976.

- Téllez Pizarro, Adrián, *Apuntes acerca de los cimientos de los edificios en la ciudad de México*. Oficina tipográfica de la Secretaría de Fomento, México 1899. (facs), México, Sociedad Mexicana de Mecánica de Suelos, A.C., 1982.
- Tena Ramírez, Felipe, *Leyes fundamentales de México, 1808-1978*, México, Porrúa, 1978.
- Tornel, Manuel, *Guía práctica del viajero y del comerciante en México*, México, 1876.
- Torre Villar, Ernesto de la, et. al, *Historia documental de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984. Tomo II.
- Torres Torija, Manuel, *La teoría científica del arte y proyecto de hacienda Agrícola Modelo, Tesis y Memoria*. México, Imprenta de la Escuela Correccional, 1894.
- Touchard, J, *Historia de las ideas políticas*. Madrid, Tecnos, 1961.
- Toussant, Manuel, *Arte colonial en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- Tovar de Teresa, Guillermo, *La Ciudad de los Palacios: Crónica de un patrimonio perdido*, México, Espejo de Obsidiana, 1990.
- Unikel, Luis, et al., *El desarrollo urbano de México. Diagnóstico e implicaciones futuras*, México, El Colegio de México, 1976.
- Urquiaga, J. et al., *La Construcción del Palacio de Bellas Artes*. México D.F. Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984.
- Valadés, Adrián, *Historia de la Baja California 1850-1880*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.
- Valadés, José C., *El porfirismo, Historia de un Régimen*. México, UNAM, 1977. 2 Tomos.
- Vargas Salguero, Ramón, *Apuntes para la historia de la vivienda obrera en México*, México, Infonavit-Azabache, 1992.
- ³/₄, *Apuntes para la historia y crítica de la Arquitectura Mexicana del S. xx*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982. Cuadernos y Apuntes para la historia de la Arquitectura.
- ³/₄, "Las reivindicaciones históricas en el funcionalismo socialista" en *Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982. Núm. 2021.
- ³/₄, "La arquitectura de la revolución mexicana, un enfoque social" en *México, 75 años de Revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988. Tomo IV.
- ³/₄, "Las fiestas del Centenario: recapitulaciones y vaticinios" en *La arquitectura mexicana del siglo xx*, México, Consejo Nacional para la Ciencia y las Artes, 1994.
- ³/₄, *Historia de la teoría de la arquitectura: el porfirismo*, México, UAM-Xochimilco, 1989.
- ³/₄, *Apuntes sobre la revolución mexicana*. México, inédito, 1978.

- Vázquez, Zoraida J. et al., *La educación en la historia de México*, México, El Colegio de México, 1992.
- Vázquez, Zoraida J., "Los primeros tropiezos" en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 1988. Tomo 2.
- Vidrio, Manuel. "Sistema de transporte y expansión urbana: los tranvías" en *Ciudad de México. Ensayo de construcción de una historia*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978. Colección Científica.
- Villagrán GARCÍA, José, *Integración del valor arquitectónico*, México, Departamento de publicaciones del exconvento de Churubusco, 1977.
- Villaseñor, Báez Luis F., *La Arquitectura del Comercio en la Ciudad de México*, México, Cámara Nacional de Comercio de la Ciudad de México, 1982.
- Villegas, Abelardo, *México en el horizonte liberal*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- Villoro, Luis, *El proceso ideológico de la Revolución de Independencia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- Walls, Claudia A., *El estado de San Luis Potosí*, segunda edición. México, Azabache, 1993.
- Yanes Rizo, Emma, *Los días del vapor*, México, CONACULTA, INAH, FNM, 1994.
- Yoma Medina, Ma. Rebeca y Luis Alberto Martos López, *Dos mercados de la Ciudad de México. El volador y la Merced*, México, DDF, INAH, 1990.
- Zea, Leopoldo, *América al margen de la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- ³/₄, "El positivismo" en *Estudios de historia de la filosofía en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Publicaciones de la Coordinación de Humanidades, 1963.
- ³/₄, *El positivismo en México. Nacimiento, apogeo y decadencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- ³/₄, *América en la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Zuno, José G., *Historia de las Artes Plásticas en la Revolución Mexicana*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1967.

Revistas

- Altamirano, Ignacio Manuel, "Bosquejos. La escuela modelo" en *El Federalista*. Periódico Político y Literario, México 1871.
- "Anales de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de México", México D.F., Oficina tipográfica de la Sría. de Fomento, 1886.

- "Concurso para proyecto de edificio de Inspección de Policía en esta capital" en *El Arte y la Ciencia*, Revista mensual, arquitectura, ingeniería civil, militar, mecánica, Vol. III, abril de 1906, núm. 1.
- "Consejo Consultivo de Edificios Públicos" en *El arte y la ciencia*, Revista mensual, arquitectura, ingeniería civil, militar, mecánica, vol. V, núm. 1, Méjico, abril de 1903, pp. 23.
- Cossío, José Lorenzo, "Las aguas de la ciudad" en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, México, xxxxx t.xLV.
- Díaz y de ovando, Clementina, "Hoteles de principios de siglo" en *Artes de México*, Año XXI N^o 179180, México, s/f.
- Eguarte, Ma. Estela, "La Arquitectura Pensada: un proyecto finisecular de hacienda modelo" en *Historias 22*, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia abril-sept. 1989
- El Mundo Ilustrado*, Revista Dominical, México 1896-1914
- Enrique, Marco Dorta, *El Hospital de Belén. Guadalajara, Arte en América y en Filipinas*, Sevilla, s/e, 1936. Cuaderno No. 2.
- "Francisco Somera y el primer fraccionamiento de la ciudad de México" en *Arquitectura Auto-gobierno*, Revista de Material Didáctico, Núm., 4 y 5, Escuela Nacional de Arquitectura-Autogobierno, UNAM, 1977.
- Fernández, del Castillo Fernando, "Historia de la medicina; la atención hospitalaria en México II" en *El Médico*, México, año 5 no. 11, febrero, 1956.
- Fernández, del Castillo Fernando, "Historia de la medicina; síntesis de Historia Hospitalaria" en *El médico*, México, año 5 no. 9, diciembre, 1955.
- Heath, Hilarie J., "Los primeros escarceos del imperialismo en México: Las casas comerciales británicas, 1821-1867" en *Historias*, Núm. 22, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH, México, abril-sep., 1989.
- Mariscal Nicolás, "Concurso para edificios escolares" en *El arte y la ciencia*, Revista mensual, arquitectura, ingeniería civil, militar, mecánica, Vol. VII., México, 1905.
- Mariscal, Federico E., "Proyecto para una Inspección de Policía. Memoria descriptiva" en *El arte y la ciencia*, Revista mensual, arquitectura, ingeniería civil, militar, mecánica, Vol. VIII, Núm. 2, pp. 2935.
- Morales, María Dolores, "Francisco Somera y el Primer Fraccionamiento de la Ciudad de México" en *Arquitectura Autogobierno*. Revista de Material Didáctico, México, Escuela

- Nacional de Arquitectura-Autogobierno, Universidad Nacional Autónoma de México, Núms. 4 y 5, 1977
- Novo, Salvador, "La Ciudad de México en junio y julio de 1867" en *Espejo letras artes e ideas de México*, Núm. 3/tercer trimestre. México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Pacata, Pablo, "El discurso sobre la criminalidad en el porfiriato" en *Los universitarios*, Núm. 63, Tercera época, Septiembre de 1994, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- Prado Núñez, Ricardo, "La ciudad republicana" en *Cuadernos de urbanismo*, núm. 1, primer semestre de 1990, México, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- "Primera obra ejecutada en Méjico con el sistema de hormigón armado Hennebique" en *El arte y la ciencia*, Revista mensual, arquitectura, ingeniería civil, militar, mecánica, vol. vi, núm. 7, Méjico, octubre de 1904, p. 105.
- Ramírez, Fausto, "Reflexiones sobre la aparición de nuevos programas en la arquitectura decimonónica en México" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM-III, No. 48, 1978.
- Rivas Mercado, Antonio, "El Palacio Legislativo Federal" en *El arte y la ciencia*, Revista mensual, arquitectura, ingeniería civil, militar mecánica, Agosto de 1900, vol. II, núm. 5.
- Rosenzweig, Fernando, "La evolución económica de México, 1870-1940", en el *Trimestre económico*, vol. LVI, núm. 221, México, enero-marzo de 1989.
- Sommano Rojas, Antonieta, "El Palacio de Lecumberri. Antiguo recinto del horror" en *Excélsior*, 1º de septiembre de 1994, p. 5M.
- Suárez Pareyón, Alejandro, "La colonia Guerrero: un caso de deterioro urbano en la ciudad de México" en *Arquitectura Autogobierno*, Revista de Material Didáctico, México, Escuela Nacional de Arquitectura-Autogobierno, Universidad Nacional Autónoma de México, Núms. 6, 8 y 9, 1977
- Zuckermann, C., "Asistencia hospitalaria en México," en *Salud Pública de México*, México, mayo-junio, 1961.

Tesis

- De la torre Carbó, Miguel, *Habitación colectiva de la ciudad de México*, Tesis de licenciatura en arquitectura, México, Escuela Nacional de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1953.

- Franklin Unkind, Raquel, *La Casa Porfiriana*, Tesis de Maestría en Restauración de Monumentos, México, División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- Olivares Correa, Marta, *A propósito de la vida y obra de Antonio Rivas Mercado*, Tesis para obtener el grado de doctorado en arquitectura, México, División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México. 1993.
- Tello Peón, Berta E., *Estudio de Arquitectura Habitacional de la col. Santa María la Ribera*, Tesis de licenciatura en arquitectura, México, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- Vargas Salguero, Ramón, *Historia de la teoría de la arquitectura: La Ilustración*, Tesis profesional para obtener el grado de maestro en arquitectura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

Planos

- Colección "Orozco y Berra", Mapoteca Manuel Orozco y Berra.
- Colección "General", Mapoteca Manuel Orozco y Berra.
- Cosío, José Lorenzo, "Las aguas de la ciudad", en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, México, t. XLV
- En el archivo histórico de la Ciudad de México, Vol. 519, tomo I, s/p.
- Labastida Luis G. (comp.), *Colección de leyes, decretos, reglamentos, circulares, órdenes y acuerdos relativos a la desamortización de los bienes de corporaciones civiles y religiosas*, México, Oficina Impresora de Estampillas, 1893.
- Mateo, Juan, *Apunte histórico descriptivo del Valle de México y breve descripción de la obra de su desagüe y del saneamiento de la capital*, México, Ayuntamiento de México, 1923.

TEORÍA DE LA ARQUITECTURA

Determinantes de la integración plástica

Ponencia presentada en el ciclo "Alrededor de la integración plástica" en el Auditorio de la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM, y publicada el 11 de septiembre de 1959 en el periódico *Excélsior*.

Me ha tocado venir a plantear ante ustedes, un tema que en la actualidad ha sido puesto en cuestión, y que se refiere, aunque pueda parecerles contradictorio, a las posibilidades de la realización de un ideal ha tiempo realizado. Se trata como saben, de la integración de las artes plásticas.

Pero, en efecto, ¿ha sido ya realizado? Y si lo ha sido, ¿por qué se duda de su posibilidad en la actualidad?

Una revisión rápida de la historia del arte, nos permitirá percatarnos de que exceptuando solamente las épocas más primitivas y probablemente del siglo XIX a la fecha, todo el arte ha pretendido y logrado ampliamente la integración plástica. Bástanos recordar una de las realizaciones que ha quedado como ejemplo para los tiempos posteriores, el templo erigido en el siglo V a. n. e. por el arquitecto Ictinos, y dedicado a la diosa Atenea Partenos: el Partenón, templo en el que se suman en unión indivisible, la arquitectura conformando al espacio, la escultura localizada en los frontones y en las métopas, y la pintura recubriendo profusamente el interior de los muros. Y desde entonces, desde hace 25 siglos a la fecha, todas las grandes épocas de la humanidad, llámense Bizantina, Gótica, Renacimiento, Barroco, etcétera, han realizado este ideal, por contar en primer lugar con artistas que a la vez que arquitectos eran pintores y escultores, y además, porque eran épocas a las que se les ha reconocido una cierta unidad que permitía hallar en una obra en la que intervinieran varios artistas, nexos comunes en sus obras, producto de aquella unidad espiritual. Pero nuestro siglo XX, que carece de artistas que igual creen en arquitectura que en pintura y escultura, y que oscila bruscamente entre divergentes ideales políticos, sociales, económicos, morales, etcétera, dificulta aparentemente los intentos por integrar a las artes plásticas. Parece imposible unir a Villagrán con Mérida y Asúnsulo.



La solución acerca de la posibilidad actual de la integración plástica, ha sido puesta en segundo término por nuestros teóricos y artistas, quienes se han dado cuenta de que primero necesitan una concepción del arte, es decir, una teoría estética, para sobre ella poder fundamentar la solución a la integración de las artes plásticas. Ya esta necesidad, primera de por sí intrincada, se le ha venido a sumar la aparición de dos tendencias fundamentales en el arte, que parecen excluirse una a la otra: los llamados arte naturalista y arte abstracto. El primero, estableciendo fundamentalmente al arte como una manifestación que debe intervenir directamente en la conformación de una sociedad, ha puesto en boga el concepto del “mensaje social”, como cualidad indispensable y principal para calificar de artísticos a los logros humanos. El llamado arte abstracto por el contrario, busca hacer del arte la creación más libre del hombre, la independiza de cualquier fin fuera de él mismo, y exalta la autonomía del arte y de los valores puramente estéticos. Así pues, ya sea para unir a estas tendencias, o más radicalmente, para negar a una de las dos como arte, se han vuelto a plantear una vez más, los conceptos de forma y contenido. Y hacen su pregunta básica: ¿Tiene el arte un contenido? Es decir, ¿debe el arte manifestar ideas, sentimiento, emociones, etcétera? O ¿debe reducirse a puras formas?

El concepto de contenido, en el sentido estricto, es lo que una cosa contiene, lo que lleva dentro de sí, lo que la configura. Según esto, lo que contiene la música son sonidos, la pintura colores, la arquitectura espacios, la literatura palabras, y la escultura el diverso material de que está compuesta. En un segundo sentido, quedan englobados dentro del concepto de contenido, todos aquellos valores que pueden encontrar sitio en la obra de arte. Y es que en efecto, es una teoría bastante aceptada, el que los entes están compuestos en estratos jerarquizados, en que los superiores están condicionados por los inferiores, siendo por esto más débiles, por depender de ellos para existir; son los estratos condicionados y los condicionantes. Así el espíritu o los valores espirituales, descansan primero en un estrato anímico, después en un estrato biológico, y por último en un estrato material. Dándose el caso de que en la obra de arte no se da la estratificación paulatina, sino que lo más alto, el espíritu, se liga a lo más bajo, la materia.

Además, debemos recordar que el hombre en su eterno roce con la naturaleza, es a la vez conformado y conformante. Conformado, porque ya sea para dominarla, tiene que adecuarse a ella, o como dice Heidegger en su lenguaje cabalístico, “ser en el mundo” es encontrarse, comprender y hablar. El encontrarse, se refiere a un estado

de ánimo, a encontrarse radicalmente bien o mal, a estar o no de acuerdo con la existencia tomada en su totalidad. Comprender, a utilizar los útiles con el sentido que les es propio. Y hablar, como la posibilidad de que su hacer, su pensar, tengan sentido, sin el cual no podríamos comunicarnos con nada.

Pero al mismo tiempo, a la vez que el hombre se adecua a la naturaleza, la va conformando de tal modo, imprimiéndole a sus obras tales características que permiten reconocer perfectamente cualquier obra humana de una natural. Todos los cambios que el hombre le ha hecho a la naturaleza para obligarla a servirlo, son el ejemplo más general. Y aún se ha demostrado su influencia hasta en ciertas especies de animales que aún no siendo domésticos, no pueden vivir donde no se encuentre el hombre.

Así pues, titular de deshumanizadas a las obras de arte abstracto, no tiene sentido, puesto que como ya vimos, y tengámoslo muy claro, no hay obra humana que no manifieste al hombre y quede además como depositaria de múltiples valores, desde los útiles hasta los espirituales.

Hemos pues asentado, que toda obra humana tiene contenidos múltiples, y sin embargo, no hemos, para los efectos de nuestro estudio, adelantado nada. ¿Por qué? Porque el planteamiento que han hecho es equivocado. Porque quienes le exigen al arte que tenga un contenido cualquiera, están haciendo una petición verdaderamente peregrina. Quienes le exigen al arte que manifieste al hombre, están exigiéndole a la lluvia que caiga de arriba hacia abajo. No es pues posible determinar al contenido como elemento indispensable al arte, puesto que se da necesariamente en todo hacer humano.

Ahora bien, si le damos a esta idea del contenido o del mensaje social —como lo llaman a la fecha— un sentido axiológico, es decir, si suponemos que hay temas cuyo contenido es esencialmente artístico, y que serían los que debiera tratar el arte, estamos equivocados también. Porque el tema no es para el artista más que una motivación, un punto de partida para crear una obra de arte. Es el principio de la obra, pero no su fin. Es la pista de la cual se eleva el arte a alturas maravillosas. Pero nada justifica el identificar el arte con la creación de temas o mensajes. Los temas, siempre han sido los mismos, siempre se han repetido. ¿Ha habido tema más general a la literatura, pintura y escultura que el hombre mismo? El hombre en sus múltiples facetas ha sido plasmado por el arte desde que el arte es arte. ¿Les parece a ustedes, que hay temas especiales, que por el superior valor de su contenido sean

los que debe tratar el arte? Veamos: de la historia de Guillermo Tell, hizo Florán una novela histórica, Shiller un drama, Goethe empezó a elaborarla en forma de epopeya, Rossini compuso una ópera. Ah! dirán ustedes, pero Guillermo Tell es una figura histórica, es un conjunto de ideales patrióticos, éticos, morales, etcétera. Pongamos otro ejemplo: el de un hombre que mata a su hermano y es a su vez muerto por el hijo de aquél, o el del que mata a su esposa porque duda de su fidelidad. Parece que les estoy relatando una película de ésas a los que nos tiene tan acostumbrados el cine nacional, pero éstos son nada menos que los temas del Hamlet y del Otelo de Shakespeare. Y así podríamos continuar poniendo otros: el de los sufrimientos de un hombre por no comer, que es el tema del libro Hambre de Knut Hamsun. O el de un hombre enamorado de una mujer que a su vez está enamorada de otro.... ¿Cursi, ridículo, muy sobado? Pues es el tema de Noches Blancas de Dostoyevsky. O el de un niño que tiene un globo y que juega con él... ¿Pueril, insípido? Es el tema de la película francesa El Globo Rojo.

Como vemos, los temas son de todo el mundo conocidos. No hay, definitivamente, un tema ni nuevo ni más valioso que otros para el arte. Es más, los temas los puede copiar un artista de otro sin que desmerezca en lo más mínimo su obra, siempre y cuando hagan como decía Shakespeare —cuando le reprochaban que los temas de sus obras no eran de él—: “Sí, yo plagio, pero cuando plagio, asesino”. Y así tenemos que el tema musical de la obra más escuchada en todo el mundo, el tema de la inmortal V Sinfonía de Beethoven, está tomado de una tocata de Bach. Que el motivo del Orfeo de Gluck, se convierte en el himno inglés Dios Salve al Rey. Que de una canción procesional de Praga, surja el himno austriaco y después alemán de Haydn. Que Rachmaninoff componga sus variaciones sobre temas de Paganini. Que de unas piezas populares, Moncayo componga su célebre Huapango, o Blas Galindo sus Sones de Mariachi. Por lo tanto, ¿Necesita el artista de temas inefables o nuevos? ¿O es el tema o el contenido de sus obras lo que distingue al arte? Para aprender lo que fue la conquista de México, es mejor cualquier historia a los murales de Diego Rivera. Para saber de ideas trascendentales, un metafísico es superior a Orozco. Para conocer las luchas de clases es preferible un sociólogo a Siqueiros.

¿Qué es pues lo que nos queda del arte? ¿Qué lo que lo diferencia de otras manifestaciones humanas? ¿Qué lo que lo coloca como una de las aportaciones superiores del espíritu? ¿Los temas? No, puesto que son universales. ¿El contenido? Ya hemos visto que tampoco, puesto que se da necesariamente en todo hacer humano.

¿Los mensajes sociales? Ya dijimos que cualquier científico los dice mejor. ¿Qué es lo que nos queda? Las formas. Las formas son las que transforman –por sus especiales características– cualquier expresión común y cotidiana, en artística. El arte gracias a las formas, se independiza y se hace autónomo. Sólo por las formas logra tener su fin en sí mismo. El tema, con sus infinitos contenidos, valdrá porque será transformado en las manos del artista en formas espléndidas.

No faltará a quien le parezca que el establecer las formas como el fin y diferencia del arte, es una comprensión indigna, un materialismo burdo e insolente del arte que tanto nos eleva y exalta, que puede servir a las ideas más sublimes, y al que tantos espíritus nobles han dedicado su vida. Pero quienes esto dicen, son los que quieren que todo el arte “hable” como lo hacen los periódicos, son los que quieren intervenir en él no como espectadores, sino como actores. Dicen que una obra es buena cuando han conseguido interesarse en los destinos de los personajes que les son propuestos.

En la pintura, alabarán los cuadros donde encuentren figuras de varones u hembras con quienes fuera interesante vivir. Un paisaje les parecerá bonito, cuando merezca ser visitado en una excursión. Pero tan pronto como los elementos puramente estéticos predominen, y no puedan los espectadores apresar bien la historia de Juan o María, el público no sabe qué hacer delante del escenario, cuadro o libro.

Cuentan que un lector después de leer *Tierra Mojada* de López Velarde, preguntaba indignado qué quería decir este disparate de:

... me siento

acólito del alcanfor,

un poco pez espada

y un poco San Isidro Labrador.

Y era lógico, esta imagen poética, no le “hablaba”, y la rechazaba.

Todos los ejemplos que hemos puesto con anterioridad, dan una muestra de que lo que diferencia al arte del conjunto de creaciones humanas, son las formas. Pero reafirmemos un poco más. Si les pregunto ¿Qué fue el arte del siglo XIX? ¿Qué responderíamos? Que fue el predominio del sentimiento sobre la razón. Que fue

el rechazo de la edad moderna que culmina en el xviii. Que fue el cultivo de lo privativo de cada pueblo, de sus tradiciones, sus cantos vernáculos, sus leyendas, su folklore. Que negó los convencionalismos del arte clásico. Mucho cuidado, porque si respondemos así no hemos diferenciado al arte dentro de las manifestaciones generales del siglo xix. No hemos más que dar la tónica general de la época, en la que ciertamente encuentra bases, pero del arte mismo, no hemos dicho nada. Ahora, si decimos que en la literatura es la coexistencia de lo bello con lo feo, que se niega el principio de 'justicia poética'. Que en la pintura es llevado a sus últimos términos el ideal pictórico iniciado en el siglo xvii, que pasan de lo lineal a lo pictórico, del plano a la profundidad, que reconocen la coloración múltiple de los cuerpos como producto de sus relaciones con otros cuerpos, que quitan de su paleta los negros y los grises, que superponen los colores en pinceladas cortas, que niegan la visión pareja, etcétera

Si decimos que en la música corresponde al fraccionamiento de los elementos musicales, a una ramificación progresiva de los factores rítmico y melódico, a la aparición de infinitud de voces internas, a la idea fija, al leitmotiv, etcétera. Entonces sí podemos decir que nos estamos refiriendo al arte. Y notemos que la característica que tienen estos conceptos, que nos ubican de inmediato dentro del arte, es que se refieren a cualidades formales. Sólo el referirnos a las formas, nos ha permitido introducirnos en el arte estrictamente hablando.

Si pues les he procurado mostrar como el arte consiste fundamentalmente en formas, ya se podrán imaginar cómo pienso que pueda ser la solución al problema de los determinantes de la integración plástica. Los determinantes de la integración, las bases de ella, son principios formales: lo lineal, lo profundo, lo claro, lo indistinto, el contraste, el ritmo, los valores ópticos-hápticos, la sencillez, etcétera, son las categorías que lo posibilitan y logran.

Falta proponer una teoría de la arquitectura, que permita ésta integración entre límites, límites que no los hemos mencionado, pero que no hay que perderlos de vista, y que son los que le imponen al artista el material o medios con los que está trabajando. Es decir, la integración que proponemos deberá ser indivisible, pero ninguna de las artes debe absorber a la otra en el sentido de que emplee medios que no le son propios. Acordémonos de lo que decía Maurice Denis: "Exijo que pintéis a vuestros personajes de tal manera que parezcan esta pintados, sometidos a las leyes de la pintura, que no pretendan engañarnos la vista y el espíritu". Ahora bien,

este respeto a los medios particulares, este lograr sus fines “única y exclusivamente” con los elementos y técnicas propios, es lo que sostiene para la arquitectura, la teoría del maestro Villagrán, al proponer dentro de los cuatro valores confortantes de la obra arquitectónica, al valor lógico como relación de medios a fin.

Sólo me resta apuntar una de las principales objeciones que se le hacen a la posibilidad de la integración plástica: es aquella de la que había hablado en un principio, la de la unidad espiritual. Porque efectivamente, aún sosteniendo al arte como creación de formas, no podemos desconocer que sería un absurdo pretender unir los templos de Bonampak con la pintura colonial y con la escultura actual. Es decir, las obras a unir deberán pertenecer a una época específica unida espiritualmente. Esta unidad espiritual es la que se niega que exista en la actualidad. Pero ¿qué no se desprende de las obras un común denominador? A fines del siglo pasado, Manuel Payno escribe su novela costumbrista *Los Bandidos de Río Frío*, poco tiempo después lo siguen Pérez de Lizardi, Altamirano, Inclán, en la actualidad, Artemio del Valle Arizpe, Juan Rulfo, Azuela, Fuentes, etcétera. A principios de siglo, Aniceto Ortega compone una ópera llamada *Cuauhtémoc* y posteriormente, Ponce, Castro, Villanueva, Rolón, Revueltas, Blas Galindo, Moncayo, Chávez, componen sobre temas folclóricos. López Velarde revela a la provincia, Rivera, Orozco, Tamayo, se nutren en nuestra historia. En arquitectura se erige el hospital de tuberculosos por el arquitecto Villagrán.

¿Qué no hay una tónica general que podríamos titular como “el arte que busca la internacionalidad a partir de su conciencia histórica”? Todos los empeños se orientan hacia eso. Podemos decir, y con justicia, que los caminos por los cuales nuestros artistas buscan al arte sean múltiples, pero no podemos negar en ellos y en general en todos nosotros, el deseo de lograrlo. Es pues claro, que sí tenemos en la actualidad, un ideal común, que nos confiere automáticamente la unidad espiritual.

Pidamos por lo tanto, que la arquitectura sea sólo arquitectura, que la pintura y la escultura, como base para lograr una integración plástica que es posible aquí y ahora, a partir del respeto de las artes a sus límites, y bajo principios formales.

Literatos y teóricos de la arquitectura

Urbe, *Excelsior*, 12 de junio de 1960 / Revista ENA VI/1960.

Esta ponencia lleva por título “Literatos y Teóricos de la Arquitectura”, porque me propongo mostrar a ustedes, que de los tres arquitectos a que nos vamos a referir, dos de ellos, Le Corbusier y Frank Lloyd Wright, cuando han hablado de arquitectura, no han creado ninguna teoría científicamente entendida. De ahí que les llamo en este terreno: literatos. Y que el tercero, o sea el arquitecto Villagrán, es el único que ha creado sistemática y científicamente una teoría de la arquitectura, actualmente vigente, y la más completa de que se tenga noticia.

He escogido a estos arquitectos, porque su obra es de tal importancia, que ha marcado lineamientos imposibles de ignorar, y además, porque en consonancia con sus creaciones han emitido tesis respecto a la arquitectura, que nos permiten realizar la presente valoración.

Pero téngase muy claro, que de estos arquitectos, vamos a estudiar sus tesis teóricas. No su obra. Y que por el orden establecido en este tipo de reuniones, no podremos extendernos todo lo que fuera de desear, teniendo que circunscribirnos a lo que considero los puntos capitales de ellas.

Empezaremos con el modulator y los cinco puntos base de la arquitectura moderna del arquitecto francés Charles Edouard Jeanneret, más conocido con el seudónimo de Le Corbusier.

El modulator es una serie de medidas basadas en la altura de un hombre que guardan entre sí relación armónica según secciones áureas, y que concilian al sistema métrico, que utiliza metros y centímetros con el anglo-sajón, que mide en pies y pulgadas.

Esta serie de medidas, proporcionadas entre sí y relacionadas el cuerpo humano, facilitarían las construcciones y además harían que todas las medidas estuvieran proporcionadas, por provenir todas de subdivisiones áreas. Un ejemplo de la utilidad del modulator, es el multifamiliar de Marsella construido por Le Corbusier, que

midiendo 140 metros de largo, por 24 de ancho y 56 de alto, fue realizado en su totalidad con únicamente 15 medidas diferentes.

La otra aportación de Le Corbusier, son las cinco características a partir de las cuales deberá lograrse la Arquitectura Moderna:

1. Independencia entre estructura y ejes de muros. Anulación de los muros de carga.
2. Fachada libre, o sea, libertad de concebir la fachada sin que esté determinada por la estructura interior.
3. El edificio sobre postes o columnas, que deben elevarse libremente.
4. Distribución libre, no sujeta ni a la estructura ni a la rigidez de los muros de carga.
5. Utilización de las azoteas como jardines.

¿Estos postulados de Le Corbusier —el modulator y los cinco puntos doctrinarios de una nueva Arquitectura—, podemos considerarlos como una teoría de la arquitectura? Respecto al primero, podemos tomar como respuesta la que ofrece el mismo Le Corbusier: “El modulator no debe ser un dios inaudito, sino un simple utensilio para ir de prisa... Hay quien quiere comprar siempre en la tienda del droguero o del vendedor de ilusiones, trucos que le den talento o genio. Pobre tipo: No existe más que lo que está en el fondo de cada uno. Y el modulator limpia la casa, pero nada más”

Como vemos, el modulator no es más que un instrumento de trabajo, pero de ninguna manera es la piedra filosofal, ni mucho menos, la teoría de la Arquitectura que andamos buscando, o la base de ella.

Estudiando los cinco puntos que vimos anteriormente, el resultado es deplorable, pues si el modulator no tiene mayor pretensión que la de ser un instrumento útil, los cinco puntos “base de la Arquitectura”, son exactamente la negación de ella, en cuanto implican repetición, recetario, academismo, obra ingenieril, más no Arquitectura.



Estas bases, podrán ser el resultado a que se llegue en una obra, pero definitivamente no pueden predicarse a toda obra arquitectónica.

Esta contradicción de Le Corbusier, no quiere decir que sus obras estén concebidas según este restringido criterio. Quienes recuerden algunas de sus obras, podrán observar que no van de acuerdo en él creación y teoría. La capacidad teórica de Le Corbusier, no está ni con mucho, a la altura de su genio artístico.

Andamos en busca de una teoría de la arquitectura que oriente la creación. Estipulemos pues lo que entendemos por teoría de la Arquitectura.

Teoría de la Arquitectura, será aquel estudio, sistemática y científicamente elaborado, es decir, apoyado en las obras que históricamente se nos han dado como arquitectónicas, que encuentre las categorías ontológicas de toda obra arquitectónica, y sin las cuales, redundante es decirlo, ninguna obra podrá ser avalorada como arquitectónica.

No siendo una preceptiva que impone leyes, la teoría de la Arquitectura permitirá al arquitecto y al crítico, tener una clara conciencia de lo que es la Arquitectura, y lo alejará de caer en soluciones falsas. La teoría de la Arquitectura orienta, pero deja en libertad al genio creador del artista.

Veamos si en los escritos de Frank Lloyd Wright podemos encontrar estas características. Frank Lloyd Wright es plenamente conocido por su tesis de que una obra para ser arquitectónica, deberá ser concebida y realizada "orgánicamente". Entendiendo lo orgánico como una entidad, en la que la parte sea el todo, como el todo a la parte.

Aquí, no cabe duda, nos encontramos con una tesis mucho más elaborada, en tanto que lo orgánico se aplica al todo de la obra; tanto al medio geográfico e histórico en que se proyecta, como a la solución de los requerimientos que tiene que satisfacer, como al uso que se haga de los materiales, como a la estética de la obra. Orgánico significa que ni la forma hace a la función, ni la función a la forma. Orgánico significa que forma y función son una y la misma cosa. Orgánico significa que todos los medios usados en la solución de la obra, deberán guardar entre sí una relación de necesidad.

Estas tesis, sin duda alguna van más al fondo de la Arquitectura, imposibilitando las repeticiones de estilos propios de otras épocas y lugares, implantando a la vez, el uso de los materiales según su naturaleza. Como lo orgánico se aplica también al medio, es decir, que toda obra es la solución para un lugar y problemas

específicos, por tener que responder a requerimientos particulares, toda obra es terminantemente singular, irrepetible y única.

No se trata de postular como lo hacía Le Corbusier, que las obras deben ser de tal o cual forma, que deben de usar tales o cuales medios, puesto que toda solución, es solución a un problema determinado.

Más universal, la tesis de Frank Lloyd Wright, propone una norma de aplicación a todas las obras: la Arquitectura debe ser orgánica. Es decir, guardar entre el medio, requerimientos, solución, una relación de necesidad. La parte es al todo, como el todo a la parte.

Se establece así la organicidad de la realización como valor último y fundamental de la Arquitectura.

Sin embargo, y pese a la validez de este postulado, no podemos considerar esta tesis como la teoría de la Arquitectura que andamos buscando, en tanto que lo orgánico así entendido, sería un valor —empecemos a utilizar este término— de la obra arquitectónica, pero de ninguna manera, podemos aceptar que la Arquitectura reside en un valor, como sería el orgánico. Todos nosotros sabemos cuando menos de otros dos valores que integran a la Arquitectura: el útil y el estético. Y respecto a ellos, Wright no aclara nada, aunque con honor a la verdad, se hallan implícitos en sus tesis. Aunque de capital importancia —el valor orgánico—, no constituye de por sí una teoría de la Arquitectura en los términos que enunciamos anteriormente.

Pasemos a estudiar las tesis del Arq. José Villagrán García, y veamos si se sostiene la afirmación que hice en un principio, en el sentido de que él es el único que ha creado científicamente una teoría de la Arquitectura de vigencia actual, y de aplicación universal.

Una obra construida, dice el maestro Villagrán, para poder ser considerada como arquitectónica, o poseedora del valor arquitectónico, debe estar constituida por cuatro valores primarios, fundamentales, que siendo independientes entre sí, integran con su concurrencia, en una obra, al valor arquitectónico. El valor arquitectónico está formado por cuatro valores, que son: útil, lógico, estético y social.

Siguiendo un método histórico, es decir, estudiando las obras que al través del tiempo se nos han dado como arquitectónicas, encuentra que el primer valor de toda obra, es su utilidad, o un valor útil.

Toda obra necesita fundamentalmente satisfacer necesidades vitales del hombre, para lograrlo, dado que toda construcción está localizada en un tiempo histórico

y un espacio geográfico dados, el arquitecto necesita del conocimiento de esos elementos, que conforman a lo útil, para poder resolver el primer requerimiento de la Arquitectura. Ofrece así, dos programas, nombre con que se designan las limitaciones a solucionar. El programa general, que es de aplicación a todo género de Arquitectura, estudia lo geográfico físico —medio ambiente— y lo humano local, donde engloba a la cultura en general, en su forma de técnica, instituciones sociales, folklore, estructura política y económica, etc. Y un programa particular, que como su nombre lo indica, se aplica después del general, a cada caso en particular, es decir: finalidad de la construcción, ubicación, condiciones económicas, accesos, puntos de vista, linderos, etc.

Lo útil aparece en dos formas fundamentales: lo útil, como aprovechamiento del espacio delimitado o habitable, llámese circular, estar, etc., y lo útil como adecuación de los espacios delimitantes (apoyos, cubiertas y circulaciones) a funciones mecánicas de resistencia, cargar, contrarrestar empujes, absorber vibraciones telúricas, etc. El primero lo llama útil-conveniente o económico, y el segundo útil-mecánico constructivo.

Así pues, el primer valor que debe ser resuelto por la obra arquitectónica, es el útil. Pero recordemos que los valores útiles, han sido considerados dentro de las teorías axiológicas, como valores instrumentales es decir, que no tienen su fin en sí mismo, sino que son medios, instrumentos, para alcanzar un bien ajeno a ellos mismos. Tienen como características se adecuación formal al fin o bien que se persigue a través o por medio de ellos.

Ahora bien esta concordancia o adecuación entre finalidad, medio empleado y resultante o forma construida, no es otra que la estructura de relación de todo hacer humano, que persigue la previsión de la cosa hecha en relación con su fin y medio. Así pues, a esta forma del hacer con su fin y medio, la llama lógica del hacer, paralelamente a la actividad intelectual, la del pensar, que será conforme entre el pensamiento y su objeto.

El segundo valor de toda obra arquitectónica será el valor lógico, que establece la conformidad de la forma y su fin y medios.

Al respecto, alude a las palabras de Rodin quien decía: "Es feo en arte, todo lo que es falso, lo que sonríe sin motivo, lo que se amana sin razón, lo que se encorva y encabrita, lo que no es más que una posibilidad de belleza y gracia. Todo lo que miente". Y a las de Maurice Denis: "Exijo, que pintéis vuestros personajes de manera

que parezcan estar pintados, sometidos a las leyes de la pintura, que no pretendan engañarme la vista o el espíritu”.

Nótese aquí, la similitud de este valor lógico de Villagrán, con el orgánico de Lloyd Wright, pero al mismo tiempo, su superior estructuración y postulado: “El todo a la parte como la parte al todo”. Tiene cabal la tesis de conformidad de forma con fin y medio, una preferible y sistemática postulación.

Es de suma importancia comprender en todo su alcance a este valor, ya que de él y del valor útil, resultará el estético. No se trata de que el valor estético esté supereditado a los dos anteriores. Para explicarlo dice que en la creación misma de la obra de arte, el Arquitecto va “conformándolos” a todos, sin que al final se pueda decir si la forma dio origen a la función, o la función a los medios, etc., dado que la obra de arte es un todo armónico —podríamos decir también orgánico—.

Pero aun siendo los valores autónomos entre sí, el valor estético está “fundado” en los anteriores, dado que la libertad que pueden tener otras artes, por no tener fines extraestéticos, no la tiene la Arquitectura.

Y añade: “toda forma que sea buscada por sí misma, sin atender a su adecuación útil y lógica al desintegrar al valor arquitectónico, resultará bella, más no arquitectónica, y viceversa”.

Y así llega al valor estético, al que concibe como una serie de formas, es decir, que a partir de un método experimental, trata de alcanzarlo por medio de la contemplación y análisis de las obras. Las formas como se presenta la belleza en la Arquitectura, son: claridad, contraste, axialidad, simetría, ritmo y repetición, todas ellas concurriendo hacia la unidad orgánica, pero en sentido plástico.

El cuarto valor integrante del valor arquitectónico, es el social, que se presenta en dos aspectos fundamentales: expresado y formado.

Al responder una obra al programa general, al pertenecer a una cultura, la expresa a ella misma. Toda obra al través de su Programa Particular, expresa las diversas modalidades del vivir individual y colectivo, y la técnica, expresa aún más: expresa todo el sistema de ideas, de organización de la sociedad. Pero a la vez que expresa a la sociedad, el arte es uno de los bienes de la cultura, y se nutre de ella misma. Cabe decir pues, que el arte ayuda a su vez, a formar a la cultura, a través del artista.

Como vemos, su teoría se presenta anclada en los postulados actuales de la axiología y de la estética, proclamando por un lado la objetividad del valor, así como su autonomía, y estructurando el valor arquitectónico en una escala que va de los

valores inferiores a los superiores, permitiendo así que aparezcan los valores fundantes y fundados. Y esto no es extraño, dado que su concepción y demostración, recurre constantemente a las doctrinas filosóficas en las que encuentra el apoyo para obtener la validez universal.

Donde radica la capital importancia de la teoría del Arq. Villagrán, es en la estructuración que hace del valor útil y lógico, así como en la concepción del valor arquitectónico como resultado de la concurrencia de cuatro valores primarios.

En efecto, a pesar de que el valor utilitario de la Arquitectura siempre se ha aceptado, no había sido analizado y sistematizado, hasta que él le hace alrededor del primer tercio de este siglo.

Al ubicar sin lugar a dudas a la obra arquitectónica en un espacio y en un tiempo, terminó de una vez por todas con el trasplante de estilos con los que nuestros arquitectos pretéritos —y cabría decir que aún muchos de los actuales— pretendían inscribir a nuestra arquitectura en la cultura europea y mundial.

Hizo ver el equívoco en que nos colocábamos al construir en estilos caducos, que no se adecuaban ni a las necesidades, ni a la forma de vida, ni al lugar.

Mostró que la solución a sus específicos problemas vitales y geográficos, así como un sentido del arte enraizado en ellos mismos, en su pasado, en su tradición, era lo que le había permitido a ciertas culturas europeas alcanzar el plano de la universalidad.

Nuestra Arquitectura, por el simple hecho de prestar atención a los programas general y particular, será muy mexicana, y por no tener ni aspiraciones universalistas o arcaizantes, lograría la universalidad.

Esto es lo que logran sus Programas. Siguiendo por este camino, el valor lógico viene a ser la cúspide del aspecto extraestético de la Arquitectura.

Si la arquitectura tiene que resolver requerimientos extraños a la pureza del arte, usando técnicas constructivas, deberá seguirse una lógica del hacer, amalgamado la técnica a las necesidades, y las dos al valor estético. Con el valor lógico, obtiene que la arquitectura trabaje y aprese sus fines a partir de medios exclusivamente arquitectónicos.

Supera así la separación que encontrábamos en Le Corbusier entre fachada y estructura interior. Este formalismo, al desligar a las fachadas de la estructura interior, disgrega al valor arquitectónico, haciendo que las obras se aprecien por separado: por un lado, lo aparente, las fachadas, lo estético, por otro las soluciones,

por otra la técnica. Descuidando además el factor económico, al encarecer el costo de la obra.

Su teoría, como dijimos antes, no es una preceptiva, dado que el tener en cuenta cuáles son los valores y las formas de los mismos, no significa de ninguna manera una suplantación del genio artístico.

Con los argumentos que hasta aquí he expuesto, lamentando que la ocasión no permita explayarnos, espero haberles demostrado, que efectivamente hay una teoría de la Arquitectura, científicamente rigurosa, y de validez universal, que supera con mucho —la tesis de Le Corbusier y Lloyd Wright son literatura— a cualquier otro intento que en este campo se ha hecho. Y que su autor, se llama José Villagrán García.

La estética como instrumento arquitectónico

Urbe, *Excelsior*, 22 de enero de 1961.

Las críticas de que ha sido objeto la arquitectura contemporánea en nuestro país, ha sido de muy variados tipos y han partido también de diferentes puntos de vista, pero en general podemos decir que concluyen en asentar que priva en nuestra arquitectura un estado de eclecticismo que baraja formas anacrónicas y ajenas que no tienen correspondencia con la sociedad que las está creando.

La gran mayoría de ellas han partido de personas no profesionales de la materia, lo que ha traído como consecuencia que estos estudios pasen por alto factores fundamentales de la arquitectura y que por tanto no superen un plano meramente periodístico.

Hubo también un intento por ofrecer una visión general de la evolución de este arte a partir del primer cuarto de este siglo época en que conseguimos desprendernos del academismo del siglo XIX, que fue expuesto ahora sí, por un profesional, pero fue de tal modo parcial y carente de veracidad histórica que tampoco puede tomarse en cuenta como un trabajo que aporte datos a la historia.

Estas críticas, tanto las provenientes de los mal llamados críticos de arte como las de profesionales desaprensivos, aunque carecen de rigor científico y se detienen en el marco deleznable de la crítica impresionista y literaria que hace por demás inútil cualquier refutación, clarifican sin embargo un hecho patente: que la arquitectura mexicana actual, pese a tener algunos destellos de gran arte, tomada en su conjunto no ha sido capaz de aportar un movimiento de renovación que pueda tomarse como un paso evolutivo artísticamente válido para la historia universal de la arquitectura. Y es que en efecto, la arquitectura que se está haciendo en la actualidad carece de una metódica sólida que orientando sus esfuerzos creadores la sustraiga de las realizaciones sin orden ni concierto en que está sumida.

El hecho existe. La conversión de la arquitectura en mera edificación es nuestra realidad. Pero el estar acudiendo como fin obligado siempre que se trata de emitir

un juicio acerca de la arquitectura, a señalar estados de transición, de crisis, de deshumanización, de academismo etc., aun siendo verdades parciales se han convertido a su vez en un peregrinaje a lugares comunes que en la actualidad ni dicen nada nuevo ni benefician al que lo dice ni al que lo escucha.

Nuestras necesidades demandan rutas, caminos, instrumentos que ayuden a superar nuestra realidad, y no críticas negativas y anacrónicas o trabajos de autoensalzamiento equívocos que más que desbrozar el camino, lo confunden con conceptos nebulosos y conclusiones místicas, o falsean a ciencia y conciencia nuestra de por sí raquítica historia.

Se hace pues a todo punto indispensable superar estas críticas periodísticas extemporáneas por una labor constructiva que proponga instrumentos adecuados para trascender este estatismo comúnmente criticado.

Un primer paso que proponemos estará constituido precisamente por la negación radical de ese tipo de crítica al que vamos a titular en razón de sus características en la investigación y en sus conclusiones, de alquimia mística.

El siguiente paso, y fundamental, será sacar del olvido en que está sumido, el instrumento arquitectónico que puede hacer posible la creación de una auténtica arquitectura.

Los útiles, materiales, requerimientos y ciencias que maneja el arquitecto moderno, es decir, los instrumentos a través de los cuales logra un objeto diferente a ellos mismos, que en este caso es la arquitectura, son sin duda mucho más perfectos que los que usaban los arquitectos pretéritos. Hay entre ellos la distancia que va de la noción empírica de la estática hasta el cálculo científico de las estructuras.

Sin embargo nuestros arquitectos no están haciendo arquitectura. Esto se debe a que el arte no es un producto mecánico de la reunión de diversas técnicas, sino la resultante de la interacción dialéctica de la técnica y la inspiración o intuición artística. O sea, que una obra arquitectónica, como caso particular del construir, se distingue de la mera edificación por la peculiar forma de combinar los mismos instrumentos arquitectónicos.

Aquí es donde está la falla de nuestra arquitectura; en que la reunión y composición de todos los útiles que maneja no está orientada con un criterio consciente de lo que el arte significa. Falla doblemente lamentable si tenemos en cuenta que entre ese instrumental del arquitecto se encuentra una ciencia cuyo objeto lo constituyen las leyes que rigen la reunión orgánica de esos elementos en la obra auténtica de



arquitectura. Una ciencia que reúne en un todo homogéneo a las categorías axiológicas de la arquitectura.

La teoría de la arquitectura es el instrumento que debe de ser revalorado dentro del conjunto múltiple de instrumentos arquitectónicos, como son el cálculo, la sociología, la topografía, la historia del arte etc., todos ellos instrumentos aptos para lograr la arquitectura, porque la teoría de la arquitectura es el instrumento que posee una peculiar cualidad, la de ser el foco hacia el cual convergen todos los demás medios, para encontrar la relación y jerarquización que produce a la obra de arte.

La teoría de la arquitectura es la ciencia que se propone como el instrumento sine qua non para superar nuestra arquitectura y conseguir que sea un paso dentro de la evolución histórica del arte universal.

No obstante que el simple enunciado de su objeto muestra su inapreciable utilidad; que la historia su rancia ascendencia que se remonta hasta Vitrubio Polión; que los más grandes arquitectos siempre la han tenido en cuenta, razón por la cual es posible encontrarla por medio del análisis en sus obras, y que el Arq. José Villagrán, maestro sin discípulos, la ha múltiples veces expuesto y parangonado enriqueciéndola hasta un punto tal que no será posible ignorarlo en la obligada evolución dialéctica de la cultura, hecho por sí solo que lo convierte en nuestra máxima aportación a la arquitectura, la teoría de la arquitectura es cotidianamente desterrada de los conocimientos de nuestros profesionales.

El que nuestros profesionales desde el momento en que concurren por primera vez a la Escuela de Arquitectura se sienten como artistas excelsos a la altura de los más grandes genios, lo que les ha conducido entre otras infantiles razones a ver en la teoría de la arquitectura un instrumento que no tan solo no precisan, sino que constriñe su avasalladora intuición artística. Pero esto está tan lejos de ser verdad, como sus obras de ser arquitectura.

Otra causa más profunda que la anterior de que se desestime a la teoría, estriba en que su aceptación corre pareja con la que obtiene la Filosofía en general y la Estética en particular; ciencias que en tanto se ocupan del arte son pilares sobre los que se erige la teoría de la arquitectura. Y estas ciencias han sido vistas en alguna época y tal vez aún ahora como meras lucubraciones etéreas sin ningún contacto con la realidad concreta, porque es cierto que aquí como en otras ciencias se han cometido excesos extendiendo ilícitamente las conclusiones y violentando por tanto la realidad que pretendían analizar.

Si, por tanto, la vigencia de la teoría está unida a la que pueda tener la estética, un avance en ésta redundará necesariamente en aquella. Una real utilidad de la estética y un conocimiento claro de ella, favorecerá a la teoría que será vista a su vez como instrumento apto para resolver algunas realidades convirtiéndose en auxiliar del arquitecto.

He propuesto pues una tesis, que teniendo como base la inutilidad de las críticas que titulamos de alquimia mística y la necesidad imperiosa de encontrar caminos, vías, medios o instrumentos que ayuden a superar la realidad estática de nuestra arquitectura, nos hace sostener a la teoría de la arquitectura como el instrumento que se precisa. Y de observar el destierro que ésta padece y de su relación con la estética, procurar su revaloración mediante la difusión de la estética como ciencia válida para explicarse una parte de la realidad.

Si es válida esta inducción que hemos realizado, también lo será la deducción complementaria, es decir, que de un desconocimiento de lo que la estética es y de la utilidad que puede prestar, procede la desestimación de la Teoría de la arquitectura, y de aquí, la falta de perspectivas, el emparedamiento de la imaginación y la aparición lógica de unos escritos que pretenden ser crítica e historia de arte radicalmente inútiles.

Todo parece provenir de cómo se entiende y cómo se enseña la estética en la Escuela Preparatoria, puesto que si se enseña correctamente, la inducción y deducción que hemos hecho será falsa, y viceversa, si la enseñanza en la Preparatoria, que es el primer plantel en el que los estudiantes tienen contacto con la filosofía es errónea, nuestras conclusiones serán correctas y se precisará corregirla como medio para aquilatar en su justo valor a la Teoría.

Estamos ya en el meollo del problema mismo tema de este trabajo, porque anticipándonos al análisis de los hechos, diré que el programa que se señala en las Escuelas Preparatorias como guía del curso, como las observaciones que se le hacen al maestro que va a impartir la cátedra, son claramente sintomáticas de un concepto errado de lo que la materia significa, de las metas que se propone y de los objetos sobre los que versa. Enfoque que va a redundar en una deficiente, sino nula, preparación del alumno que lo imposibilita para apreciar ciencias que más tarde se le impartirán en la escuela profesional, y paralelamente en una segregación de la filosofía como instrumento explicativo de cierta realidad.

Empezaremos con uno de los párrafos del Programa del Curso de Filosofía, que dice textualmente:

"El programa de esta materia se ha formulado con apoyo en dos ideas la expositiva y la de lectura. La primera aparece ineludiblemente verbalista; sin embargo, del profesor depende que en la medida de lo posible la exposición resulte viva, dinámica, activa y provoque la intervención de los alumnos. Solo concediendo importancia a este carácter polémico de la cátedra, se conseguirá librarla de *la monotonía verbalista*."

El que la primera parte del curso, es decir, aquella en la cual se expondrá en que consiste la estética, sea ineludiblemente verbalista es en resumen señalar un carácter intrascendente de la estética y que además comparte con un porcentaje muy alto de disciplinas, como la historia, la biología, la geografía etc., y aún con la física y la matemática, en las cuales lo único que sucede es que en vez de los signos del lenguaje hablado se usan una serie de símbolos también convencionales, intérpretes todos del mismo lenguaje humano.

Hay es claro, muchos casos de aprendizaje que parecen excluir la exposición verbalista, como pueden serlo los oficios en los cuales la enseñanza se imparte y se logra a través del ejercicio por parte del alumno en alto grado manual; ejemplo de este caso son todas las artes manuales y consiguientemente la pintura la escultura, la danza etc. Pero debemos de tener en cuenta que aún en estos casos la exposición verbalista del maestro está siempre presente en forma de orientaciones o correcciones. Por tanto, señalar este carácter de la exposición de la estética es como dijimos en un principio intrascendente.

Pero lo que si tiene importancia es que de aquí se concluya que la materia es monótona y que del maestro depende el que la clase resulte viva y dinámica.

Tanto a los alumnos como a los maestros les es muy claro que de él depende en mucho el que la clase resulte interesante y que logre despertar la inquietud benéfica del alumno, pero en el caso que nos ocupa, el de la estética, no es posible de ningún modo afirmar que la clase puede ser monótonamente verbalista. Para demostrarlo tenemos que retrotraernos al objeto de la estética. La estética es la disciplina filosófica que tiene por objeto explicar el arte.

Al efecto, le es indispensable partir del análisis mismo de las obras de arte para elevarse a través de a las conclusiones que muestren en última instancia los aspectos singulares del arte. Solo llevando a cabo una estética desde abajo, es decir, apoyada en el estudio de las obras mismas, puede la estética llegar a conclusiones

científicamente válidas puesto que poseerán el rigor que se le exige a toda disciplina no perteneciente al campo de las ciencias naturales. Conclusiones en fin, que tendrán como objeto y constatación a la realidad misma con la cual se busca alejarse de las estéticas desde arriba, que constreñían a la realidad al expresarla a partir de concepciones metafísicas predeterminadas.

En este sentido la estética no es más que el resultado del análisis de las creaciones artísticas, mismas que se nos dan con carácter tan peculiar que las hace claramente reconocibles dentro de la variedad infinita de creaciones humanas.

De lo anterior se desprende que la exposición de la ciencia filosófica que llamamos estética no es de ningún modo una lucubración en abstracto como parece creerlo el hombre de sentido común, y lo que es peor, muchos de nuestros profesores de filosofía. Ni una mera exposición de criterios personales sin más mérito que su profundidad metafísica, sino todo lo contrario, una investigación que logra sus teorías –hipótesis comprobadas– exclusivamente a partir del análisis de las obras concretas de arte, obras que son por tanto la medida rigurosa de la validez de esas mismas teorías.

Sólo por esto logra la estética convertirse en un instrumento útil a todo aquél que quiera conocer qué es el arte, al que lo clasifica y analiza, al que lo gusta y al que lo crea, es decir, al filósofo, al historiador y crítico, al público y al artista mismo.

Solo porque la filosofía es un instrumento como otro cualquiera útil para explicarse determinadas realidades que no es posible conocer más que desde su perspectiva particular, es por lo que tiene sentido la filosofía como ciencia, los filósofos como investigadores y su punto de vista como indispensable para el más cabal conocimiento de la relación hombre naturaleza que llamamos mundo.

Si en esto consiste la estética, su exposición deberá hacerse de modo similar, o sea, sustentándose inexcusablemente en los objetos concretos de arte, constatando la certeza de sus teorías en su utilidad convencional como instrumentos explicativos de la realidad arte.

Deberá tenerse previamente el conocimiento de la historia del arte y aún más que de la simple historia, un conocimiento de las teorías de las artes, lo que equivale a decir que los estéticos serán un poco artistas ellos mismos.

Del mismo modo que no se puede entender a un estético que no sea un poco artista él mismo, no se podrá exponer la estética sino es mediante la crítica técnica de cada una de las artes.

La clase de estética queda convertida en un taller de arquitecto, en una sala de concierto, en un estudio de pintor, en un salón de danza, en la discusión de las obras de arte, pero inmersa en el arte mismo.

No es una adjudicación gratuita a la postura que sostiene que la clase de estética es *monótonamente verbalista* el hacerla ejemplo sintomático de una postura que debe de ser rechazada terminantemente: aquella que cree que la filosofía es un hacer desligado de la realidad y en consecuencia solo deseable a quienes deseen pasarse la vida pensando en vaguedades etéreas que concluyen "por afirmar lo que todo el mundo sabe de un modo que nadie entiende".

Si hacemos hincapié en el concepto o trasfondo que se infiere de la estética como monótonamente verbalista, es decir de una exposición de criterios sin comprobación con la realidad, es porque es de aquí que a nuestro entender provienen los excesos que han transformado a la filosofía en filología y que ha puesto a los filósofos a pasarse la vida discutiendo "el verdadero sentido que tiene tal palabra en tal autor" teniendo como repercusión gravísima, la que anotábamos al principio, o sea, la desestima por estas disciplinas, el escepticismo acerca de la utilidad de aprender esas divagaciones y la falta que se hecha de ver en los criterios de las personas que se dedican profesionalmente a actividades que necesitan los apoyos que estas ciencias les podrían brindar.

Debemos propugnar aquí, como lo hacemos con la Teoría de la arquitectura, porque la estética deje de convertirse en mística para retornar a ser lo que fue cuando la necesidad la hizo nacer, un instrumento de explicación de la realidad.

La estética, como la matemática, la paleontología, la astronomía es un instrumento creado por el hombre para encontrar cada vez nuevas relaciones entre las cosas. Convenciones en fin para explicarse a sí mismo.

Siguiendo con la crítica al modo de entender a la estética que se tiene en las Escuelas Preparatorias, pasamos a presentar los lineamientos generales del Programa del curso de Estética.

La primera parte es la que está dedicada a la exposición verbalista de que hemos venido hablando; la segunda se divide en su orden en una teoría de las artes y finalmente en una historia del arte.

Atendiendo a los argumentos antes expuestos, se comprenderá lo equivocado de lanzar al alumno a aquilatar teorías provenientes en mayor o menor grado de realidades que ignora. Un alumno que llega al grado de enseñanza Preparatorio,

carece, salvo casos especiales de educación en el seno familiar, del conocimiento del arte, lo que hace a todo punto infructuoso la reflexión sobre él en que consiste la estética o la teoría de la arquitectura.

Por tanto, el orden deberá ser invertido y comenzar el curso con la historia del arte, continuar con las teorías de las artes y finalizar con el análisis estético.

La importancia pues de crear un más correcto criterio de lo que es la estética a partir de la suplantación radical del concepto de exposición verbalista vigente en la actualidad, por un enfoque dinámico que haga percatarse del carácter eminentemente práctico que tiene la aplicación de la estética como instrumento explicativo de los casos concretos de arte, está precisamente en lograr que sea usada como una ciencia que les ayudará a entender de modo más claro qué es y en qué consiste la profesión a la que se están dedicando.

La gran desorientación que existe en la arquitectura en la actualidad tanto en su campo escolar como en el profesional, se debe a que no se tiene un conocimiento sólido de lo que es y los valores que posee el arte.

Es aquí donde la estética se convierte en un valiosísimo instrumento arquitectónico, en tanto que muestra cuáles son los valores que integran a la obra de arte en general, valores que al particularizarse en la arquitectura por medio de su teoría, serán el faro que guíe los esfuerzos de nuestros profesionales hacia la realización de la auténtica obra de arquitectura.

Las dimensiones humanas en la arquitectura

Colaboración del Departamento de Arquitectura del INBA, tomada de: *Excélsior*, 27 de enero de 1963.

El acercamiento que estamos tratando de realizar con la arquitectura de Jalisco –que próximamente se presentará en el Palacio de Bellas Artes– implica necesariamente llevar a cabo una constante revisión en las ideas que sustentamos acerca de la arquitectura, para comprobar si todavía son vigentes para comprender, en sentido teórico, esta manifestación artística. Revisión constante, propia de las disciplinas culturales, de la cual se libran las ciencias exactas, y que ahora como nunca muestran la profunda visión de Kant, cuando afirmó en su trascendental obra, que la creación de arte es producto del genio. Entendiendo así que el arte no es susceptible de ser regido por reglas, por cánones atemporales, y que en cada caso histórico, es el genio el que da la norma. Afirmación que muestra su validez cuando comprobamos la multiplicidad de soluciones que adquieren los diversos géneros arquitectónico en una misma localidad y cultura.

Esto no implica que la obra de arte carezca de legalidad alguna, como lo desearían muchos “excelsos visionarios”, sino que como todo en la vida, el arte está sujeto a evolución, que no por serlo es sinónimo de caos.

La arquitectura, por ejemplo, es para el hombre; y perogrullesca que se nos presente esta afirmación humanística, no deja por eso de ser menos aplicable en la explicación de algunos aspectos de la arquitectura a partir de la clarificación del modo de entender al hombre de ciertas culturas. La antropología se convierte por tanto, en una disciplina auxiliar al arquitecto, por ser ella quien, en sus diversas especialidades, le brinda el concepto de hombre que les es indispensable para poder plantear, con plenitud de conciencia, los espacios que éste precisa. La definición religiosa del hombre como conjunción de cuerpo y alma, que se mostró inoperante por no ponerse de acuerdo qué era aquello que debía entenderse como alma, fue

sustituída por una conjunción de dimensiones o legalidades a que el hombre se halla sujeto.

Se aceptó, desde entonces, que el hombre está regido por una primera legalidad física según la cual posee peso y medida; por una biológica que le demanda aire, luz, temperatura, etc., indispensable para su supervivencia, por una tercera, la del instinto de infinito que al decir de los sicólogos lo impulsa a ir en pos de una compliación constante en sus relaciones con el mundo; y por una cuarta, la del espíritu que lo califica como un ser productor de valores.

Así pues, el hombre es definible por cuatro legalidades. Pero no obstante que en un principio dijimos que la arquitectura es para el hombre, resulta, que en las obras concretas, observamos que no está presente ese hombre integralmente concebido. Según los casos, la arquitectura hace una selección dentro del conjunto de dimensiones humanas y atiende sólo alguna o algunas de ellas; rara vez a todas. Selección que parece depender de las actividades que ese hombre vaya a realizar en un caso determinado. El hombre actuando en el seno de la familia, recluso por la sociedad o elevando sus preces, requiere por parte de la arquitectura, la atención de diversas de sus dimensiones humanas.

La arquitectura responde así a determinadas legalidades, constituyendo el hombre, actuando como miembro de una familia, el caso que para nuestra sociedad actual demandaría la totalidad de dimensiones humanas, que igualmente requieren la máxima pluralidad y diferenciación de espacios para responder a ese máximo de legalidades. De aquí, la total diferencia de soluciones que encontramos en las casas habitación. El caso opuesto, el que demandaría la satisfacción de un mínimo de dimensiones, estaría representado —lo aventuramos como hipótesis— por el hombre actuando como trabajador asalariado. De ahí, que las obras que se dedican a solucionar a este hombre adquieran una regularidad proporcional a las dimensiones a que atiende. Bástanos ver el caso de un edificio de oficinas, para comprobar que la sociedad actual supone que en ese caso al hombre le bastan luz y sanitarios: los hombres están uniformados, se tipifican, y los espacios que se les destinan tienen un mínimo de requerimientos humanos, ejemplo similar al de los romanos de la época imperial, a los que les bastaba, el decir del emperador, “pan y circo”.

Cabría ahora retornar a la arquitectura de Jalisco, tema que solicitara este planteamiento marginal, para entender que la diferencia de las soluciones en sus problemas genéricos puede ser entendida teniendo en cuenta el tipo de hombre a



que responden. ¿No acaso es palpable que las diversas obras que en esta ocasión presentamos responden a un diferente modo de concebir al hombre que las va a habitar?

Podríamos también preguntarnos cómo uno de los caminos viables para comprender sus orientaciones y los valores que posean estas obras: ¿Ha sido válida la selección de dimensiones humanas que han realizado sus arquitectos?

Algo más sobre Villagrán

Cuadernos de Arquitectura, número 13, México, INBA, 1964, pp. 9-27.

Il s'agit donc d'un enseignement dont on ne se soucie guère, en général, de dégager les principes directeurs.

Au surplus, un ouvrage de cet ordre ne sur ai prendre sa valeur que lorsque quatre ou cinq auteurs s'y seront successivement essayés: peut-être verra-t-on naître alors le théoricien génial qui tirera de leurs essais les éléments d'une doctrine définitive. Aussi bien savent-ils que leur rôle restera modeste : ils jouent les «hommes de bonne volonté...

Georges Gromort

O frecer una visión de los pasos por los que ha evolucionado la Teoría de la Arquitectura del Maestro Villagrán hasta alcanzar la estructura que actualmente posee, acotando en cada momento las influencias y circunstancias, no exclusivamente teóricas, sino materiales y primarias que la determinaron, fue sin duda un propósito muy ambicioso que necesariamente había de involucrar la desestima de una pléyade de aspectos en que no se puede reparar cuando lo que se busca son los grandes cauces por los cuales fluyó su pensamiento. Pero



era necesario hacerlo —y lo hicimos en nuestros Apuntes para una Biografía publicada en el número 4 de estos Cuadernos— al menos porque nunca antes se había intentado comprender esta teoría en el amplio sentido del término, o sea, poniendo en relevancia las ideas provenientes de la axiología, antropología y de la ciencia del arte, así como de las situaciones sociales concretas que la han motivado e impulsado, tanto como su concatenación con las tesis teóricas que al precederla le ofrecen el marco histórico sobre el que necesariamente hay que entenderla dialécticamente. Por tales razones la vez anterior nos vimos forzados, por el planteamiento mismo a que nos constreñimos, a ver de pasada y muy por encima aspectos particulares cuya riqueza e importancia fueron subsumidos dentro de esa visión de conjunto, que lógicamente sólo puede y debe reparar en ellos en cuanto a su relación con ese gran conjunto que significa el todo de su teoría.

Pero ahora, cuando en esta Colección de Cuadernos de Arquitectura se publica la segunda parte del curso de Teoría de la arquitectura de Villagrán sustenta en su cátedra de la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Autónoma de México, y teniendo en cuenta que en ella afirma su concepto acerca de que la arquitectura sólo puede ser cabalmente comprendida cuando se la aprecia como un conjunto integrado de valores, quisiera hacer hincapié en este aspecto particular a la vez que medular; en ésta su comprensión del fenómeno artístico conceptuándolo como un conjunto de valores, con las implicaciones y me atrevería a decir que actuales, que aceptan que el objeto artístico se diferencia y adquiere autonomía por su objetivación del valor estético.

Los griegos no llevaron a cabo un estudio sistemático respecto al arte, al menos respecto a lo que actualmente entendemos como tal, diferente tajantemente de todo lo que pueda incluirse dentro del amplio campo de las artesanías en las que es plenamente conocida la finalidad así como los medios que han de conducir a ella, y que por tal razón destierran de sí todo aspecto creativo. Pero no obstante que no nos legaran como en otros campos del pensamiento tesis que aún en la actualidad son motivo de discusión y ante las cuales todavía se hace necesario tomar posición, una idea soltada esporádicamente perduró a través de los siglos hasta prácticamente el presente. Se entendió que lo bello, concebido como una modalidad del ser, era el aspecto diferenciador del arte. Muchas y muy notables obras produjo su cultura y fue debido a ello probablemente por lo que la belleza, que tanto resaltaba en todas sus diversas obras, fuera considerada como lo distintivo de la producción

artística. Y el arte de otras culturas que en más o menos se mantuvo dentro de los lineamientos clásicos hasta mediados del siglo xix perdurará siendo considerado como una objetivación de lo bello. A tal punto este modo de concebir al arte adquirió carta de ciudadanía que las palabras belleza y arte llegaron a ser de hecho, sinónimos. Y al hablar de arte implícitamente se suponía estar refiriéndose a la belleza y viceversa, cuando hablábamos de belleza suponíamos referirnos al arte. Intentos hubo de incluir dentro del término belleza las manifestaciones naturales en las que el hombre no había tenido intervención y en las cuales diversos pensadores entreveían con claridad que se daban las mismas cualidades de armonía, de unidad, en suma de belleza, que en el arte propiamente dicho. Pero el problema era inmediato: si por arte considerábamos aquel objeto portador de belleza creado por el hombre era evidente que las obras naturales no podían considerarse como obras de arte, no obstante que, como decía, su inmediata captación evidenciaba que eran bellas. Hegel al afirmar que la naturaleza era espíritu pero enajenado, espíritu que no se reconocía a sí mismo, y que en último término sólo en el ámbito del arte el espíritu tomaba conciencia de sí reconociéndose en sus obras y en todo aquello que producía, vino a poner la última piedra con la cual el arte se afirmaba a través de la manifestación humana de la belleza, excluyendo por tanto, a la belleza de los objetos naturales.

Tiempo atrás, el arte había sido definido en función del bien o de la verdad, expresando, frase atribuida a Platón, que el arte era “el esplendor de la verdad”, o definiéndolo como lo hace San Agustín, como el “esplendor del bien”. No podemos por el momento extendernos todo lo que fuera de desear en estas y otras muchas definiciones de que tenemos noticia por la historia desde que los griegos gestaron la reflexión filosófica, pero es importante tener en cuenta por el momento, que además de la confusión de valores que hacían dichas doctrinas entre belleza, bien y verdad, confusión por otro lado que la axiología actual ha despejado de modo terminante indicando que cada valor posee su esfera autonómica inconfundible con la de cualquier otro valor, dichas tesis se desplazaban dentro de una concepción monista del arte, o sea, haciéndolo depender única y exclusivamente del valor belleza.

El contacto cada vez más estrecho que la cultura occidental mantiene con los pueblos orientales y los nuestros americanos en razón de la necesidad que tenía la pujante burguesía de encontrar nuevos e inexplorados mercados en que colocar sus productos manufacturados, y el conocimiento de las producciones artísticas de

dichos pueblos, forza a la filosofía a ampliar su tesis evidenciando lo estrecho que era conceptuar al arte en función de la belleza, ya que las manifestaciones de estos pueblos, no obstante ser artísticas, no se equiparaban de ninguna manera con los ideales artísticos impuestos por los clásicos. Esta experiencia aunada aún a las producciones artísticas occidentales impedía por otro lado que se las dejara de lado reclamando para ellas una comprensión más amplia que las respetara en su calidad y mostrara en qué coincidían, salvando sus diferencias con el arte clásico. La misma concepción que le sirvió a Hegel para negar la belleza en las obras no producidas por el hombre, lo llevará a reafirmar la validez y derecho a la categoría de arte de las manifestaciones no occidentales.

El espíritu, dice Hegel, realidad última de todo lo existente, en su proceso de autocaptación atraviesa por una serie de etapas que no pueden desconectarse unas de las otras ya que todas ellas son momentos del desenvolvimiento de ese mismo espíritu, razón por la que para el espíritu es igualmente necesario y racional el arte simbólico, que el clásico, que el romántico. Todos ellos no son más que puntos históricos en los que el espíritu se objetivó; todos ellos son portadores de ese mismo espíritu, de la idea; todos están engarzados entre sí, superando la etapa anterior y preludiando a la posterior; todos ellos son síntesis y tesis.

Comprender a la historia, como lo hizo Hegel, como un proceso único, salvando aquí las contradicciones entre el movimiento constante del espíritu y la inmovilidad del sistema que tanto se le ha criticado y que en última instancia dio lugar a una más válida concepción filosófica, insertó de lleno dentro de la historia al arte no occidental que quedó afirmado como uno de los momentos de desenvolvimiento del espíritu, y en suma, como una manifestación artística que demandaba explicación conceptual. Porque Hegel le dio validez, pero no respondió de su calidad artística. Este paso sustancial para la comprensión del fenómeno artístico le corresponderá a la estética contemporánea, misma que lo único que tenía a mano para responder acerca de la calidad artística de una obra era su fe casi mística en la belleza, y en las cualidades de armonía, unidad, proporción que distinguían a la belleza clásica griega y renacentista. El primer paso de aceptación, había sido dado. Ya no era posible persistir ignorando a las obras de arte americanas o asiáticas; ni teórica ni prácticamente podían voltear la espalda a aquellas realizaciones tan extrañas y exóticas para el gusto occidental educado en largos siglos de contacto con la cultura clásica. Había pues que responder a ellas, y lo anterior significaba superar el concepto

monista del arte dependiente de la belleza. Era claro que ante esculturas como las africanas o las nuestras prehispánicas, el calificativo de belleza sólo podía adjudicárseles si se le otorgaba una latitud tal que hiciera ver que en última instancia eran las mismas cualidades las que estaban presentes en el Hermes de Praxiteles y en la Coatlicue. Pero dicha amplitud generosa redundaba en la indeterminación más absoluta del término ya que se aplicaba por igual y sin distinguos a obras tan heterogéneas.

La solución fue otra. Se consideró que mejor que aplicar a obras tan disímolas la misma cualidad de belleza, se explicaban mejor si se destruía la identidad *sotto voce* que había prevalecido dentro de la filosofía entre arte y belleza y se consideraba que lo sustancial del arte, aquello que lo distinguía plenamente de cualquier otra manifestación, en suma, su esencia, estribaba en el valor estético, término que ingresó triunfante a la filosofía con Baumgarten, y que prometía mayor elasticidad, mayor amplitud para la comprensión del fenómeno artístico. Lo estético, se asentó desde entonces, es una cualidad de los objetos cuya presencia nos hace admirarlos, que nos obliga a gustarlos sin interés ninguno en ellos. Pero además, y fundamental, lo estético englobaba a la belleza que quedaba como una de las posibles manifestaciones de lo estético, pero que no era definitivamente la única. Lo trágico, lo cómico, lo sublime, lo dramático fueron formas del valor estético que recobran también su puesto y en tal posición de independencia, que una obra cualquiera podía poseer alguna de estas formas, no necesariamente todas, y ser obra de arte. En ristre con el nuevo término y con todo lo que significaba de superación respecto a las tesis precedentes, se lanzaron todos los "estéticos", los críticos e historiadores que ahora sí entreveían con claridad que en las manifestaciones externas y ajenas a la cultura occidental existía un filón fecundo y virgen para sus lucubraciones y cotidianos descubrimientos. A partir de entonces, todas las creaciones que con anterioridad habían repudiado, aún las propias como las góticas, no sólo eran objeto de investigación y de revaloración, sino que se convirtieron en réclame para diletantes y en inspiración fecunda para los artistas. Las obras más apartadas de los ideales clásicos de belleza, como pueden serlo cualquiera de nuestras esculturas prehispánicas eran reconocidas como artísticas, horribles tal vez, pero trágicas o dramáticas, lo que les confería la indispensable categoría de arte. Todas eran diversas manifestaciones del valor estético que a partir de su objetiva capacidad explicativa fue la cúspide de la investigación artística.

Una vez que se aceptó, las investigaciones tomaron nuevos derroteros que trataban de clarificar cómo era que captábamos esa cualidad esencial de las obras de arte; se profundizó igualmente en los procesos mediante los cuales se establecía el diálogo entre el numen creador del artista y el espectador y las realizaciones culturales más distantes fueron acogidas con beneplácito por el padre razonable que recibía a sus hijos, antes naturales, y ahora legítimos.

El planteamiento del valor estético fue sin duda ninguna un paso de gigante en la comprensión del arte. La belleza quedó como una de sus posibilidades y con igual jerarquía que las otras formas del valor estético e infinitas obras cupieron dentro de sus anchurosos márgenes: la sensibilidad social se amplió, se amplió la historia e igualmente sucedió con la comprensión artística... lo único que permaneció idéntica era la concepción monista dentro del arte, que no obstante haber cambiado de bandera y enarbolar al valor estético como el sumum del arte, permaneció enquistada en un solo valor.

Observemos una vez más que la semejanza término a término que existe entre la tesis filosófica que pone al arte en función de la belleza y la que lo hace depender de lo estético. Cierto, y ya lo hemos indicado, que el planteamiento del valor estético como distintivo del arte significó una superación de la concepción tradicional, por los aspectos antes enunciados, pero en último término, el planteamiento monista permanecía inalterable. De las consecuencias que tal planteamiento produce las veremos posteriormente.

Además, la filosofía seguía siendo concomitantemente la disciplina dentro de la cual el arte adquiriría cabal análisis. La psicología y la sociología, ciencias tan jóvenes como su hermana la estética, no obstante que cuando se orientaron las investigaciones hacia el artista creador, hacia la intuición creadora y receptiva así como al esclarecimiento de la cultura en la que habían sido creadas las obras de arte creyeron llegado su momento de emprender lanzas contra la estética resolviendo lo que ésta con toda su ciencia dejaba en tinieblas, lo más que alcanzaron no fue a usurparle su objeto de investigación, como lo pretendieron, sino, y es bastante, a dejar sentadas corrientes de investigación que hasta la fecha son sustentadas por muchos de los más connotados investigadores y teóricos. Muy válido que la filosofía afirmara que lo sustancial del arte estribara en el valor estético, pero no aclaraba cómo era captable tal valor, ni decía nada respecto a las potencias proyectivas del artista, que al crear una obra de arte, recreaba un mundo personal y único; y de

aquí obtenía la psicología su carta poder para confiar en que no era la filosofía la disciplina que pudiera resolver problemas, que ya se estaba viendo, estaban insertos de lleno en el ámbito de la personalidad, ámbito que por derecho le correspondía a la psicología.

Por otro lado la corriente positivista afirmaba la radical importancia que el medio tenía en las sociedades y en las personas. Hipólito Taine, con su erudito libro hacía ver hasta qué punto las peculiares situaciones políticas, económicas y culturales de los pueblos determinaban a su modo de realizar el arte. De ningún modo era ajeno al arte el momento histórico en que surge, decía tal posición sociologista, y su sensibilidad, creación y recepción dependen de tales condiciones sociales, concluyendo que no era ni la estética ni la psicología, sino la sociología la que debe ocuparse del arte y en la que éste encontrará su explicación más completa.

El arte se dejó en segundo término para pasar a enjuiciar qué enfoque era el que correspondía enfrentar al esclarecimiento del arte. El acento se puso en las disciplinas mismas más que en sus particulares conclusiones y teorías y aunque ya ahora consideramos que ninguna de las dos, psicología y sociología, pueden resolver el problema que podemos plantear en la pregunta: ¿cuándo una obra es obra de arte? ¿qué cualidades precisa objetivar una obra para que sea considerada obra de arte? perviven impulsando la investigación y la discusión, que siendo ambas fructíferas se despegan del esclarecimiento básico de las anteriores preguntas, en la medida y proporción en que atienden a la personalidad y a la sociedad, misma que aportando datos inmejorables para la comprensión de múltiples problemas, dejan de lado a la obra, a la obra misma, único dato en el que aquellas preguntas pueden encontrar respuesta. Lo antes dicho no significa de ninguna manera que desconozcamos la importancia que para el planteamiento de cualquier creación cultural representan las coordenadas históricas en que surge, pero ellas lo más que pueden dar es la explicación del porqué de las peculiares características de las producciones. Pero encontrar las razones que mueven a una acción no es enfocarla valorativamente.

Hay una intencionalidad en todo aquel que se pregunta del arte. En última instancia quisiera hacerse de los criterios necesarios para poder distinguir cuando una obra es obra de arte y cuando no. Son tantos los casos de confusiones, son tantos los casos en que respecto a una misma obra se opina y avalora de modo tan diferente, que quien se pregunta no puede menos que ambicionar tener una verdad que a primera vista desea inmutable. Una verdad, con mayúscula, cuya confrontación

con las obras singulares concluyera su calidad de arte o su realidad inartística. Pero esta pregunta no encontraba respuesta en los voluminosos tratados de filosofía, porque efectivamente, si nos presentábamos armados con aquellas definiciones tan amplias de que el arte era la manifestación del bien o el esplendor de la verdad, difícil si no imposible se hacía que enfrentados a una obra pudiéramos determinar si era merecedora del calificativo de artística o no con sólo aquellas definiciones a que la filosofía había llegado. Esto no era una falla por parte de la filosofía; quien así lo ha creído y en algunos casos hasta sostenido polémicamente, era injusto para con la filosofía. Esta no puede por razón misma de su estructura y punto de vista a partir del cual se enfrenta al análisis y a la búsqueda de leyes en todo el universo, ofrecer sino tesis amplísimas que puedan dar abrigo a los infinitos objetos en que los objetos se manifiestan. Pero quien suponga que de aquí se puede concluir una inutilidad de la filosofía, está muy lejos de haber entendido su finalidad y el mérito que la rúbrica.

Temas son estos que suscitan no poco temor de tratarlos por el riesgo inminente que se corre de pecar de superficialidad ante problemas tan complejos, pero que en último término están a la base de toda posición que se tome respecto a la estética como disciplina particular que es de la filosofía. Pero era cierto que hacía falta el descenso a la cotidianidad que la filosofía no había hecho. Por esta razón es que sociología y psicología consideraron que ellas eran las elegidas para encontrar la respuesta sustancial que prevalece en toda pregunta que sobre el arte se hace. Pero ambas fallaron, porque tanto una como otra todo lo que podían ofrecer era la determinación de situaciones sociales o síquicas que determinaban la aparición del arte, pero el juicio valorativo era algo que ninguna de las dos podía detentar. Sabíamos gracias a ellas las condiciones que determinaban que una sociedad en particular creara obras de arte o las determinantes personales que conducían a un individuo a expresarse en cierta forma peculiar y no en otra, pero la pregunta seguía latente; de todas las producciones de una sociedad o de un individuo, cuáles son artísticas y cuáles no. Si nos limitamos a lo que sociología y psicología nos ofrecen, nos remitíamos a la anulación misma del problema, ya que o todas las obras eran de arte o ninguna lo era y esto lo contradecía la realidad misma que en todo momento mostraba que dentro de todas las producciones realizadas, unas eran artísticas y otras no. La respuesta valorativa indispensable para aclarar ese problema hizo que aunque discutida, se buscara una vez más en la estética, en la filosofía.

Todo preguntar acerca del arte supone inmiscuirse en los terrenos de la filosofía. Sin embargo es importante señalar que casi conjuntamente con el surgimiento histórico de la filosofía se ofrecen respuestas acerca de la arquitectura que se despegaban notablemente de la filosofía. Se dirigían de inmediato a determinar que las obras de arquitectura necesitaban responder a requerimientos de utilidad, de solidez y de belleza, aspectos de la obra de arte que es la arquitectura, que con ser tan claros para los arquitectos parecían no tener la altura académica que se esperaba cuando preguntábamos acerca de algún arte. No aparecían por ningún lado concepciones ontológicas o metafísicas del arte, sino todo lo contrario, aspectos muy concretos y muy primarios. Desde el secular Vitruvio, a quien el arquitecto Villagrán considera como el iniciador de la teoría de la arquitectura, hasta teóricos-renacentistas como Alberti y Palladio o posteriores como Reynaud, Durand o Guadet, la arquitectura era analizada desde otros puntos de vista diferentes de los filosóficos. La belleza era sustancial para todos ellos, pero aparecía expuesta en igualdad de importancia junto con la solidez, junto con la utilidad o la higiene. Ciertamente que Reynaud o Guadet, por ejemplo, fundaban a la belleza, respondiendo a las ideas de su época, en la verdad o en la conveniencia, pero de todas formas, la belleza en sus teorías aparecía como una de las características a que la arquitectura tenía que limitarse, pero no era como en la filosofía el valor único.

Como lo mostráramos en nuestro estudio anterior sobre Villagrán, estas teorías son la base de criterio de que emerge la de él. Ya hicimos ver que cuando Villagrán empieza a dar su clase de teorías, son de hecho las teorías que sobre la arquitectura expusieron los teóricos franceses, últimos herederos de Vitruvio, las que él expone en su clase. Pero poco a poco les va dando un rigor y una sistematización que no por tomar como base aquellas teorías podemos considerar que son las mismas. Villagrán encuentra –y esto ya es un mérito propio de su teoría–, que la utilidad, comodidad, y solidez, no son más que aspectos particulares de un valor genérico: el valor de lo útil, sólo que entendido en dos grandes apartados. El espacio, materia prima de la arquitectura, en su función útil mecánico-constructivo, debe adecuarse a las funciones mecánicas de resistencia como pueden serlo el cargar, el contrarrestar empujes; y en su aspecto útil económico, los espacios, que pueden ser delimitados o delimitantes, tienen que responder a funciones de habitabilidad. Con esta estipulación Villagrán nos permitió comprender que construcciones descubiertas y simplemente delimitadas con elementos naturales (árboles, agua,

pavimentos), eran arquitectura. Antes de él este problema no hallaba solución. No sabíamos a quien adjudicarle la construcción de plazas y jardines y el análisis de la arquitectura terminaba ahí donde terminaban los techos de un edificio. El palacio de Versalles, por ejemplo, tenía de arquitectura todo aquello que estaba cubierto, pero sus espléndidos jardines en los que únicamente se había dado nueva forma, un nuevo agrupamiento y composición a los árboles, al agua y a los pisos, se salían del terreno propio de la arquitectura y eran mencionados, con elogios sí pero como algo distinto a la arquitectura misma, que para los historiadores y teóricos anteriores a Villagrán se limitaba a las habitaciones, corredores y salas del palacio.

Dentro de la verdad arquitectónica, Guadet incluía una serie de concordancias con las que pretendía rechazar las incongruencias constructivas de la arquitectura de su tiempo de las que él mismo no pudo independizarse. La arquitectura, decía Guadet, tiene que hacer concordar sus formas exteriores con las interiores, su apariencia óptica con su estructura, sus materiales con las funciones que van a desempeñar. Pero con ser tan importante esta notación de Guadet, que hay que entender precisamente como una reacción e intento de superación del academismo en que había degenerado la arquitectura del siglo XIX, permitía, y así lo entendió Villagrán, una estructura más simple y al mismo tiempo más precisa. La arquitectura en tanto que relaciona las finalidades objetivas que plantea un problema específico con la materia prima de que dispone y el procedimiento específico a esta materia prima, debe hacer de todo este proceso un proceso único junto con la forma en que finalidad, materia y técnica, se objetivan. Valor lógico le llamó Villagrán a esta relación terminante de los pasos que persigue y a que se adecua todo hacer humano.

El valor belleza fue subsumido dentro del más amplio valor estético y éste a su vez se expresaba en una serie de formas. Formas que Villagrán ha ido ampliando en sus determinaciones y puliendo en sus conceptos. La proporción por ejemplo y todo lo que ésta incluye en el campo de la arquitectura fue estudiada por él en las pláticas que dio en el Colegio Nacional, y que se publicaran en el número 7 de estos mismos cuadernos. En ella incluyó dialécticamente una vez más estudios tan importantes para la proporción como son los que ha realizado Macodí Lund, Jouven y Borissavlievitch, pero hizo ver que la proporción no tenía en arquitectura exclusivamente el aspecto estético a los que esos autores han estudiado de modo tan profundo, sino que la proporción también tenía como dimensiones el aspecto racional y el psicológico. Dentro del primero, los espacios tienen que proporcionarse a las

dimensiones físicas del ser humano, pero el segundo tiene por objeto incluir y reafirmar que el hombre no es un ente meramente físico sino que necesita además de espacios en los cuales sus dimensiones espirituales hallen acomodo. El carácter y el estilo son otras formas del valor estético que no han recibido por parte de Villagrán un estudio tan minucioso como necesitamos, pero que en conferencias aisladas ha analizado, haciendo ver que uno y otro son la consecuencia necesaria de toda obra que responda plenamente a su destino específico y a la cultura en la cual se erige.

Un cuarto valor añadió Villagrán a los tres anteriores: el social. Y esta ampliación valorativa de la arquitectura obedeció precisamente al hecho de considerar que entendido el valor estético a través de diversas formas, tan estética es una obra creada por el hombre como obra natural. Tan hay ritmo, claridad y armonía en una fabricación humana, como en una planta, en un animal, etc. De aquí que fuera indispensable incluir dentro de la arquitectura, y cabe decir dentro de todo el arte, un valor que hiciera indispensable para que la obra fuera considerada positivamente, la manifestación y la creación de cultura.

Cuando no se había estipulado este valor dentro del arte, no podíamos distinguir cabalmente cuál era el valor que le correspondía al templo griego y a la copia que de él se hace en la arquitectura occidental. No podíamos deslindar claramente valores entre un cuadro de Rembrandt y aquellos que lo copiaron. Belleza o esteticidad la había evidentemente tanto en el original como en la copia. No podía ser menos en ninguna de las dos, puesto que todo aquel claroscuro, color y armonía, en suma aquella forma que tanto en arquitectura como en la pintura habíamos aclamado por su belleza, se encontraba igualmente en la copia que textualmente la reproducía. Claro es que de hecho se hablaba de originales y de copias y con esta distinción se quería hacer ver que no podían valer igual las dos obras, que la una había aportado algo a su cultura y que en su momento había sido innovadora, y que la otra era mera artesanía que copiaba aquel valor que ya había sido creado. Pero puesta como estaba la filosofía y consecuentemente la crítica de arte en la concepción monista a que nos hemos referido, haciendo depender al arte única y exclusivamente del valor estético, la distinción teórica no tenía lugar, y las copias, repeticiones, academismos y más eclecticismos proliferaban como virus.

El momento histórico en que vive Villagrán, momento que en un sentido muy amplio podríamos caracterizar en su búsqueda de solucionar y ofrecer a la necesidad lo que cabalmente necesitaba, y esto es una idea colectivista, diferente a la

clase burguesa que predominaba y sigue predominando en nuestro medio, lo llevaba a tratar de obtener en lo teórico aquello que la práctica debía de concretar; no se trataba solamente de hacer obras diferentes a las neoclásicas y francesas que le daban tónica particular a nuestro tiempo, por paradójico que esto pueda parecer, porque toda la sociedad suponía que la arquitectura tenía que contenerse dentro de los moldes aclamados y creados por otras culturas. Construir formas exentas de ornamentación, hacerlas de tabique y con modestos aplanados, era algo que no le cabía a la clase burguesa para la que mármoles y bronce eran lo único digno. Pero había todo un pueblo que demandaba y sigue demandando habitación y techo con toda urgencia, y era necesario superar aquel modo de ver las cosas y la arquitectura en especial, y crear la conciencia necesaria que diera opción a esta concepción de la arquitectura, y que aceptara este valor social que Villagrán propugnaba como base indispensable para realizar la arquitectura que nuestra sociedad y economía necesitaba. En sociedades en las que todavía una de sus clases sociales no ha adquirido la conciencia de su papel histórico, se ha demostrado que la crítica teórica a las ideas vigentes es una de sus manifestaciones. Claro es que ni la crítica por sí misma, ni las ideas por sí solas pueden lograr que el estado social cambie: hay demasiados intereses económicos que no cederán a escritos y opiniones opuestas. O sea que la práctica tiene que refrendar aquello que la teoría ha tratado de iniciar, teoría por otro lado que ha surgido como lo estamos viendo en Villagrán, de unas circunstancias económicas y sociales concretas. Así la estipulación del valor social de la arquitectura, de la necesidad de que toda obra exprese cabalmente a su tiempo y cultura, como el que ayude a conformar a esa misma cultura, fue una punta de lanza que Villagrán mantuvo entre nosotros. Y este valor vino a superar aquella aporía que mencionábamos entre original y copia, entre creación y academismo, ya que ahora es fácil entender, que si bien las dos obras eran estéticas, bellas y sublimes, sólo una de ellas poseía y era portadora del valor social. Pero esto nos lleva a confrontar estética, filosofía y teoría del arte.

Dijimos en un principio que la comprensión del objeto artístico se había buscado sólo a través de la filosofía no obstante que paralelamente se fue desarrollando paso a paso a través de Vitrubio, de Alberti, de Palladio, y muy en lo especial de Durand, Reynaud y Guadet una disciplina que a no dudarlo ofrecía tesis y teorías y explicaba aquello a lo que la filosofía por su estructura misma no podía llegar; disciplina que históricamente ha sido conocida como Teoría de la Arquitectura. Y aquí radica

a nuestro parecer la sustancial aportación que la teoría de la arquitectura ofrece al conocimiento del arte, porque como hemos visto, desde el momento mismo en que nació con Vitrubio entendió el fenómeno arquitectónico, como una conjunción de diversos valores, no obstante que sea hasta Villagrán cuando esta conjunción adven- ga a una científica postulación. Y éste ver el fenómeno artístico no sólo como valor estético, como tradicionalmente ha sido conceptuado, sino como una integración de diversos valores que no son accidentales, y sólo circunstanciales en cuanto al modo que cada tiempo histórico tenga de concebirlos, otorga una posibilidad más plena de entendimiento. Podemos distinguir de modo relativamente fácil lo que sea una obra de arte dada su cuádruple estructura axiológica. Creo que esta estructura que Villagrán ha adjudicado a la arquitectura, puede responder igualmente en los campos de las otras artes. Todas tienen necesariamente que relacionar finalidades, medios, técnicas propias y forma resultante. Todas tienen que responder al valor estético y al valor social. Puede haber como de hecho las hay, obras sumamente so- ciales que sin embargo no sean obras de arte, porque hayan transgredido los medios específicos que le son propios, o porque carezcan de valor estético. Puede haber obras estéticas, como muchas del arte abstracto u obras arquitectónicas individua- listas y formalistas, que sin embargo por no ser sociales tampoco advengan al arte, y por último podría haber obras muy lógicas que por no aportar nada a su cultura se transformen en cabales artesanías.

Como vemos, entender el fenómeno artístico como una integración de valores primarios representa un avance para la concepción tradicional y ahora ya anacró- nica que se refocila y degenera en el valor estético, concluyendo en un esteticismo a todos puntos insuficiente para la comprensión del fenómeno artístico. La estética queda reducida en un sentido, y ampliada en otro, al análisis del valor estético, de su captación, de su efecto en la sociedad, pero abarcando no sólo lo creado por el hombre sino también en los fenómenos naturales.

La estética se constriñe de esta manera al análisis del valor estético, diferenciado por el par de valores polares belleza y fealdad, y si bien parece reducir su campo, esta no es más que una necesidad producida por la indispensable sistematización que debe existir entre las disciplinas. Se podría aducir que la estética sigue siendo la disciplina que en su seno comprende todas las diversas facetas de que es sus- ceptible una obra de arte. Se podría argumentar como de hecho ha sucedido, que cuando una obra cumple con su sociedad, que cuando ofrece un paso de progreso, y

en suma, cuando ha respetado su técnica, adviene al valor estético, y que este sería así concebido, el summum calificativo de toda obra de arte. Pero si planteamos de este modo tradicional el estudio y análisis del valor artístico, caemos en confusiones al no poder especificar cuál es ese valor, la unidad, la claridad, etc. E igualmente se torna difícil sino imposible deslindar todas las posibilidades a que nos referimos anteriormente, y que sólo adquieren claridad si entendemos al arte como una integración de valores.

La concepción monista a que nos hemos referido, o sea, la que centra lo distintivo del arte en el valor estético, es incapaz de distinguir los variados aspectos que encontramos en cualquier obra de arte. Podíamos de hecho encontrar una magnífica composición que sin embargo y no obstante serlo, hubiera hecho tabla rasa de lo que la técnica de la materia prima empleada le señala, o que no fuera más que una repetición de algún estilo individual o histórico. ¿Cómo poder distinguir los academismos? ¿Cómo poder decidir y valorar los cuadros de un Velasco cuyos principios los encontramos en plenitud en los pintores flamencos del siglo xvii? ¿Cómo podemos entender y qué valor darle a las obras que han repetido hasta el cansancio las formas internacionales creadas por Mies y Gropius?

Curiosamente el llamado arte abstracto y las formaciones naturales, les han causado hondos problemas a multitud de críticos, ya que habiéndolas alabado como estéticas en su primera valoración han tenido que concluir todo lo contrario cuando se han enterado de que aquellas composiciones habían sido producidas de modo inconsciente o por la naturaleza misma. ¿Por qué no aceptar que aquellos ejemplos a que hemos aludido son tan estéticos, como lo habían previamente considerado, sean o no producidos por el hombre? La diferencia estriba en entender que el terreno de lo estético y de lo artístico, no se funden el uno con el otro, como lo ha demostrado Villagrán basándose al respecto en los últimos trabajos presentados al Congreso Internacional de Estética celebrado en 1909 por Max Dessoir, teniendo únicamente de común su convergencia en las obras de arte; el ámbito de lo estético y de lo artístico podríamos así representarlos por medio de dos círculos secantes, que tendrían como zona común la del arte. Para esto es menester apreciar que los fenómenos estéticos son múltiples y que no sólo se manifiestan en el arte. De hecho los fenómenos naturales, y aún todo aquello que fue desterrado del ámbito de lo estético, como lo pueden ser las acciones que son susceptibles de portar valores de belleza, deben reintegrarse al terreno de la estética. Y en cuanto al arte se

refiere, apreciar que éste no está constituido únicamente por el valor estético, sino por otros varios valores, que no le son accidentales ni tangentes, sin estructurales y analógicos. Sólo un planteamiento pluralista es capaz de responder a lo que las tesis estético-monistas se han mostrado inoperantes, convirtiéndose la cualidad artística, en el producto y función de varios valores primarios, y explicar, en función de este planteamiento, que es posible encontrar y deslindar obras sedicentemente artísticas, como exclusivamente estéticas o eminentemente sociales pero no estéticas, o viceversa, retrógradas pero muy bellas. Sólo así podemos plantear en su plenitud que los academismos no son negados por carencia de valor estético sino social; idéntico caso al que apreciamos en la mayoría de sus manifestaciones del llamado arte abstracto, que siendo en la mayoría de los casos muy bello, al no ofrecer un aporte cultural y huir de su momento histórico y de las finalidades y valores que los singularizan, desde un punto de vista social, se manifiesta negativo; igualmente que existen muchas obras que pueden ser muy sociales, y en materia de arquitectura abundan hospitales, escuelas, centros de trabajo u habitaciones, pero que desde un punto de vista estético son nulas desintegrando por tanto su auténtica calidad de obra de arte; o que en el caso de algunas obras híbridas actuales, fundamentalmente las que se dan como esculto-pintura, no las negamos porque no sean sociales o estéticas, sino por transgredir los medios propios y la técnica específica de determinada materia prima; y por último, que la obra de arte sólo será aquella que integre y objective todos esos valores integrantes de la obra de arte.

No ignoramos que aceptar la teoría de Villagrán lleva implícita una toma de posición ante el puesto que tienen la filosofía y la estética dedicadas al arte, e igualmente, que expresarse en este terreno es muy delicado. Sin embargo, y con todos los riesgos que supone, no podemos ignorar tal problema y soslayarlo. El problema una vez más podemos plantearlo en unas preguntas: ¿cómo considerar a esta disciplina que explica al arte y que no obstante apoyarse en las tesis filosóficas sobre los valores, da respuestas que no podemos incluir dentro de la filosofía? ¿Cuál es el papel que le corresponde a la estética si ya hemos afirmado que no explica en su plenitud al arte?

A la primera pregunta responderíamos diciendo que no existe el problema, puesto que históricamente se ha denominado Teoría del Arte adquiriendo su autonomía en la medida en que se enfrenta al problema del arte abarcando los que ahora entendemos como valores constitutivos, distinguiéndose en consecuencia

de la estética porque ésta no puede por principio sistemático sino dedicarse con exclusividad al estudio del valor estético, a su captación así como al problema de su intuición y objetivación, quedando un último reducto, al que denominaríamos Filosofía del Arte, y que a su vez difiere de los dos anteriores porque encuadra al arte ubicándolo en la totalidad de la cultura, como una manifestación de ella y como uno de los medios por los que una sociedad se manifiesta, buscando aquella significación sustancial que representa para la misma cultura. Independientemente de su validez, que por el momento no interesa discutir, diríamos aquí que tesis totalizadoras como las que mencionamos en un principio, y que definen al arte como esplendor de la verdad, o como manifestación de la idea, o como expresión intuitiva del sentimiento, son en rigor, filosofía del arte, si es que todavía aceptamos que la filosofía se distingue de cualquier otro conocimiento científico en que así como otros conocimientos se ciñen a aspectos particulares de los fenómenos, la filosofía pretende “abstraerse en el todo del ente”, captarlo en su totalidad ontológica. Habría así estratos explicativos, en que el conocimiento adquiere cada vez más y más concreción, o más y más abstracción, según se le vea, cubriendo cada disciplina aspectos que no comprende la otra, y otorgando en su conjunto, el sumum de conocimiento, siempre infinito que poseamos sobre el universo, o sobre el arte.

La filosofía y la estética adquieren, en su confrontación con la teoría del arte, su cabal objeto formal, su perspectiva propia; todas ellas se pueden dedicar al estudio del arte, todas ellas pueden incursionar por sus terrenos, pero todas ellas se distinguen plenamente como disciplinas diferentes y con territorios igualmente diferentes. Al reconocerse lo artístico como un conjunto de valores, se aparece de inmediato que la estética tiene que circunscribirse al análisis de uno de esos valores conformantes de la obra de arte, al estético, dejando para la teoría del mismo el enfrentamiento a la polimorfa dimensión artística, al esclarecimiento de la ontología y la axiología artística y para la filosofía del arte, la definición de su significado dentro del todo de una cultura, dentro del conjunto de valores que crea una sociedad.

Si de lo anterior se desprende que la estética deja de ser una disciplina filosófica para convertirse en una rama del conocimiento independiente, es problema que por su extensión no podemos tratar en estos apuntes, pero que sin embargo, es un tema y un problema que habrá que tomar en cuenta. De todas formas, y tal como ahora lo consideramos, no parece que tal conclusión sea necesaria, ya que el ahincamiento en las categorías estéticas, si bien se basa en estudios no filosóficos,

como pueden serlo las extensas y fundamentales obras sobre la estética basada en leyes matemáticas —a ancestral proporción de oro—, los envuelve y trata de captar en su esencia más profunda y analógica.

Como se colige, la teoría de la arquitectura del maestro Villagrán, habiendo sido creada para la comprensión y transformación de ese ámbito particular de la creación artística que es la arquitectura, se desborda, por sus implicaciones a campos que ya no son los propiamente arquitectónicos, ni los propiamente artísticos, sino que plantea nuevas posibilidades para la estética misma, para la filosofía del arte, y por supuesto, para la propia teoría de la arquitectura. Se desprende que al afirmar a lo estético como uno de los valores constitutivos del arte, la estética misma adquiere nueva tonalidad, diversa a la que le hemos otorgado a la filosofía del arte. Filosofía del arte y estética, que en cierto sentido se han entendido, al menos por la casi totalidad de las posturas y corrientes filosóficas, como sinónimas, se diferencian y al recobrar fronteras autónomas se vivifican y emergen del statu, que en que aún hasta la actualidad se encuentran, presentando la posibilidad de fructíferas y prolíficas teorías. Y ni qué decir de las consecuencias que conlleva para la propia teoría de la arquitectura, que como hemos insistido en ocasiones anteriores, destierra definitivamente el margen de validez que se les concedía a las tesis emitidas por múltiples arquitectos o pseudo investigadores de la arquitectura.

Esta teoría de la arquitectura de Villagrán hasta la actualidad no ha sido publicada, ni por él mismo, en toda su amplitud. Surgida de condiciones históricas concretas, se ha ido desenvolviendo poco a poco respondiendo en cada momento a los nuevos y heterogéneos requerimientos que tales condiciones arquitectónicas le planteaban, razón por la cual la encontramos desmembrada en diversos escritos, en diversas conferencias y cursos, que no obstante darse aislados, no deben por ningún motivo hacernos pensar que pierden hilación entre ellos, sino verlas como parciales profundizaciones que esperan solamente una nueva transformación meramente externa, esto es, su publicación conjunta.

La Proporción en la Arquitectura, la Extensión y Objeto de la Teoría de la Arquitectura, sus Apuntes para un Estudio, sus Meditaciones ante una Crisis Formal de la Arquitectura Contemporánea así como la Estructura teórica del Programa arquitectónico, aunados a la segunda parte de su curso que en este cuaderno se publica, serían esos estudios, entre otros, que sólo se han dado aislados en su exposición, pero no en la íntima y sistemática dependencia de todos ellos respecto al todo de

la teoría. Pero si bien Villagrán ha aportado a la teoría de la arquitectura material suficiente para considerarlo sin hipérbole alguna como el teórico más importante de la actualidad, también es cierto que muchos son los aspectos que quisiéramos ver tratados por él.

Lo social en la arquitectura se nos presenta como el tema por antonomasia de todo teorizar acerca de la arquitectura y del arte en general, porque como lo ha hecho ver el propio Villagrán, muchos siglos tienen los arquitectos de oficio, de técnica, como para que las obras que aparentemente se nos dan como de arquitectura, lo transgredan. Hablando a grandes rasgos, casi diríamos que salvo casos excepcionales, las obras arquitectónicas contemporáneas son en su totalidad útiles, estéticas y muy conocedoras de la técnica, siendo su significación social la que en estos momentos se muestra más inasequible.

Si entendemos por el valor social de una obra arquitectónica, y nosotros diríamos más ampliamente, artística, la necesidad que tiene de crearse en función de la cultura, en dos grandes apartados, el de la manifestación y el de creación de esa misma cultura, resulta que al plantear el Programa, o sea el cúmulo de finalidades que persigue una obra de arquitectura, habrá que tomar en cuenta como sector básico de él, las condiciones históricas por las que dicha cultura atraviesa, las finalidades objetivas que detenta esa cultura, la sociedad específica que la crea, y lo anterior nos lleva a nuestro pesar a establecer una tabla de valores histórica, en la que ciertamente, no todos los sectores culturales de esa sociedad poseen la misma idéntica jerarquía, sino que todo lo contrario, habrá algunos y uno en particular, que en dicho momento histórico tiene preponderancia por sobre todos los demás. En este sentido pierde vigencia la teoría de los valores de Max Scheler, que al establecer una tabla jerárquica inmutable, soslaya la historicidad de todo lo humano y específicamente, el trastocamiento de valores.

El propio Scheler se da cuenta de la diversa importancia que en diversos momentos históricos poseen los valores y procura salvarla diciendo que la jerarquía de los valores es inmutable y que lo que varía históricamente es la captación de los mismos; que existen cegueras axiológicas personales, colectivas e históricas, y que en todo momento es superior el valor de lo santo, que a él se le da como supremo, no obstante que en cierto momento pueda ser ignorado por una cultura o por un tiempo histórico. Pero tal conciliación, no hace más que bordear el hecho mismo, o sea, de que no es la apreciación de los valores la que es mutable, sino el valor mismo

y que la sociedad igual que crea nuevos valores entierra a otros, careciendo de sentido hablar de la eternidad de los mismos, sino todo lo contrario: de su vigencia en una cierta etapa.

Así, nuestra cultura posee finalidades y consecuentemente valores, que no sólo no son los mismos que en tiempos pretéritos, sino que poseen tónicas claramente diferentes. Analizar las finalidades históricas de una sociedad se presenta por tanto como el punto clave y la piedra de toque para enderezar la creación arquitectónica por esos derroteros, ya que la obra poseerá diferente valor según responda y coadyuve a tales finalidades o no. Claro es que en nuestro momento nuestra cultura propugna por infinitas finalidades, que no por serlo tienen similar importancia. Evidentemente que realizar una escuela, un hospital, una casa habitación particular redundará en un avanzamiento social colectivo, pero esto no basta para que aceptemos que en este momento histórico existe una finalidad, una meta que descuelga por sobre todas las demás: el cambio de sistema social que ofrezca igualdad de condiciones para todas las personas, la estructuración de la creación y repartición de la riqueza, en suma, la superación de las condiciones económicas en que nos desenvolvemos. Y así como en otros tiempos podemos suponer que no obstante la validez de determinadas medidas y realizaciones, lo que se presentaba con carácter conminativo era la superación del sistema colonialista, y posteriormente la liberación de una dictadura y preponderancia de un grupo en el poder, y del mismo modo que podemos afirmar que para 1910 se colocaba en segundo término de importancia la vida concertística o la erección del Edificio del Palacio Legislativo, así podemos aceptar que aquí y ahora, es la superación dialéctica de la estructura económica la finalidad por antonomasia de nuestros tiempos y consecuentemente, la obligación que tenemos de encauzar nuestros esfuerzos en aquella dirección. Si no lo hacemos así, nuestras obras serán sociales, nadie lo duda, pero su valor estará en relación con la proximidad e inmediatez con que se relacione a aquella finalidad máxima. No perderán vigencia nuestras realizaciones, pero serán lo que los analgésicos a una intervención quirúrgica.

¿Cómo responder como arquitectos a estas finalidades sociales? ¿Es válido plantear a los arquitectos acciones que parecen salirse del campo que con propiedad roturan? Claro que sí, porque si bien actuando como arquitectos químicamente puros, tienen la obligación de adecuarse a la situación económica por la que atravesamos, actuando en su plena realidad de individuos de una sociedad no pueden

por ningún motivo sustraerse a la acción política que también los define. Aquella desintegración antropológica, aquél verse como siendo arquitectos, médicos, o parteros, pero no políticos, no es más que una evasión, una huida ante la apodíctica función política. Desintegrar al hombre y afirmar que no puede detentar otros campos que no sean aquellos para los cuales tienen título, es tanto como suponer que con su ostracismo queda al margen de los desarrollos políticos.

Claro que el problema de cómo se va a reflejar esa toma de conciencia en sus creaciones arquitectónicas, parece quedar en pie, pero no será así si comprendemos que para el hombre interviniendo en la arquitectura, tal situación económica precisa lo obliga a procurar que sus espacios posean la calidad tal que desaparezcan las insultantes diferencias de clases, la estúpida carrera en persecución de formas únicas, persecución en la que lo único que se refleja y patentiza es el egocentrismo de clase burguesa.

Hemos planteado este problema porque además de que precisa ser analizado y estipulado por el Maestro Villagrán en su teoría, ha adquirido, pese a nuestra indiferencia política, relieves cuya trágica consecuencia se mide en la pobreza ecuménica que padecen nuestros pueblos no desarrollados. Y porque además, todos los que estamos padeciendo y todos los que hemos encontrado en su teoría el instrumento orientador, la brújula que polariza los fallidos intentos, quisiéramos obtener de él la respuesta y la guía a esa significación social de la arquitectura contemporánea. Y en esto volvemos a ser una vez más sus alumnos, ya que también de él hemos tomado su repudio por todas las edificaciones ciegas a nuestras condiciones económicas concretas e igualmente, su lucha por superarlas.

Por otro lado, temas son estos que en varias ocasiones han sido tratados por él, ya en la conferencia que expusiera ante el Congreso Internacional de estudiantes de Arquitectura, ya en su curso sobre una Crisis de la arquitectura Contemporánea. Al respecto, quisiera transcribir aquí una carta que me dirigió desde Nueva York en mayo de 1961 con motivo de un viaje que realizara un grupo de estudiantes de arquitectura de nuestra Escuela.

Sr. Ramón Vargas Salguero, muy estimado amigo:

He recordado sus inmerecidas como inexplicables atenciones, sólo comprensible al través de su interés por el estudio de la Estética y la Teoría de nuestro Arte, con motivo de

mi reciente visita a Nueva York y de las pláticas sostenidas con los alumnos acerca de mis pasadas conferencias –que increíblemente parecen entendidas por los jóvenes que en buena parte integraron una nutrida excursión de cosa de 50 alumnos y profesores, como una crítica a Mies, cuyas obras han ido a visitar y un enaltecimiento del organicismo preconizado por Lloyd Wright-, cuando, como Ud. bien lo sabe, sólo fueron mencionadas unas y otras actitudes y sus obras como objeto de meditación para hacerlas sentir cual síntomas que anuncian un cambio, o crisis de las formas, tan rutinarias y académicamente repetidas y ahora visibles en todo su triunfante dominio en los nuevos conjuntos que constituyen el edificio del Lever House con el Seagram y otros que les hacen coro, con su falta total de innovación y sumisa sujeción el dictado, para mí, hábilmente caduco de Mies van der Rohe. Estos edificios fueron visitados por la excursión de jóvenes mexicanos acompañados de algunos de nuestros profesores, y a invitación de ellos, insistentemente repetida, por éste su servidor, para darme cuenta una vez más de que la rutina que exhiben se halla patente en sus plantas, fachadas e interiores y que cualquiera de los nuestros, con la habilidad que poseen, como Augusto Álvarez, Juan Sordo y Marcos, y tantos otros, lo harían por lo bajo igual, aunque más económicamente y con un algo de originalidad, al menos en disposiciones internas o de detalle.

Sin embargo, no sé cuál haya sido la reacción interior de los jóvenes visitantes. Me concreté a hacerles patente lo que indico, y además, el tremendo impacto que en mí hace una serie de inversiones inútiles altísimas, pues el costo de estos edificios ha sido fabuloso y sin otro provecho que dar plataforma a sus autores y naturalmente, dólares. ¡Cuando considera uno lo que Seagram, Times, y Life podrían hacer con igual producto de publicidad invirtiendo los cientos de millones que han gastado en sus opulentos y manidos inmuebles en obras de beneficio directo a las masas paupérrimas, que hay en Nueva York, pero aún más en América!

Este punto de Programas me ha recordado la opinión de Mumford que Ud. conoce, acerca del símbolo que puede representar el Secretariado de las Naciones Unidas, como el de una civilización en vísperas de su ocaso. Sobre este punto he insistido en estos jóvenes, pues les dije que me parece muy peligroso impresionarse con el oropel del dólar para regresar a México intentando seguir copiando en escala necesariamente impropia estos sintomáticos estertores de no sé si la agonía de estas formas o de esta economía liberal y falsamente cristiana.

Lo saluda afectuosamente,

José Villagrán.

27 mayo 1961

Esta carta y tantos otros testimonios que por el momento no podemos traer a colación, pero que habrán de tomarse en cuenta cuando se lleve a cabo un estudio profundo de lo que sus orientaciones han significado para nuestro medio, es paradigmática de la postura humanística que siempre lo ha calificado y evidencia hasta qué punto el maestro es consciente de que el actual sistema económico en que vivimos ignora las necesidades de los grandes grupos de población para orientarse a satisfacer los dispendiosos caprichos de minorías pudientes.

Esta posición de Villagrán no es en modo alguno fortuita. Emerge de un modo de entender los valores, de una tesis respecto a nuestra sociedad y desde el punto de vista teórico, de una concepción que especifica tajantemente que enfrentados a la creación de una obra de arquitectura o al análisis de una ya existente, el aspecto económico, la cultura y finalidades sustanciales que persigue un momento histórico son datos inexcusables.

¿A qué conclusiones habrá de llegar Villagrán cuando amplíe de qué modo hay que entender el valor social de la arquitectura, y más expresamente, la significación que actualmente representan las obras que en nuestra sociedad se están erigiendo? No lo sabemos. Pero tenemos los datos suficientes a través de sus diversos escritos y conferencias, para suponer que no podrá menos que propugnar vigorosamente porque la arquitectura se ponga al servicio de los grandes grupos de población, que, como él mismo dijera, "quisieran ser sabios de todas las sabidurías, pero más quisieran tener qué comer todos los días".

Estética, teoría y filosofía del arte

"Palabras sobre arte", abril de 1966.

Que la estética no ha logrado ingresar al seguro camino de la ciencia, es algo que podemos afirmar sin hipérbola alguna teniendo frente a nosotros la absoluta heterogeneidad de problemas y métodos que se sustentan actualmente dentro de ella.

Explicar esa heterogeneidad y conferirle validez acudiendo al lugar común de la diferencia de puntos de vista que históricamente se pueden constatar, es no comprender la médula del problema, el carácter de la heterogeneidad que se anota y las disolventes implicaciones que conlleva para la disciplina misma. La heterogeneidad de que se habla no es la que se comprueba al poner la concepción actual a contraluz de los diversos puntos de vista con que la humanidad se ha enfrentado a la explicación del arte. Sino una totalmente diferente cualitativamente hablando. Porque de lo que se trata es que en la actualidad está en entredicho no solamente la respuesta específica a un problema particular o la valorización de una época o autor concreto, sino, más que eso, es el objeto de la disciplina, sus cometidos y el método propio para acceder a ellos lo que está en el tapete de la discusión.

La explicación que ofrecía San Agustín respecto del arte difería ciertamente de la que sustentaba Santo Tomás, pero no encontramos una divergencia radical de criterio en lo medular de ambas. Objetivos y método les eran comunes. La explicación filosófica del universo remitía necesariamente en una teosofía, dado que era la causa última, la realidad por antonomasia, que era más plena ontológica y axiológicamente que ésta en la que los hombres vivían y morían la que al mismo tiempo explicaba todos y cada uno de los fenómenos que se le pudieran presentar como objeto dubitativo a la razón. El problema del arte se constreñía, en virtud de este común punto de partida metafísico, a la relación que le cupiera guardar con esa causa última de todas las cosas. Es más, sólo en segundo término era la razón el instrumento apto para aprehender esa relación y el modo especial que el arte tenía



de manifestarla o adecuarse a ella; a la fe le estaba encomendada la tarea primera. La diferencia explicativa procederá del aspecto que cada uno ponga de relieve, pero el objetivo de la investigación y el método deductivo que desprendía de aquel principio último la explicación del arte, era común a ambos; de ahí la íntima coherencia de sus explicaciones y de la disciplina misma. En la creación se diluía realidad y conocimiento y así como la temática del arte se basaba en las sagradas escrituras, en la Biblia o los santos evangelios, así la explicación tenía que limitarse a manifestar ese orden radical de todo el universo que imponían productores y consumidores, nobleza y clero y a cuyo través se manifestaba ese concepto del mundo que su posición de clase había concretado en su ideología metafísico e idealista.

No había heterogeneidad en lo medular de la explicación y de la filosofía del arte, y no podía haberla. De la misma clase de que surgían productores y consumidores, procedían los que lo explicaban. Era posible sublimar al arte hasta convertirlo en una vía de conocimiento de la causa última, o concebirlo como reflejo más o menos fiel de los predicados del creador, pero en cualquiera de los casos, finalidades y métodos eran los mismos.

Toda concepción metafísica toma su fuerza de la que le pueda proporcionar el principio último y radical del que desprende deductivamente la explicación de todos los fenómenos; mientras tal fundamento permanezca siendo válido, el conjunto del sistema tendrá una interconexión que amuralla a cada uno de sus sectores independientemente considerados. Pero no bien se pone en entredicho la validez de aquel fundamento y el conjunto del sistema viene por tierra. Para las concepciones metafísicas el principio último que las nutre se convierte siempre en su talón de Aquiles.

Tal cosa sucedió cuando la humanidad, ante la necesidad de desarrollar los medios, primordialmente económicos, para conservar y reproducir la vida, cobra día con día más confianza en sus propias capacidades para dominar a la naturaleza y domeñarla a satisfacer sus necesidades. La razón, por su parte, comprueba a cada momento que el hombre no está simplemente yecto en este mundo, sino que cuenta con los medios necesarios para imponerse al valle de lágrimas e irlo transformando a cada etapa histórica. La constatación de sus fuerzas hace que la sociedad empiece a revalorar tanto esta vida como la de los que en ella deambulan. Se conserva la concepción metafísica en su conjunto, pero se le introducen factores que a la larga significarán la necesidad de superar no puntos particulares, sino todo el planteamiento. La racionalidad del mundo y la confianza que el hombre tiene en la razón,

alcanza al creador mismo, que si bien sigue siendo la explicación de la realidad, al menos no es ya la fe y la revelación el medio para acceder a ella, sino el raciocinio: “para creer es necesario conocer”, dirá Santo Tomás. Las fuerzas productivas se incrementan, las relaciones que las ligan cambian al unísono y paralelamente, la concepción metafísica del universo irá cediendo lugar a explicaciones que toman a la empirie como el non plus ultra del conocimiento. La estética, que a estas alturas es sólo uno de los sectores de preocupación intelectual, y ciertamente no de los más importantes, se queda sin el sólido punto de apoyo que le prestaba la divinidad, no restándole más camino que echarse en el ámbito de lo positivo y de la experiencia sensible.

Así como Chesterton descubrió el cristianismo en el siglo veinte, la humanidad descubrió el mundo cuando abandonó la concepción metafísica, para la cual lo fundamental es poner en evidencia la relación que liga los objetos con aquél principio último de todas las cosas. Para la investigación referida al arte lo anterior significó ver en el artista y su particular organización síquica, en la sociedad en que se encuentra inmerso, en las leyes formales de la belleza y en los procesos de creación y captación del arte, campos cuya exploración por parte de la ciencia enriquecerían notablemente la comprensión del conjunto del fenómeno artístico. Cada nueva ciencia que surgía, entusiasmada por la relación que descubría entre el arte y las demás realidades, tendía a extrapolarse y convertir a la estética, que hasta la fecha se conserva como rama de la filosofía, en veta tributaria de cada una de ellas. La historia de la estética en los dos últimos siglos puede resumirse en su lucha por conservar su autonomía, constantemente amenazada, así como su derecho a ser considerada como la ciencia explicativa de lo sustancial del arte.

Al cúmulo enciclopédico, estadio primario de toda ciencia le llama Odebrecht, que se acumulaba caótico, heterogéneo y dispar, voces que fueron insistían cada vez más esporádica y tímidamente: ¿Qué es lo que hace que una obra sea obra de arte? Datos y datos se amontonaban con verdadera euforia. La psicología del creador era llevada hasta las últimas consecuencias que permitían los datos que se habían rescatado del olvido de la humanidad; Fiedler procrea, en sus continuadores, tanto la psicología social de Worringer, como el formalismo de Wolfflin; Taine llega a plantear relaciones, que posteriormente se consideran mecanicistas, entre el arte y sus coordenadas cronotópicas; los neokantianos reiteran el arte como producto del genio; los marxistas lo afirman como uno de los modos esenciales al hombre de expresarse

explicando sus relaciones de clase y su carácter de superestructura; Collingwood intenta deslindarlo del juego o de la magia, así como eliminar su aspecto hedonístico; la nueva clase que asciende al poder e iniciar un nuevo humanismo, el proletariado, lo quiere pedagógico: la reacción se atrinchera en el concepto del arte por el arte.

La amplitud de lo investigado corre inversamente a su sistematización organizada en un cuerpo de tesis. La heterogeneidad y la heteronomía explicativa hacen presa de la estética, y a excepción de unos cuantos que ven con alarma el maremagnum teórico, la gran mayoría de estéticos aceptan implícitamente que todo aquello que se refiera al arte de alguna manera y que destaque su relación con otros fenómenos, es estética. Esta, la estética, parece perder la batalla por su autonomía y por ende, su derecho a la existencia.

No únicamente en la disciplina misma se aprecia su proceso canceroso en el que el crecimiento desmesurado de sus células amenaza al tejido en su totalidad. La crítica de arte y la historia del mismo, reflejan ese mismo caos conceptual. Si hemos de aceptar lo que se da objetivamente como tales, críticas e historia pueden tocar cuantos temas le parezcan interesantes al investigador en turno. Entre nosotros, una de las tendencias mejor localizadas, es la que representa Justino Fernández, y con él el Instituto de Investigaciones Estéticas, al afirmar galanamente que para él, "la estética actual del arte consiste en la serie de opiniones, sobre el arte, que han dado los hombres a través de los tiempos..." A la unidad teórica de otras épocas responde la nuestra con la total heterogeneidad. Insisto en que ésta, la que hoy padecemos, es de cuño totalmente diferente a la que se aprecia en otros tiempos. En aquellos, independientemente de considerarla limitada, problema y método eran cordón umbilical que ligaba con la filosofía. En ésta, el problema se atomiza y el método se pluraliza. Odebrecht afirma: "No es sólo que vacilen los métodos y las orientaciones; es que es indefinido en gran medida el objeto de sus estudios. ¿Requiere una referencia al sujeto? ¿Hay que considerar el campo de objetos poniendo entre paréntesis todo lo subjetivo?". Estas frases sintetizan la problemática feroz a la que se enfrenta la estética como disciplina que pretende esclarecer el arte y, que ocioso es decir, hinca en la médula misma de ella. No hay ciencia que pueda constituirse sin determinar con todo rigor cuál es su campo de acción y cuál la perspectiva desde la cual lo va a analizar. La estética no ha podido afirmarlo y de ahí sus bruscos vaivenes que la traen de lo objetivo a lo subjetivo, que blasonan por la forma y enristran por los contenidos, que la quieren experimental o le otorgan fundamento metafísico.

Las diferentes corrientes filosóficas por un lado, y la riqueza enorme del arte que hace intervenir al artista creador con todo su complejo de situaciones vitales, que lo insertan al momento histórico con sus contradicciones económico-políticas y demandan la propia emoción del espectador, han dado lugar a un sinnúmero de corriente que ya se dedican a diseccionar al artista creador, ya a sacar relaciones mecánicas entre la época y sus manifestaciones, o tratan de salvaguardar la autonomía de la disciplina pregonando una pureza del arte y del valor estético a la que le serían ajenos e irrelevantes todos esos contenidos morales, económicos y pedagógicos que se manifiestan en él. La sociología del arte, la psicología del arte y las concepciones formalistas son la manifestación tanto de esa falta de centro polarizador de la estética, como de los impactos que el arte mantiene en todos esos diferentes niveles, aspectos o terrenos.

No han faltado tampoco quienes trataran de explicar el arte a través de las cualidades de lenguaje que posee, al hacérseles evidente que toda obra expresa algo a su tiempo y a los posteriores; y de hecho, un tanto periódicamente, y cuando otras posiciones terminan en contradicciones, salen a la palestra a buscar nueva fortuna. Croce fue el primero que trató sistemáticamente de encontrar la esencia del arte viéndolo como una especie particular de la lingüística, como un lenguaje singular que por medio de ciertos símbolos lograba comunicar tanto como otros lenguajes; anteriormente a él, concebido como un tipo especial de conocimiento se le sublimó hasta convertirlo en una de las vías para llegar a la verdad. También se intenta ver si aplicándole las últimas novedades de la cibernética se puede ir más adelante. Pero unos y otros no hacen más que ir a dar, muy a su pesar, a los viejos problemas de la estética que parecen ignorar: si todo arte es lenguaje, no todo lenguaje es arte; o dicho de otra forma, el de cómo es posible que una transformación de la materia advenga artística.

Todas estas investigaciones, las que han probado en la experiencia concreta y objetiva su validez explicativa, no obstante que parciales y limitadas, son susceptibles de incorporarse al auténtico esclarecimiento del arte. Sabemos lo que ignoramos: la imperiosa necesidad de que la estética como disciplina científica demarque su campo de acción de las demás y, al mismo tiempo, ubique en su terreno específico a cada una de ellas, que obviamente no se contraponen pero que demandan su sistematización, que al delimitar campos y terrenos, ponga orden en esta tierra de Agrigento. Ignoramos lo que sabemos, porque dentro de todas esas investigaciones

se han planteado ya las bases que permiten ese ordenamiento inicial a todo conocimiento que quiera adquirir carta de ciudadanía dentro del concurso de los conocimientos científicamente elaborados.

Dediquémonos a las contradicciones propias de la disciplina, que ya las causas económicas y su reflejo en las ideologías las ha explicado exhaustivamente el marxismo: a ellas nos atenemos.

El problema sustancial que ha motivado esta divergencia de corrientes e investigaciones que oscilan del autor a la sociedad y de la forma al contenido, ha surgido en último término por la certeza fehaciente de que el arte contiene una serie de valores que no son exclusivamente estéticos. La tesis de la unidad de forma y contenido no hace más que expresar coherentemente esa realidad. Pero es claro que aceptar esos contenidos, ubicados dentro de la concepción tradicional que considera al arte como el resultado de la objetivación del valor estético, hace surgir una contradicción que atenta contra la autonomía de la disciplina, porque no se puede aceptar inmiscuir dentro del valor estético aquellos contenidos de tipo moral, pedagógico, social, que se observan en toda etapa y en cualquier obra de arte, sin el grave peligro de caer en la heteronomía teórica, como aconteció.

Pregonando una pureza del arte, se sostuvo que esos contenidos eran extraestéticos y no determinantes de la obra de arte. Con esta tesis, que procuraba salvaguardar la autonomía de la disciplina, no se hacía más que traspapelar el problema, ya que de ninguna forma podemos negar que esos contenidos tienen lugar en la obra de arte y juegan un papel fundamental en la significación que ésta pueda tener en cierto momento histórico.

A partir de los Congresos de Estética celebrados en Europa desde 1913 hasta 1947, Max Dessoir y Emil Utitz así como Hamann procuraban resolver el problema estableciendo una "Ciencia del Arte" de mayor amplitud que la estética. La ciencia del arte así constituida abarcaría no solo el aspecto estético sino que daría razón de las relaciones del arte con su momento histórico, con la cultura propia y con el estado político y económico de que había emanado. No cabe duda que plantear una ciencia del arte que además de analizar "los supuestos, métodos y objetivos del arte, trate además los problemas de la función de éstos en la vida espiritual y social en general.." es uno de los pasos más importantes dados dentro de la investigación artística, no porque quede resuelto el problema del arte que enunciamos arriba como la respuesta a qué es lo que hace que una obra sea obra de arte, sino

porque establece una diferencia de campos y amplitudes entre la estética y esta nueva disciplina. Aquí radica su importancia, al hacer comprender que la estética no puede dar razón de todas esas consideraciones históricas y culturales de todo tipo sin atentar contra su autonomía. Superando los planteamientos anteriores que discriminaban valores y proyecciones porque eran extraestéticos, o que eran investigados con propiedad por ciencias aledañas al arte, como la sociología o la psicología, Dessoir aprecia que la superación dialéctica es *concebir dos disciplinas*, cada una con su campo propio.

No obstante lo anterior y que, además, Dessoir haya avanzado aún más al sostener que: "... la estética no trata de comprender valores extraños al arte desde los puntos de vista de los órdenes sociales ni de las formas de vida de los que están tomados como materia prima, sino desde la unidad del acto de vivir contemplativamente lo representativo como tal...", y de que esta definición de lo estético salva la autonomía de la ciencia y la deslinda de los demás contenidos y valores, deja todavía, irresoluto el problema.

La pureza de los valores estéticos se rescata aceptando con Dessoir que lo estético surge en el acto de vivir contemplativamente lo representativo en cuanto tal. En este sentido, al valor estético ya no le afecta ningún otro contenido o valor que se de en la obra, ya que la contemplación de lo representado destierra la posibilidad de que otros contenidos menoscaben la pureza del valor estético, que se constriñe, pero al mismo tiempo adquiere un campo infinito en los ámbitos precisos de la forma. Las tesis formalistas de Hanslik, Wolfflin o Fiedler, recobran su derecho a ignorar los contenidos y atenerse a la "visualidad pura"; en ellos la contradicción estribaba en pretender que tal visualidad pura que discriminaba todos los contenidos, podía explicar lo sustancial del arte.

Habíamos afirmado anteriormente que la pureza del valor estético era correcta en un sentido e inválida en otro. Esto se puede comprender ahora al darnos cuenta de que lo estético rechaza la ingerencia de cualquier otro valor. Pero es limitada si persistimos en considerar, como aún hace Dessoir, en que es el valor estético el determinante de una obra de arte.

No obstante que la postulación de la ciencia del arte significa un paso fundamental porque delimita con claridad la autonomía del valor estético, ella por sí misma no responde de qué manera esos contenidos se integran en una obra de arte. Esto no se resuelve como lo supone Dessoir, ampliando esta nueva ciencia para que

trate los supuestos, métodos y objetivos del arte, su origen, su clasificación y significación. En el fondo el problema debe ser planteado desde el punto de vista de la teoría de la arquitectura.

La comprensión del objeto artístico se había buscado sólo a través de la filosofía no obstante que paralelamente se fue desarrollando paso a paso, a través de Vitruvio, de Alberti, de Palladio y, muy en especial, de Durand, Reynaud y Guadet una disciplina que a no dudarlo ofrecía tesis y teorías y explicaba aquello a lo que la filosofía por su estructura misma no podía llegar; disciplina que históricamente ha sido conocida como Teoría de la Arquitectura. Y aquí radica a nuestro parecer la sustancial aportación que la teoría de la arquitectura ofrece al conocimiento del arte, porque desde el momento mismo en que nació con Vitruvio entendió el fenómeno arquitectónico como una conjunción de diversos valores, no obstante que sea hasta Villagrán cuando esta integración advenga a una científica postulación. Y éste ver el fenómeno artístico no sólo como valor estético, como tradicionalmente ha sido conceptualizado, sino como una integración de diversos valores que no son accidentales, y sólo circunstanciales en cuanto al modo que cada tiempo histórico tenga de concebirlos, otorga una posibilidad más plena de entendimiento. Podemos distinguir de modo relativamente fácil lo que sea una obra de arte dada su cuádruple estructura axiológica. Creo que esta estructura que se le ha adjudicado a la arquitectura, puede responder igualmente en los campos de las otras artes. Todas tienen necesariamente que relacionar finalidades, medios, técnicas propias y forma resultante. Todas tienen que responder al valor estético y al valor social. Puede haber como de hecho las hay, obras sumamente sociales que sin embargo no sean obras de arte, porque hayan transgredido los medios específicos que le son propios, o porque carezcan de valor estético. Puede haber obras estéticas, como muchas del arte abstracto u obras arquitectónicas individualistas y formalistas, que sin embargo por no ser sociales tampoco advengan al arte, y por último podría haber obras muy lógicas que por no aportar nada a su cultura se transformen en cabales artesanías.

Sólo un planteamiento pluralista es capaz de responder a lo que las tesis estético-monistas se han mostrado inoperantes, convirtiéndose la cualidad artística, en el producto y función de varios valores primarios, y explicar, en función de este planteamiento, que es posible encontrar y deslindar obras sedicentemente artísticas, como exclusivamente estéticas o eminentemente sociales pero no estéticas, o viceversa, retrógradas pero muy bellas. Sólo así podemos plantear en su plenitud

que los academismos no son negados por carencia de valor estético sino social; idéntico caso al que apreciamos en la mayoría de las manifestaciones del llamado arte abstracto, que siendo en la mayoría de los casos muy bello, al no ofrecer un aporte cultural y huir de su momento histórico y de las finalidades y valores que lo singularizan, desde un punto de vista social, se manifiesta negativo; igualmente que existen muchas obras que pueden ser muy sociales, y en materia de arquitectura abundan hospitales, escuelas, centros de trabajo u habitaciones, pero que desde un punto de vista estético son nulas desintegrando por tanto su auténtica calidad de obra de arte; o que en el caso de algunas obras híbridas actuales, fundamentalmente las que se dan como esculto-pintura, no las negamos porque no sean sociales o estéticas, sino por transgredir los medios propios y la técnica específica de determinada materia prima; y por último, que la obra de arte sólo será aquella que integre y objeque todos esos valores estructurales de la obra de arte.

Entender el fenómeno artístico como una integración de valores primarios representa un avance para la concepción tradicional y ahora ya anacrónica que se refocila y degenera en el valor estético, concluyendo en un esteticismo a todos puntos insuficiente para la comprensión del fenómeno artístico. La estética queda reducida en un sentido, y ampliada en otro, al análisis del valor estético, de su captación, de su efecto en la sociedad, pero abarcando no sólo lo creado por el hombre sino también los fenómenos naturales.

Como hizo ver Villagrán en las conferencias sobre el "Objeto y Extensión de la Teoría de la Arquitectura", no cabe hablar de que la "ciencia del arte", que por ahora vamos a seguir llamando así, sea más amplia que la estética o viceversa, que la estética sea más amplia que la ciencia del arte. Quienes afirman lo primero se sustentan en que si lo estético es sólo uno de los aspectos que incurren en el arte, la ciencia del arte es más amplia porque incluye dentro de sí, como un sector, a la estética. Por otro lado, quienes con toda validez afirman que el valor estético no se manifiesta únicamente en el arte sino también en la naturaleza, pretenden concluir que el arte es sólo uno de los campos de lo estético. Ni uno ni los otros tienen razón. Podemos ejemplificar gráficamente la auténtica relación entre estética y ciencia del arte mediante dos círculos secantes que corresponderían uno a la estética y el otro a la ciencia del arte y cuyo espacio entre ellos sería propiamente el arte mismo, pero que tanto una disciplina como la otra mantienen sectores de investigación que les son propios.

Las ciencias particulares o las estéticas de cada arte, vendrían a ejemplificarse como otros tantos círculos secantes a los dos primeros, ya que teniendo aspectos comunes con la ciencia del arte y con la estética mantendrían también sus terrenos aparte resultado de los problemas específicos a esa arte igualmente determinada.

Ya plantados aquí tenemos que llegar a las últimas consideraciones que emergen de esta concepción pluralista del arte en la que un valor lógico, otro estético y uno social determinan la calidad artística de una obra. No podemos por el momento detenernos a clarificar en qué consisten y en cómo deben entenderse cada uno de estos valores. Lo que sí cabe por el momento es hacer ver que de hecho no son dos las disciplinas que agotarían el conocimiento del arte, sino que en rigor debemos plantear una tercera, respondiendo, cada una de ellas, a los diferentes niveles que hemos descubierto en la obra de arte. Si la estética se limita a todo aquello que surge de la contemplación de lo representativo en cuanto tal, es decir, a las puras relaciones formales de las obras de arte; si por su lado la ciencia del arte o teoría del mismo investiga el origen del arte, sus problemas, sus procedimientos, etc., la filosofía del arte habrá de ver a éste dentro del todo de la cultura, y como un reflejo de su momento histórico.

Las tres disciplinas mantienen su autonomía, como consecuencia lógica de plantear la investigación de modo científico. No me cabe la menor duda de que la estética así considerada deja de ser una disciplina filosófica para convertirse en ciencia natural en la que la experimentación y la circunscripción de lo estético en la naturaleza y en el arte incluye válidamente todas aquellas comprobaciones matemáticas respecto a la proporción, que hasta la fecha han sido subestimadas por los estéticos filósofos por la falta de coherencia que tenía la investigación y la ignorancia de qué temas o aspectos deberían ser tocados.

La teoría del arte o ciencia del mismo, atiende por su parte, a la ontología —en el sentido que le otorga García Morante a este término— y axiología del arte.

La filosofía como ciencia totalizadora que es, o para decirlo con Gaos, como ciencia que se abstrae en el todo del ente, vería al arte como una manifestación humana buscando su relación con el todo de la cultura y respondiendo a: ¿Por qué la humanidad necesita del arte?

...M. de Voltaire hace de tiempo en tiempo historia dentro de la poesía, filosofía dentro de la historia y, en la filosofía, el hombre espiritual...

Gotfried Lessing

El Dr. Fernández entremezcla sin hilación y sin orden esos tres niveles de investigación correspondientes a la estética, a la ciencia o teoría del arte y a la filosofía del mismo. Al tratar de hacer la estética del arte antiguo, del colonial o del moderno, es consciente de que reparar exclusivamente en la forma no es suficiente ni explica la trascendencia de la obra en cuestión; de ahí la necesidad de recurrir a consideraciones filosóficas —como lo es su fundamentación en Heidegger— pero sin alcanzar a distinguir cuál es el campo de cada una de estas dos disciplinas y sin tomar en consideración que sin la certificación de la teoría quedan deshilvanadas y francamente asistemáticas las referencias emanadas más o menos arbitrariamente de las otras dos disciplinas.

Mi opinión respecto a la obra del Dr. Justino Fernández no ha variado en sus aspectos esenciales, ni, probablemente, en los datos de tono secundario. Para algunos esta opinión es ya conocida a través de las pláticas, artículos o cursos de todo tipo en que he expuesto aquellos supuestos que al mismo tiempo que sustentan los juicios del Dr. Fernández sobre el arte, dan sobrada cuenta de la inconsistencia de los mismos. Mi opinión no registra cambio, como tampoco se observa una superación en la concepción de la estética del Dr. Fernández, ni en último término, en su toma de posición en las filas del irracionalismo.

Creo que para todo aquél que se pregunte qué es el arte y qué factores determinan que una obra sea de artística o no, es palpable que no encuentra respuesta en los textos del Dr. Fernández. Para él, la belleza “es un sentido emocionante que se produce en nosotros provocado por la obra de arte”, y el arte a su vez, no es sino “un complejo de intereses vitales puestos o compuestos en un cierto orden por el artista para crear un efecto atractivo y revelador”. A estos enunciados tan vagos, acerca de los cuales podríamos con razón preguntar cuáles son esos intereses vitales, cuál ese cierto orden y como se expresa el efecto atractivo y revelador, debemos añadir que el problema no es afirmar que el artista “sabe como lo hace” ya que la obligación y el requerimiento que hace surgir a la estética como una disciplina sistemática es

precisamente el descubrir cuáles son esos procedimientos y, en última instancia, qué es lo que determina que una obra sea de arte.

Es curioso comprobar hasta qué punto se lanza festivamente a descubrir una serie de motivaciones y significaciones del arte para una sociedad dada sin preguntarse siquiera qué es el arte y cuáles han sido las bases que le han permitido seleccionar ciertas obras entre tantas otras.

Heidegger le presta su tesis sobre el hombre al que define por su "moribundez", para sustentar su toma de posición respecto de las infinitas manifestaciones sedicentemente artísticas, pues si el arte es ese complejo de contenidos vitales y la vida misma se define por la carrera constante que tiene hacia la muerte, "todo lo que nos distraiga o nos aleja de aquella radical realidad, nuestra moribundez, nuestra contingencia, es un modo de encubrimiento de ella, es lo inauténtico, lo impropio de un ser finito, de un ser mortal." El arte ha de revelar esta esencia de los hombres y la belleza es "un modo de hacer vivir nuestra moribundez sin suprimir la conciencia de ésta". Apoyándose en las tesis del famoso Ser y Tiempo, Fernández busca encontrar el criterio que preste solidez a su concepción del arte y que al mismo tiempo de autoridad a la selección que haga de las obras verdaderamente valiosas. Ya decíamos que para él lo serán aquellas que trascendiendo el ámbito de lo meramente bonito, advenga a esta dramaticidad de la vida misma, en la que nuestra toma de conciencia respecto a nuestro ser moribundo es el punto clave y la piedra de toque de su distinción.

Como toda tesis proveniente de una concepción ontológica o antropológica, su firmeza queda dependiente de la propia que tenga la tesis ontológica, el principio supremo en que se cobija. No tiene por el momento, objeto discutir si Heidegger, uno de los filósofos más notables de nuestra época, está en lo correcto cuando afirma que nuestra esencia es la muerte. Pero independientemente de si tiene o no razón, el punto fundamental para una estética estructurada, en base a un procedimiento típicamente deductivo, sería el de descubrir cómo y en qué forma se manifiesta esa moribundez en el arte. Esto, sin duda alguna el meollo de todo el problema y de las ancestrales definiciones del arte que nos ha proporcionado la historia, es algo que Fernández no explica. ¿Cómo se manifiesta la moribundez, cualidad esencial del arte, en una sinfonía de Mozart? ¿Cómo descubrimos la esencia del hombre en una obra de arquitectura? Es tan fácil acudir a tesis ontológicas, a la profundidad más honda del ser para apoyar ahí nuestras muy personales opiniones

sobre el arte y no entrar al problema que representa el cómo se expresa esa esencia en el arte. Puestos en estos términos, no hallamos diferencia ninguna entre estas tesis y aquellas metafísicas que definían al arte como “el esplendor del bien”, o la “manifestación de la idea”. Es una lástima que la aplicabilidad y rigor científico de estas tesis corra inversamente a la poesía con que han sido imaginadas.

Si bien por un lado pretende darle a su tesis sobre el arte la mayor firmeza que la filosofía tradicional encontró en la metafísica, por otro nos afirma que los “sentimientos, las emociones, las pasiones, no pertenecen al campo de la razón” y que en último término, la belleza “es indefinible”. Como toda posición irracionalista considera que toda ciencia es “...mera forma artificial que ciñe y comprime el cuerpo floreciente de la vida. Para el irracionalismo lo supremo e intangible no es la ciencia, sino la Vida...” y ya no se salva aunque posteriormente añada que si la belleza “es indefinible”, es también reconocible y caracterizable “y se puede contar, de cierto modo sugerente y aproximado, la experiencia estética que se haya tenido”. Se olvida de que por un lado, a la estética le es irrelevante la propia experiencia, que será objeto válido de la psicología aplicada, ya que por otro lado, como dice Geiger en su *Estética*: “quien vea destruido su goce estético por obra de la ciencia, manténgase lejos de ella... la estética –añade– aspira a ser, ante todo, una provincia de la investigación científica, nada más”.

Ya no queremos tocar mayormente las conclusiones del Dr. Fernández o los múltiples testimonios en que se puede comprobar el relativismo absoluto en que pretende ubicar al arte para salvaguardar la propia obligación de adentrarse de modo científico en él y permitirse dar curso libre a descripciones o testimonios más o menos emocionantes de su propia vivencia, sino hacer ver que en el fondo lo que se está barajando es una de tantas posiciones que han cabido respecto al arte y que históricamente se han manifestado en la estética. Una cosa si es clara en el Dr. Fernández, y es la que se refiere a su comprensión de la historicidad del arte, de la belleza y de las propias coordenadas históricas en que éste se manifiesta, tanto como las del mismo que analiza o gusta. No podía serle ajena una de las posiciones más de moda de la filosofía. Y es claro que aunque no aceptamos las tesis del historicismo Orteguiano en que se apoyan, estamos de acuerdo en el aspecto histórico de todo lo humano. Pero una vez más la habilidad para sustraerse a la respuesta y definir de qué manera todos esos contenidos históricos hacen posible una obra de arte.

Un análisis, principio evidente, demanda indefectiblemente la coherencia del objeto con una perspectiva o marco; de esta confrontación saldrá el juicio que sobre tal objeto queremos determinar, o por otro lado, cosa que también suele suceder, la constatación de que dicho marco de referencia, que no es más que la disciplina científica que aplicamos, es insuficiente para aplicarlo al objeto de que se trata. Si carecemos de tal marco de referencia, ya sea por franca ausencia de él, ya porque no está vigente o porque tal objeto demandó otro diferente, en cualquiera de estos tres casos, el análisis resulta necesariamente inválido. Es el caso del Dr. Fernández.

No tiene caso pasar a discutir si efectivamente el arte indígena antiguo encuentra en la Coatlicue su obra paradigmática y si el colonial está sintetizado en el Altar de los Reyes, porque lo primero que salta a la vista es la inexistencia de un solo argumento que muestre la validez de tales selecciones, indudablemente las más difíciles ya que pretenden afirmar que en una cierta obra se sintetizan las categorías sustanciales de toda una etapa histórica. De por sí resulta extremadamente difícil sintetizar la estética de una etapa histórica, pero ejemplificarla en una obra cumbre y determinar cuál pueda ser ésta, es una tarea que a más de ingrata, no es posible sin comprobar que en la obra de referencia se encuentran sublimadas las categorías que previamente deben haber sido comprobadas en el conjunto de las obras de esa misma etapa.

Lo mismo acontece cuando afirma a la estética como la historia de las opiniones vertidas acerca del arte. Cito textualmente lo que concluye en su libro Coatlicue: “Por lo tanto pienso a mi vez que la estética actual del arte consiste en la serie de opiniones, sobre el arte, que han dado los hombres a través de los tiempos; consiste pues en la historia de las ideas estéticas —entendida como la expresión de sentimientos, imaginaciones y opiniones históricas en relación con el arte— y en ella debe insertarse la idea, opinión o sentimiento e imaginación posible que uno tenga de su propio tiempo”.

Ya hemos visto que el arte permite la expresión de tesis desde tres puntos fundamentales: desde la estética, la ciencia y la filosofía del arte; y lo anterior sin echar mano ya de otras tantas y muchas más que son posibles de externarse desde las perspectivas de la psicología, de la sociología, de la economía, de la pedagogía. Con toda sinceridad, ahora que esto escribo, dudo mucho de si tomar en serio tan temeraria afirmación. ¡Cuántas contradicciones se saltan galanamente por la borda amparados tras de un pretendido historicismo! ¿Se ha preguntado acaso el Dr.

Fernández que de esta afirmación resulta que la estética es el compendio de todas las demás ciencias? Tanta lucha por obtener que la estética tuviera la autonomía indispensable a todo conocimiento científico para venir a terminar con que se afirma que ella es el resumen indiscriminado de todas; y que más que eso, en ella caben sentimiento, y hasta imaginaciones.

¿Tiene sentido acaso que abundando en lo anterior le afirmemos que la historia nunca ha sido ni puede ser, por principio sistemático una vez más, la recopilación indiferenciada de datos y documentos? ¿Qué acaso todas las opiniones son igualmente válidas? Se hace a todo punto imposible seguir pescando en este banco tan prolífico de perlas. Todo lo que cabe, en vista de lo anterior, es justificar por qué, sin embargo, se hacía necesario comentar esta “estética” —así, entre comillas— del Dr. Fernández.

Quien haya asistido a las clases de estética de Samuel Ramos buscando el criterio válido que permitiera comprender el arte, y las haya visto como todos nosotros, debatirse dramáticamente en el eclecticismo; y quien con similar propósito haya ido a buscar en los diversos escritos del Instituto de Investigaciones Estéticas —del cual Justino Fernández es expositor extraoficial del criterio oficial o en los paupérrimos documentos históricos sobre nuestro arte, para encontrarse con que en ninguno de ellos se da respuesta a porqué elogiaban ciertas obras y a otras las subestimaban, comprenderá hasta qué punto la aparición de voces provenientes de diversos terrenos culturales que propugnan todas por una superación de dicho nivel, no es un hecho fortuito ni accidental, sino todo lo contrario, un movimiento que a no dudarlo está ofreciendo nuevas pautas y nuevas interpretaciones de la cultura artística.

De ninguna manera desconozco la acuciosidad y el esfuerzo implícito en trabajos como los de Manuel Toussaint, Justino Fernández o Francisco de la Maza, o el depositado en algunos trabajos suscritos por diversos literatos, ensayistas o periodistas de todo tipo, pero la necesidad de superarlos está determinada por la perspectiva historiográfica y subjetivista que macula sus, ahora limitados trabajos.

Interpretar, discriminar, valorar en suma el material que esa generación acumuló, es una tarea que los trasciende porque su explicación del problema artístico se ancla a concepciones filosóficas e históricas superadas por la postulación de nuevas perspectivas. Las finalidades y los pensamientos son producto siempre mutable, de una cultura específica. Las nuevas generaciones demandan encontrar respuesta

a preguntas que nuestro momento actual nos impone. Ya nuestros estudiantes no se conforman con saber cuántas obras se realizaron, ni con tener a mano todas las efemérides respectivas. Quieren mucho más que eso: quieren encontrar en la estética y en la historia del arte una brújula que oriente ya sus esfuerzos creadores, y a su análisis artístico, así como su gusto de espectadores. Y estas demandas le están encomendadas a nuestra generación llevarlas a cabo.

Grupo de trabajo sobre estudios urbanos

Programa de Investigación ENEP Acatlán UNAM, agosto 1978. Ponencia presentada en la VIII Conferencia Latinoamericana de Escuelas y Facultades de Arquitectura del 10 a 14 de Septiembre 1978 en Guayaquil, Ecuador. Tema III: los aspectos interdisciplinarios en la docencia de las Facultades de Arquitectura.

En la teoría y en la práctica, en la investigación de la realidad y en la transmisión del conocimiento, en el planeamiento de los problemas y en la visualización de las soluciones que se les confieren, en suma, en la relación completa de la sociedad consigo misma y con el resto de la naturaleza, se aprecia un cambio radical: un cambio que inaugura una nueva etapa en la comprensión de la estructura de la realidad.

En dicha comprensión fue prioritaria la perspectiva unilineal, unidimensional, unidisciplinaria, que correspondía cabalmente al propio desarrollo del conocimiento científico, así como al carácter ideológico que subyace en las pretensiones hegemónicas de los sectores dominantes. En efecto, el conocimiento se vio impelido, desde sus albores, a separar, a compartimentar las dimensiones de la realidad a fin de poderlas observar a detalle, a fin de poder penetrar en las relaciones internas de cada dimensión sin las perturbaciones que conlleva interrelacionar las determinaciones intrínsecas de ámbitos cualitativamente diferenciados, con el resto de las determinaciones que, para dicho ámbito, son externas. Esta necesidad de recolectar las informaciones restringiéndolas a la estructura interna de los fenómenos, tuvo consecuencias obviamente contradictorias. Por una parte, el conocimiento profundizó hasta niveles inimaginables; cada ámbito o dimensión de la naturaleza fue objeto de una tan minuciosa disección que algún pensador pudo afirmar que las ciencias naturales lo sabían todo, pero de nada. Pero por otra, tal profundización del conocimiento confinada en compartimentos estancos conllevó la pérdida de la visión de conjunto y de las interrelaciones que ligan a aquellos. El conocimiento de cada una de las partes del conjunto se pagó al precio de cortar los vasos comuni-



cantes entre todas las dimensiones, entre todos los ámbitos, entre toda la realidad; realidad que de ninguna manera se da segmentada, sino fluida, que no dispersa.

Una tercera consecuencia de lo anterior se expresó en el predominio que históricamente cobró la concepción estática de la realidad *versus* la dinámica, de la quietud contra la movilidad, de la concepción metafísica contra la dialéctica. No podía ser de otro modo y no lo fue. Este proceso de profundización del conocimiento se dio 'unidisciplinariamente' pese a que era bien conocido el aforismo aristotélico en el que se asentó que 'una mano separada del cuerpo es una mano solo de nombre'. Esta visión asombrosamente anticipada por un gran dialéctico en la que se afirmaba la íntima conexión de la parte con el todo, tuvo que ser relegada ante la necesidad de separar para conocer, de investigar la parte antes de ponerla en relación con el todo. La premonición filosófica, imposible de demostrarse con los rudimentarios conocimientos que se tenían acerca de la realidad, tuvo que esperar en el archivo de las hipótesis que sólo la investigación posterior podía corroborar.

Veinte siglos tuvieron que pasar, para que otro dialéctico, sin duda alguna de rango epónimo dentro de la historia del conocimiento, retomara aquella tesis primera para afirmarla de manera definitiva. Cuando esto sucedió, las ciencias particulares habían dado pasos de gigante, fundamentalmente en el conocimiento de las dimensiones físicas de los fenómenos. Hegel, como bien se sabe, sostuvo la interrelacionalidad de toda la realidad, la íntima correspondencia, la simbiosis indestructible de la realidad material con la espiritual, de la espiritual contadas las fases y sectores de ella: el espíritu se develaba en toda la realidad, es más, era la realidad misma que se autoconocía en su mismo proceso de develamiento y desarrollo infinito. Todas las manifestaciones del mundo estaban perfectamente concatenadas haciendo imposible su desmembramiento y exhibiéndose en un encadenamiento en que un fenómeno se explica y únicamente puede explicarse por su relación con todos los demás. A partir de él, la historia de la naturaleza en su conjunto tuvo un sentido y la interrelacionalidad se constituyó en un principio, en un fundamento de todo el conocimiento. A partir de él quedó claro que la parte sólo es comprensible en su conexión con el todo; que el todo a su vez, sólo se expresa en la parte; o como lo ha enunciado una versión posterior, que lo universal se expresa en lo particular y éste es una forma de manifestarse de lo universal.

Esta tesis, 'totalizadora' de la realidad, más precisamente diríamos dialéctica, fue proclamada una vez más dentro del campo filosófico. El permanente desarrollo

de las ciencias particulares la ha comprobado suficientemente como para que podamos desoírla en la actualidad.

De aquí, del encuentro de campos intermedios y limítrofes entre las ciencias, del hallazgo de las intermediaciones que ligan a un campo de la realidad con los demás, se desprendió la confirmación de la teoría de la 'acción mutua, de la materia. 'Trabazón', 'concatenación', 'acción mutua', 'encadenamiento', 'ligazón', son todos ellos, términos que intentan poner de relieve y afirmar de manera incontrovertible la primera y hermosa tesis aristotélica que, ahora, cobra toda su dimensión visionaria.

La realidad, como se ha venido a comprobar, es una, continua, indivisible y en constante movimiento y transformación, lo que da lugar a propiedades diferenciadas que permiten, sin embargo, la subsistencia de las disciplinas científicas *relativamente* autónomas; la propia investigación de la realidad, su estudio, el planteamiento de los problemas concretos y su solución, tienen que responder necesariamente a dicha estructura ontológica. La realidad es y se da interrelacionada y por ello es que podemos intentar adecuar la propia enseñanza a dicho carácter. Lapidariamente podríamos decir, por tanto, que el carácter 'interdisciplinario' que actualmente se le está imprimiendo a nuestra enseñanza escolar, es una respuesta y un camino para acercar cada vez más íntimamente la enseñanza a la ontología de la realidad. Así vistas las cosas, la interdisciplinaridad no es un enfoque más que venga a sumarse a la adopción de corrientes y virajes motivados por posiciones de moda avaladas por las tesis de algún pensador de peso. Es el obligado acompasamiento a que se ve instada la enseñanza y los sistemas escolares para reproducir, a nivel necesariamente escolar, el conocimiento de la realidad.

La certeza de que la multicitada interrelacionalidad de la materia es un fundamento del conocimiento científico tal vez haya penetrado más en la sociedad por las experiencias directas que vive cotidianamente, que por los estudios y asimilación de las investigaciones científicas.

Los múltiples casos en los que la solución de un problema particular conllevó consecuencias indeseadas en toda una gama de aspectos, también nos ha convencido a todos que no existen problemas aislados y que prácticamente cualquier caso debe plantearse y resolverse teniendo en consecuencia la múltiple y recíproca afectación de dicho problema por un sinnúmero más, que, o se preveen en su interacción, o los resultados manifestarán, de manera negativa lamentablemente, la limitada conceptualización de dicho problema. En el mismo sentido podríamos aducir la

magnitud de problemas que solicitan a todos nuestros países, para hacer ver que, ni cuantitativa ni cualitativamente son de un nivel tal que permitieran ser resueltos por un solo profesionalista o por una sola disciplina..

Para el caso de la arquitectura, lo que nos está solicitando no es ya la casa de un usuario aislado, sino la planeación de poblados, ciudades y regiones enteras. Esto es válido para cualquier aspecto de la dinámica social que se piense, para la dotación de servicios, para brindar salud a la población, para extender la enseñanza y el sistema escolar. En todos los problemas de la actualidad, uno de sus rasgos diferenciadores estriba justamente en ser problemas de grandes sistemas. Y estos problemas, en los cuales están imbricados aspectos productivos, con económicos, sociológicos con didácticos y así sucesivamente, son un hecho más, evidente ya para todos nosotros, de que ningún problema puede ser atacado fructíferamente sin la participación conjunta y armónica de todas las ciencias de la naturaleza y de la sociedad.

La comprobación por último, de que los productos de que disponemos, sus precios y variedad, dependen de lo que acontece en el terreno productivo de otros países, ha logrado consolidar de manera indubitable la convicción de que estamos interrelacionados con todo el mundo. Las crisis económicas mundiales han sido piedra clave en esta certeza. Tal certeza ha asumido ya una carta de ciudadanía a punto tal que los más actuales esfuerzos escolares a todos los niveles, tienden a encontrar los procedimientos más adecuados para implantar tal carácter interdisciplinario en la enseñanza. La experiencia con que ya contamos, así sea incipiente, nos permite proponer a ustedes los siguientes aspectos:

1. La interdisciplinariedad, significando un paso histórico de avance, tiene que dirigirse al estudio de los problemas más ingentes que acucian a nuestras sociedades dependientes. En este sentido, tenemos que reconocer que en diversas épocas, la enseñanza no se avocó de manera clara y consciente, al menos entre nosotros, a la solución de los grandes problemas nacionales. Esto tuvo como consecuencia el divorcio entre unos esfuerzos sociales por preparar profesionistas y el papel que dichos profesionistas podían desempeñar posteriormente. De este modo, la aceptación de la concepción interdisciplinaria de la enseñanza hace insoslayable la nece-

sidad de que el conocimiento, que se originó en la necesidad de la sociedad de crearse un mundo adecuado a su desarrollo, ratifique este lazo primigenio y ponga la enseñanza y la investigación en íntima relación con los problemas sociales que demandan solución. De otro modo, la interdisciplinariedad sería un instrumento eficaz, pero estéril. Devendría una nueva y más sofisticada forma de la investigación por la investigación misma, el regodeo en la acción sin metas, del saber sin objeto. Lo anterior de ninguna manera significa la desaparición de la investigación particular, especial, propia de cada una de las ciencias. Significa que el propio desarrollo de las ciencias particulares, sean naturales o sociales, depende en gran medida de los nexos que vayan estableciendo con el resto de los campos de la realidad. Entre lo universal y lo particular, como entre el todo y la parte hay una interrelación esencial, no un nexo aleatorio o circunstancial.

2. La interdisciplinariedad no se contradice con la especificidad de cada uno de los campos de acción. (No podría haber, pensamos, una nueva profesión que sería la del 'interdisciplinario' que, parafraseando lo antes dicho, sería el que supiera nada, pero de todo). De ninguna manera. Las relaciones recíprocas entre las diversas áreas del conocimiento establecen ligas prioritarias, y otras que son secundarias. Esto no acontece por capricho ni pueden determinarse a voluntad. Es la propia realidad, una vez más, la que muestra las diferencias cualitativas que diferencian a los procesos, a sus fases o momentos, y son las que, en última instancia, legitiman a las ciencias particulares.
3. A partir de lo antes dicho se puede comprender que, asumida la interdisciplinariedad, el paso siguiente estriba en instrumentar las formas académico-administrativas que permitan integrar la enseñanza a la producción de bienes y servicios, la planificación material a los recursos humanos indispensables. En efecto, el lazo que existe entre ambas permitiría al estructurarse de manera más or-

gánica, el que uno se beneficiara del otro en recíproca mutualidad social. Algunas de nuestras escuelas todavía tienen que proponer como temas de trabajo a los alumnos, algunos que, no obstante ser extraídos de la problematización social, no pueden menos que manifestar un carácter de 'gabinete', de 'laboratorio', sin permitir a los alumnos el adentrarse más plenamente en la visualización y posterior comprobación en la experiencia, de la marcha de sus propios conocimiento y de las rectificaciones aconsejables.

4. Otros problemas, tales como los que se derivan de la falta de personal docente adecuado a estas nuevas concepciones y a la necesaria búsqueda de una lógica interna que permita homogenizar análisis y síntesis, esfuerzos y disciplinas, ya han sido tocados suficientemente por otros maestros como para que sea necesario abundar más en ellos.

JORGE GALIPIENZO

RAMÓN VARGAS

Grupo de trabajo sobre Estudios Urbanos

Programa de Investigación

ENEP - Acatlán / UNAM

Agosto 1978

Sobre arte vernáculo, estética y democracia

Memoria del 2º Festival Internacional de Cultura del Caribe, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.

Otro momento hubo en el cual distintas sociedades consideraron de la mayor importancia reivindicar el arte popular. Fue el momento en que el interior de las clases cultas europeas y de manera más o menos generalizada grupos de intelectuales y artistas estuvieron de acuerdo respecto de la improcedencia de continuar envolviendo las nuevas composiciones sedicentemente artísticas, en los esquemas formales del pasado. Fue el momento del romanticismo, el de la repulsa de todo lo extraño a las culturas que ya se sentían sustancialmente nacionales.

Pero incluso en este momento inaugural, la incorporación de los elementos nacionales en el llamado arte culto no aconteció al unísono ni adoptó las mismas modalidades en las distintas artes. Incluso si hacemos caso omiso de los sectores cuyo apego a los lineamientos clasicistas los ponía en irrefrenado proceso de extinción y restringimos nuestra mirada a los que paulatinamente iban incorporando más y más y elementos nacionales a sus distintas prácticas artísticas, comprobamos que las formas de acceder a dicha incorporación se multiplicaron.

Es muy probable que haya sido en la música donde mejor se introdujeron esos elementos prestando un “color” distinto a las composiciones. Los “aires” nacionales, las tonadas, y por supuesto y más importante, los fragmentos musicales autóctonos rescatados e insertados por los investigadores del “folklor” en las formas musicales pretéritas —piénsese en Bela Bartok en Europa o en la labor de Aniceto Ortega y Manuel María Ponce en México, para sólo mencionar algunos de los más conspicuos representantes de dicha tarea— fueron abiertamente tomados como base y fundamento de una nueva y más legítima concepción artística. Concepción que no únicamente propiciaba el desenvolvimiento de la música conduciéndola hacia ámbitos hasta ese momento inexplorados, sino que al confirmar no en la música nacional en general, sino expresamente en la del pueblo y también en la urbana,



una incuestionable dimensión estética, fundó sobre ella la modalidad artística más apegada a la exigencia social de diferenciación cultural planteada en el siglo xix: el nacionalismo.

También la arquitectura se revitalizó enraizándose en el acervo de las tradiciones nacionales de los pueblos —piénsese en el revival gótico en Europa y en el posterior “historicismo” arquitectónico— pero a diferencia del nacionalismo musical, los elementos y concepciones espaciales que revitalizó se mostraron mucho menos fecundos debido muy probablemente, a que los lineamientos espaciales nacionales rescatados por la tradición cultural eran a tal punto distintos de las modalidades de vida de la sociedad industrial, que no era factible conformar a partir de ellos una concepción arquitectónica sustantivamente distinta que pudiera parangonarse a lo acontecido en la música. Ello, no obstante, algunas calidades formales como el color, las texturas, los ritmos y contrastes, fueron reivindicados, muy particularmente, por la arquitectura de la Revolución Mexicana y en el conocido movimiento de integración plástica dejaron su testimonio más cabal recogiendo en él, no sólo las categorías estéticas antes mencionadas sino, también la tradición muralista prehispánica. De este modo, quedaron anudadas de nueva cuenta diversas formaciones sociales.

Nos encontramos ahora a varios lustros de distancia de esa última irrupción más o menos generalizada del arte popular en nuestra arquitectura. Como antaño en relación al clasicismo, también ahora ha cundido el hastío hacia formas que ni sentimos nuestras ni satisfacen las primeras necesidades sociales: las escuetas de habitar, por ya no referirnos a las más calificadamente espirituales que de ninguna manera encuentran acomodo en la artificiosa sequedad de la otrora dominante y engreída arquitectura internacional. Una vez más la pérdida de rumbo adopta una forma concreta: el “posmodernismo”.

También ahora, particularmente en nuestra sociedad, ha resurgido en capas cada vez más amplias, aunque no las suficientes lamentablemente, el fantasma de la absorción ideológica que acompaña siempre al incremento de las importaciones. También ahora, como antaño, se voltean los ojos hacia la arquitectura popular y tradicional en busca de arraigo, de consistencia cultural, de referente histórico, en suma, que permita encontrar el rumbo por el cual transite nuestra arquitectura,

También ahora encontramos en su sencillez, en su dignidad, en su hechura, los valores que reconocemos perdidos en la vorágine de las modas edificatorias. Vuelve

a reconocerse su simbiosis con su ambiente bio-cultural; se torna obvio, igualmente, que plásticamente considerada es extraordinariamente hermosa sin dejar por ello de ser cálida, acogedora, sencillamente humana. O sea, todo lo que en más o en menos extraviarnos cuando nos abrimos a la importación extralógica de la inconsistente cuanto presuntuosa soberbia internacionalista.

Pero a nuestro entender, de ninguna manera basta con ratificar de nueva cuenta los valores y el ejemplo que significa la arquitectura popular, la arquitectura sin arquitectos, como también ha sido llamada, la arquitectura del pueblo, básicamente campesino, de producción tendencialmente comunitaria, anónima y de lenta transformación. Se hace a todo punto necesario, conjunta y paralelamente con muchas más disposiciones que puedan tomarse con miras a su deseable preservación, que también en el ámbito de los conceptos, en el terreno de las ideas a través de las cuales pensamos la realidad y tomamos posición ante ella modificándola en uno u otro sentido, encuentre incuestionable acomodo toda esa admiración que nos provoca.

No es posible que la arquitectura popular en lo particular y el arte vernáculo en lo general, continúen siendo conceptualizados con exclusión de la disciplina en la que su calidad artística debiera quedar incuestionablemente asentada. No es posible epistemológicamente hablando, que a la arquitectura y al arte popular se las continúe proscribiendo, digámoslo de una vez por todas, de la estética, en la cual nunca han encontrado acomodo.

¿Cómo es posible que el arte popular siga siendo excluido de la estética? ¿Cómo es posible que incluso en los momentos en que se mira hacia él buscando fuentes de rejuvenecimiento, se le continúe viendo como un campo aparte del arte a secas, segregación que practica, aún, la estética materialista?

Por supuesto que la estética, en tanto que disciplina obligada a dar cuenta y razón de la forma particular como una sociedad dada reaccionó ante el arte, sólo puede ser histórica; por supuesto que en su faceta histórica, la estética como disciplina filosófica no puede hacer otra cosa que rescatar las visiones segregacionistas que del arte han tenido las diferentes formaciones sociales a lo largo del tiempo.

Pero aquí debíamos ser muy precisos: del hecho de que, por lo que al pasado toca, a la historia de la estética le sea imposible pasar por alto las diferencias de concepto que determinaron las históricamente diversas concepciones estéticas y en este sentido, le esté vedado soslayar que dichas sociedades discriminaron de

su campo de estudio al arte popular por considerar que no reunía los rasgos propios del arte culto, no se deriva ni se valida de ninguna manera que actualmente continuemos aceptando que la estética, en su vertiente sistemática, prosiga desterrándolo de su campo de estudio.

Toda época está obligada a elaborar de nueva cuenta su propia estética. Estética cuyos lazos con las que la precedieron, no son óbice para incluir en su concepción el todo del mundo artístico que se le ofrece en su momento. Esta exigencia emana de la estructura del conocimiento mismo, que exige anudar todas las partes que intervienen en el conjunto de la realidad por él englobado, para poder dar cuenta del conjunto y de las partes aisladas que lo conforman.

De ser así las cosas, no debe preocuparnos que en las visiones anteriores a la nuestra encontremos una heterogeneidad de concepciones estéticas. Lo que sí debe preocuparnos es que aquí y ahora, en nuestro momento, la estética incluya el mundo artístico tal y como se nos presenta a nosotros. Y en ese mundo nuestro está presente el arte popular y, más expresamente, la arquitectura vernácula. Hagámonos, pues, una pregunta: ¿cuáles son las consideraciones acerca del arte que han llevado a la estética a discriminar como campo obligado de estudio al arte popular?

Una por sobre todas concierne a este punto y está muy bien expresada en las líneas que siguen:

La autonomía del arte, es decir, la justificación del arte por motivos interiores del mismo y no sacados del exterior, es el resultado esencial de toda la estética moderna. Si el arte es autónomo, no es imitador sino creador. (Lionello Venturi, Historia de la crítica del arte)

Aquí, no se sabe bien a bien qué es lo que ha acontecido porque ahora, respecto de esta cita, podemos preguntarnos: ¿Venturi ha llegado a esa conclusión mediante el análisis de las obras de arte o, más bien, él desea que la autonomía del arte sea erigida en principio sine qua non para poder defender a partir de ella la exclusión o minusvalor de los contenidos no estéticos dentro de la obra de arte? Y esta duda surge si tenemos en cuenta, además, que para otros puntos de vista el valor estético de una obra de ninguna manera excluye, sino todo lo contrario, presupone la conjunción de otros valores no meramente estéticos en la obra de arte. O sea, que esta otra perspectiva hace ver hasta qué punto podría ser equivocada la afirmación de Venturi quien, en apoyo de su idea añade:

Es decir, que el valor de un cuadro no depende del objeto representado (natural o ideal) sino de la forma en que un tema cualquiera es representado.

Aquí es de la mayor importancia reparar en que la tesis de la sedicente autonomía del arte lleva directamente a sostener la creatividad del arte como su característica sustancial. El arte es creación, dice Venturi, porque es autónoma, porque su valor no depende de los objetos o temas que toma como pretexto para construirse. Y, justamente porque no depende del mundo vivencial del que parte para advenir al valor artístico, entonces lo único que le queda al arte es la posibilidad de creación, de creación elevada a la enésima potencia.

Fácilmente podemos reconstruir el hilo del pensamiento que lo llevó a sostener la tesis que hemos presentado y la cual comparte con otros estudiosos y, es más, con muchos más gustadores, diletantes o conocedores del arte. El inicio de la madeja es la constatación de que muchas obras que pretendían ser aceptadas como conformantes del mundo del arte, no esgrimían otro aval que no fuera el haber tomado como tema de su trabajo alguno extraído del acervo histórico de las sociedades, sin que fuera de dicha referencia aportaran algo más, ese algo más que funciona como complemento obligado de la construcción artística.

Efectivamente, por valioso que pueda ser algún tema para alguna sociedad específica, la pura recreación de él no puede constituir o dar forma por sí misma, a una obra artística. Podríamos acudir aquí a la poco manejada tesis aristotélica según la cual la diferencia sustancial entre la historia y el arte estriba en que aquella dice las cosas como fueron y éste tal y como podrían haber sido –aludiendo aquí a un aspecto de creación, de aportación, de conformación de un mundo nuevo, de un mundo constructivo a entera semejanza del humano- para fundamentar nuestro acuerdo con el rechazo a toda tesis que pretendiera que para construir una obra artística basta con hacer referencia a un tema más o menos importante extraído del acervo cultural de las sociedades.

Pero estar de acuerdo con que no basta con ello, no significa de ninguna manera ignorar, como lo hace Venturi, la función que juega el tema en la obra artística, y pasar de aquí a sostener que el quid de la cuestión radica en la creación misma en el seno del arte.

Habrà que tener en cuenta, además, que este prurito de creación que para algunos, como estamos viendo, es considerado como el factor *sine qua non* del arte, es justamente del que parten para excluir al arte popular, al arte vernáculo, como participante conformador del mundo artístico. Esto sería así, porque se reconoce que el arte popular de ninguna manera se ajusta a los términos de creatividad hi-

postasiada que plantean como sustantiva del arte. Es ausencia de creatividad hipostasiada la que se aduce en contra del arte popular como rasgo fundamental que lo diferencia del otro arte, al que llaman "gran arte" o "arte culto". Es este rasgo el que ha llevado a otros autores a ubicarlo en la clasificación no de arte, sino de artesanía. La diferencia entre ambos estribaría en que por lo que toca al primero, son desconocidos tanto los medios para llegar al fin como el propio fin, puesto que no se estaría de acuerdo en que "la belleza", así, abstractamente enunciada pudiera ser considerada como el fin del arte. El fin no podría estar constituido de esa manera abstracta y por ello la belleza no sería considerada como tal.

A diferencia de lo anterior, la artesanía, categoría en la cual han insertado de mucho tiempo atrás al arte popular, conoce el fin y conoce los medios, puesto que sabe qué tipo específico de belleza desea construir y sabe los medios a través de los cuales acceder a ella. Esto es así porque la artesanía es repetitiva y, por tanto, ha ensayado en oportunidades anteriores el mismo proceso de elaboración.

Ahora bien, si se observa con detenimiento la argumentación, podrá comprobarse que no hay razón ninguna para sostener que el arte nada tiene que ver con motivos provenientes del exterior al arte mismo, sino todo lo contrario y que, en segundo término, tampoco la hay para concluir válidamente de esa premisa que el tema no juega ninguna función básica, restringiendo el arte a la "forma en que un tema cualquiera es representado".

Por tanto, si con base en la experiencia comprobamos que el arte está conformado por un abanico diverso de referentes vivenciales, susceptibles de ser determinados en cada caso y que estos referentes quedan concretizados explícitamente en el tema e implícitamente en el contexto de que tal tema forma parte; si, en segundo término, confirmamos igualmente que

La creatividad y proposición siempre renovada de formas no depende arbitrariamente de una compulsión ejercida, ahora sí, externamente sobre el productor, sino de la dinámica según la cual se modifiquen los patrones culturales de las sociedades concretas.

Entonces confirmamos que lejos de justificarse la exclusión del arte popular del ámbito legítimo del arte a secas, debería estar profundamente incluido en él. De este modo, podríamos enunciar con carácter de tesis, la siguiente.

El valor artístico de una obra cualquiera depende o está condicionado en gran medida por la vigencia que tenga el mundo vivencial al que hace referencia, alude o explícitamente cita, así como por la forma en que lleva a cabo tal referencia, alusión o cita.

De este modo, concluimos: el arte popular y la arquitectura vernácula como forma específica de él, forman parte del arte sin más, del arte sin objetivos. La necesidad de que se le preserve y propicie, como a la cultura de que forma parte es, pues, incuestionable.

Pero en el momento mismo en que hemos confirmado el carácter artístico de la arquitectura vernácula o popular; en el momento mismo en que reiteramos su insoslayable importancia como ámbito conformante de la lectura de que forma parte; en el momento mismo en que hemos reconocido que es de trascendental importancia preservarlo no sólo como testimonio sino, también, como fuente revalorizadora de la arquitectura nacional yerta —como en gran medida se encuentra— bajo el peso hegemónico de las modas internacionales, surge un problema de fundamental importancia que podemos enunciar en los siguientes términos: ¿cómo y de qué manera llevar a cabo tal labor de preservación sin inducir un proceso que podría ser recusado por parte de quienes han sido sus productores y consumidores, pero cuyos patrones de conducta están en proceso de modificación y, consecuentemente, el sentido mismo de sus manifestaciones culturales, su arte expresamente?

Dicho con la mayor de las crudezas: ¿cómo llevar adelante esa labor preventiva sin, al socaire, imponer mediante ella una modalidad existencial que sus productores podrían estar deseosos de modificar en concordancia con el irrefrenable trastocamiento de sus condiciones de vida y valores conexos? ¿Cómo imponer costos y límites sin la anuencia de los directamente interesados? Aquí es donde me parece que hace su intervención el sentido democrático de la convivencia social que debe permear, como un valor entendido, cualquier disposición que se piense y, por supuesto, cualquier acción que se pretenda llevar a cabo.

En efecto, la labor de salvaguarda que consideramos, más que plausible, altamente deseable e impostergable, debe tomar en cuenta como factor *sine qua non* de dicha labor la participación de la o de las comunidades involucradas, esto es, a los productores y consumidores directos de la arquitectura vernácula. Sin ellos, sin su anuencia, sin su participación, la mejor y más sincera de las preocupaciones se

transformaría ineluctablemente, en una acción impositiva que vendría a sumarse a las que secularmente han sufrido nuestros pueblos.

El legítimo interés en proteger las manifestaciones culturales de nuestro acervo histórico, de ninguna manera puede pasar por alto el igualmente legítimo interés de las comunidades productoras en mejorar sus condiciones materiales de existencia, en contar con las instalaciones y con el mobiliario y equipamiento correlativos.

Y si acaso en un futuro tal vez no muy lejano la acción desaprensiva de las empresas nacionales o multinacionales nos pusiera en la disyuntiva de decidir respecto de qué salvaguardar, si los objetos en que se encuentra depositado parte de nuestro patrimonio cultural o el derecho de cualquier grupo social de nuestro país a contar con los satisfactores que nuestro tiempo histórico estipula como legítima reivindicación de cualquier ser humano: el derecho a la vivienda, al equipamiento urbano, a la salud y a la educación tanto como a un trabajo suficientemente remunerado, tengo la seguridad de que también entonces, como ahora, convergerán nuestras opiniones.

Entre preservar el espíritu que hizo posible ese arte y los objetos en los cuales se depositó, no hay duda posible: ni el más valioso de los objetos es equiparable a una persona.

Obsolescencia y reivindicación de la teoría de la Arquitectura

Ponencia presentada al coloquio organizado por la Asociación de Instituciones de Enseñanza de la Arquitectura de la República Mexicana (ASINEA) y la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura (ESIA) del Instituto Politécnico Nacional, Unidad Tecamachalco, bajo el tema "La investigación en la teoría de la arquitectura", 2 de julio de 1992.

¿En qué términos se nos convoca el día de hoy a deliberar acerca de la teoría de la arquitectura? Uno y básico: en el de la "investigación" relativa a ella.

Pues bien, si es en esos términos, el primer tema, aspecto o cuestión al que debiéramos referirnos es el referente al abrumador proceso de obsolescencia en el que se encuentra la teoría de la arquitectura en nuestro país desde hace una veintena de años y del cual todavía no se repone.

Saltan a la vista los indicadores a partir de los cuales podemos considerar que, efectivamente ha sido desestimada, minimizada, relegada en la formación de los futuros profesionales, tanto como en la crítica e historia de la arquitectura.

Pero, aún a riesgo de incidir en la obviedad, no quisiera dejar de recordar algunos de dichos indicadores. Veamos: en unos casos se la sustituyó por la economía política; en otros por el materialismo histórico; en unos más se consideró que era a partir de la lingüística y de la semiótica como sería posible acceder a una explicación más sólida y consistente de la nueva problemática urbano arquitectónica, particularmente notoria en la capital del país; en otros, simplemente se la ha descartado aduciendo la imposibilidad de construir una teoría, a secas, cualquiera que ella fuera, en función de la diversidad de criterios históricos. Por último, se sabe que en no pocas escuelas del país simple y llanamente ha sido omitida del currículo académico.

Ante este panorama de ninguna manera parece exagerado aseverar que la teoría de la arquitectura ha sido convertida en un campo de Agramante, en un galimatías cuya gravedad puede aquilatarse al tener en cuenta que actualmente, tanto en los ámbitos escolares como en los profesionales del país:



1. No existe consenso siquiera respecto de sus cometidos, finalidades y métodos;
2. Se la confunde con otras disciplinas afines o similares, tales como la historiografía arquitectónica, la economía política y, más actualmente, con la semiótica;
3. Se cuestiona su repercusión didáctica y no son pocas las escuelas en las que se recusa su importancia medular en los planes de estudio respectivos;
4. Se acentúa la falta de criterio proyectual en los estudiantes, prolifera la importación de formas que poco o nada congenian con las circunstancias de los grupos sociales nacionales y, como remate de todo lo anterior,
5. Prolifera la pseudo crítica e historiografía arquitectónica.

Ahora bien, si estamos de acuerdo en que esos síntomas son prueba suficiente para diagnosticar que la teoría de la arquitectura está aquejada en nuestro país de un grave decaimiento, aceptando de antemano las obligadas taxativas que pueden hacerse en cada caso particular, entonces también lo estaremos acerca de la decisiva importancia que reviste “investigar” las razones, las circunstancias, las motivaciones o causas de toda índole, que propiciaron el ya dicho proceso de obsolescencia del que, en nuestra opinión, todavía no se recupera... por más que haya indicios de que ello ocurrirá más pronto que tarde.

En efecto, estamos convencidos de que el punto de partida, el fundamento de cualesquiera otros temas, estriba en investigar, con toda la amplitud y minucia que amerita el tema, cómo y por qué un área de conocimientos secularmente considerada como absolutamente prioritaria en la formación de un buen arquitecto, ha podido ser desechada de tantas y tan diversas maneras y por lapsos tan prolongados. Hay, pues, en esto, una importancia decisiva: la de saber si estamos dialogando acerca de una disciplina periclitada por el avance de los conocimientos o por la

modificación del contexto social o si, por el contrario, se trata de un prolongado e irreflexivo traspié que podemos corregir.

Por otra parte, no debiéramos pasar por alto que aún si suponemos que buena parte de la confusión creada es producto de una deficiente comprensión tanto de la propia teoría de la arquitectura, como de las disciplinas con las cuales se le ha querido sustituir, lo cierto es que la desestima misma revela, así sea de manera sesgada, algunas de las limitaciones que es preciso subsanar a fin de ponerla al día en un doble sentido: esto es, llenando las lagunas de la teoría que recibimos para, a partir de ahí, hacer ver su inexcusable pertinencia en los tiempos que corren. Tiempos que, lamentable y paradójicamente, son propicios a la investigación teórica.

Sí, lamentablemente, los tiempos son propicios para la investigación teórica. Me explico.

Paralela y concomitantemente a la desestima de la teoría han proliferado otros procesos: la anarquía urbana es ya una realidad que golpea la conciencia del menos sensible; el déficit habitacional igualmente; la conurbación es otro engendro con vida propia; la escasez de fluidos —agua, electricidad y gas— y el costo para traerlos a la urbe, exaccionando a las entidades vecinas, se suma a las amenazas representadas por el hundimiento de la Ciudad de México y la imposibilidad de impedir la extracción de agua de su subsuelo; en fin, el despoblamiento del campo, la migración y el megalopolitismo se combina con las anteriores para configurar, conjuntamente con el deterioro del equilibrio ambiental, un cuadro clínico realmente crítico.

Junto con ello, contrastando agresiva y desaprensivamente con ello, reaparecen las tendencias soterradas de siempre: el afán enfermizo de trasplantar formas acuñadas en el extranjero, hoy en día las del llamado posmodernismo, inadecuadas las más de las veces a nuestra peculiar circunstancia; y, con ello, la multiplicación de tendencias, corrientes, posturas personales, puntadas arquitecturales y pseudo teóricas que al igual que las formas que a su tenor se llevan a cabo, se nos presentan exigiendo el reconocimiento de los profesionales y estudiantes. Para ejemplo basta un botón, reza el refrán. Pues bien, Arata Izozaki, sin duda uno de los profesionales más solicitados internacionalmente, nos dice que su arquitectura debe verse como expresión del “eclecticismo esquizofrénico”.

Pero, ¿podríamos indicar algún aspecto dentro de los muchos que precisan ser afinados o incorporados que revista particular importancia y al cual debiéramos concederle una igualmente especial atención? Creemos que sí; que un tema básico,

central, medular de la teoría, cuya equivocidad lo hace destacar por sobre otros es el referente a su sedicente carácter “artístico” de la arquitectura.

En efecto, tal vez la tesis más irrestrictamente extendida en el campo de la teoría, de la crítica e historiografía es aquella que define a la arquitectura como “un arte”. De donde se sigue que quien la practica es un “artista”; que la “creación artística” procede de una intuición inefable y por ende incompatible; que la “belleza” es una y por eso debe ser repetida como canon y que, en consecuencia, los arquitectos son una especie de Prometeos. Al unísono de lo anterior, en las escuelas y facultades se hipostasía a tal punto ese sedicente carácter artístico, que se le transforma en una especie de demiurgo, olvidando que la sustancia transhistórica de la arquitectura estriba en la ampliación de la habitabilidad natural.

Termino proponiendo que la reivindicación de la teoría de la arquitectura parta de asumir su propia historia y cuestione el carácter artístico de la obra de arquitectura, para ver la profesión y sus productos, como lo que son, como un servicio.

El caso de la “artisticidad” de la arquitectura y nuevos axiomas teóricos

Ponencia presentada en la Reunión Nacional de la Asociación de Instituciones de la Enseñanza de la Arquitectura de la República Mexicana (ASINEA) en la Ciudad de Morelia, Michoacán, bajo el tema “La investigación en la teoría de la arquitectura”, del 10 al 13 de noviembre de 1992.

En la reunión celebrada hace unos meses en la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura del Instituto Politécnico Nacional, los invité a investigar la historia de la teoría de la arquitectura en nuestro país a fin de esclarecer las razones del acendrado cuanto prolongado proceso de obsolescencia al que se la ha conducido desde hace una treintena de años a la fecha, tanto en el ámbito escolar como en el profesional. Este tema es medular, dijimos entonces, ya que si no tomamos una posición nítida ante él, cualquier otro avance de la teoría en alguna área específica carecería de una sólida base de sustentación en la medida en que no sabríamos si estamos arando sobre tierra fértil o si, por el contrario, la teoría es una disciplina periclitada por el avance de los tiempos.

Dentro del mismo espíritu, esto es, con el ánimo de contar con suficientes elementos de juicio para convencer a los estudiantes y a los arquitectos en el ejercicio de la profesión, del grave error cometido al relegar o desechar un campo de conocimiento de fundamental importancia en la formación del arquitecto, puse a consideración de ustedes otro tema de no menos importancia que aquél. Tema que, también, exige ser investigado de nueva cuenta; que demanda ser estudiado con ánimo abierto, sin prejuicios y, es más, con el propósito de no aceptar tesis alguna, venga de donde viniere, a menos que su solidez conceptual resista, una y otra vez, las confrontaciones con la realidad.

El tema al que me estoy refiriendo, medular de la teoría de la arquitectura, cuya equivocidad lo hace destacar por sobre otros y que, es más, permea el concepto global que nos hemos hecho de la obra de arquitectura misma, de los agentes que



participan en ella, así como del proceso mediante el cual se la produce, es el del supuesto carácter 'artístico' de la obra de arquitectura. En efecto, tal vez la tesis más irrestricta y acríticamente aceptada en el campo de la teoría, de la crítica e historiografía, es aquella que define a la arquitectura como "un arte". Ni qué decir tiene que de este concepto ha dependido, por supuesto, la idea que equivocadamente hemos propalado e inculcado en los alumnos así como en la sociedad toda respecto del sentido profundo de nuestra profesión y del papel que le está encomendado en el conjunto social.

A este tema me voy a referir, poniéndolo a su consideración.

Axiomas introductorios

1. Los sucesivos planes de estudio que han normado la enseñanza de la práctica arquitectónica en la Escuela o Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, se han fundamentado en las siguientes

FALSAS IDEAS:

- Que la obra de arquitectura es un "arte";
- Que quien practica la arquitectura es un "artista";
- Que la belleza o calidad artística de una obra es producto de un acto de "creación" artística;
- Que la "creación artística" es el resultado de un acto de intuición formal y, por ende, individual, intransferible e incompatible;
- Que al arquitectoartista debe preparársele, en consecuencia, para que afine, despierte o agilice su intuición, si es que esto es posible, dejando de lado por improcedente o carente de sentido, sensibilizarlo para captar las modalidades del vivir local, regional o social y la forma como éstas han solido ser resueltas;

- Concebidos, así, a la manera platónica, la belleza se convierte en una manifestación del Bien supremo y el arquitectoartista en una especie de “Prometeo” o “emisario de los dioses” que transmite a los simples mortales las visiones formales que sólo a él le son concedidas en aquellos actos de intuición estética;
- La belleza, a su vez, no es una función de tiempos, lugares y culturas, sino propiedad de ciertas características eternas tales como la proporción, las texturas, el color y demás calidades formales.

Consecuencias en todos los órdenes de aquellas falsas ideas

2. Desde aquella perspectiva, la producción de espacios habitables, finalidad por antonomasia de toda posible arquitectura, es dejada de lado para poner, en su lugar, a la que le es subsidiaria: la creación de la belleza o de valor estético.
3. Al arquitectoartista se le ha llevado a subestimar, y hasta a soslayar abierta y llanamente, la participación del habitador o usuario en el acto creativo mismo y, por supuesto, a sus necesidades de habitabilidad como punto de partida y de llegada del proceso productivo de la obra de arquitectura. Esto, porque, ¿qué puede aportar el habitador cuando se trata de creación de belleza y ésta es un acto intuitivo personal?
4. Los distintos rubros, áreas o ámbitos incluidos en los sucesivos planes de estudios, han sido orientados para servir al “acto creativo de corte intuicionista” y no para imbuir en el futuro arquitecto el sentido de responsabilidad social respecto de las necesidades concretas, de aquí y ahora, de los conglomerados humanos cuyas necesidades de espacios habitables debería solventar en los términos de esos mismos conglomerados.

5. Así se explica —en la parte que corresponde a la formación recibida— la proclividad que desde las aulas muestran los estudiantes hacia las corrientes de moda impuestas por y en países cuyas condiciones difieren radicalmente de las propias. Así se explica, en el mismo sentido, la desaprensión con que una y otra vez intentan vanamente aclimatar todos los “ismos” internacionales: como que lo que buscan no es crear espacios habitables para conglomerados determinados, sino crear una obra “bella” (?).
6. La producción arquitectónica nacional de los últimos cincuenta años demuestra que una parte muy considerable de los profesionales de ella han estado más preocupados por alcanzar la sedicente “artisticidad” de moda que la habitabilidad correspondiente a las modalidades del vivir local.
7. De este modo aceptan —quienes así han sido educados— una belleza no verificada, porque: ¿quién y a partir de qué conceptos determinó la belleza de ciertas obras? Los historiadores y los críticos jamás han explicitado sus criterios, a punto tal que parecen carecer de ellos.
8. A consecuencia de ello, se ha propiciado la importación de bisutería arquitectónica y teórica en nuestros países.
9. A partir de aquellas concepciones de fondo, necesariamente se tiende a disminuir la importancia de adecuar la concepción espacial a las precisas modalidades del vivir colectivo, prosaico y cotidiano.
10. Al entender como “arquitectura” exclusivamente la que se supone cuenta con calidad artística, se deja fuera todo el resto, tanto a nivel crítico histórico como a nivel proyectual constructivo.
11. De este modo, se ha despreciado la práctica arquitectónica participativa en la que el habitador adviene pivote inexcusable en cu-

yas modalidades específicas de vida se concreta la habitabilidad y, dentro de ella, la belleza o el valor estético correspondiente a esa habitabilidad concreta. Se ha hecho lo propio con los procesos autoconstructivos. El arte, se supone, es cosa de profesionales y lo más que éstos pueden hacer cuando perciben el rechazo hacia “su” arquitectura internacional, es espetarnos una más, actualmente la genéricamente posmodernista que, al igual que su antecesora, se lleva a cabo sin contar con el consenso de los habitantes.

12. Así, confirmamos que por sobre los distintos rubros y finalidades que las sucesivas sociedades han pretendido alcanzar afanosa y esperanzadamente a través de la producción de la habitabilidad, la búsqueda de la artísticidad se ha erigido omnipotente y excluyente de ellos.
13. Constatamos, por tanto, que sobredeterminando al principio de habitabilidad, ha estado el de la belleza, la prosecución de la sedicente artísticidad o de los valores estéticos.
14. Incluir la dimensión artística en la caracterización del arte nos ha llevado a excluir del ámbito arquitectónico a la inmensa mayoría de la arquitectura exigida actualmente por los pueblos con déficits como el nuestro, para restringirnos a proyectar la supuestamente “artística”. También, a menospreciar social, cultural y políticamente la arquitectura producida por autoconstructores. El llamado arte vernáculo, sigue siendo visto como de segunda. A partir de este mito, nos cerramos la puerta para valorar la arquitectura popular.
15. Las sedicentes historiografías del arte y de la arquitectura evidencian, sin lugar a dudas y sin excepción conocida, que para ellas la arquitectura consiste en la que ha alcanzado —fundada o infundadamente, comprobada o supuestamente— el nivel de obra de arte.

16. No obstante que la prosecución de la habitabilidad ha determinado sustantivamente la producción arquitectónica y aparece a la luz de la teorización como categoría fundante de la práctica tomada en su conjunto, es claro que la inmensa mayoría de investigadores se han preocupado por valorar y encomiar las sedicentes y bien escasas obras de arte que han encontrado esparcidas en el profuso acervo testimonial y documental histórico con que contamos. Esto es, se han dedicado a registrar una especie, la arquitectura artística, del género, la arquitectura a secas. El género mismo ha permanecido y permanece intocado y desconocido en gran medida. Más bien suele acotársele no en las historiografías o estéticas respectivas sino en las investigaciones que reparan, desde puntos de vista sociológicos, en lo que alguien llamaría “teratología urbana”, o sea, en el tratado de las deformaciones. De este modo, además, y sin decirlo nunca de manera explícita, han trasladado el problema de su análisis, teorización, historificación y demás, a otras disciplinas como la antes dicha o a la urbanología.
17. En las llamadas “historias de la arquitectura” no han encontrado cabida todas las demás. El abrumador porcentaje de obras realizadas a lo largo de todos los tiempos, ha quedado fuera del estudio, análisis y justipreciación de los historiadores respectivos... y también de la teoría de ambos.
18. Han abandonado la investigación del género para dedicarse a una especie de él. Por medio del arte del birlibirloque han sustituido el todo por una de sus partes, coadyuvando a reafirmar directamente en sus respectivas disciplinas e indirectamente en la cabal práctica arquitectónica y, por supuesto, en la enseñanza de la arquitectura, una actitud, un criterio, un sentido sesgado netamente ideológico.
19. El producto de esta concepción de la práctica arquitectónica son los sincréticos arquitectos contemporáneos.

20. No contamos con indicios, documentos o testimonios que demuestren que las diversas y específicas modalidades del vivir genérico de las distintas sociedades hayan sido tomadas en cuenta de manera sistemática, amplia e insoslayable en todos los casos, ni por los productores directos e indirectos, ni por los investigadores y estudiosos.
21. De este modo, constatamos la preeminencia que se ha concedido a uno de los rubros del programa arquitectónico por sobre los demás que daban fe de la amplitud y complejidad conformantes de las modalidades del vivir históricamente determinado.
22. Incurriríamos en una imputación injustificada si supusiéramos que esta hipóstasis de uno de los términos del programa y con ella, la del sentido globalizador de la práctica en su conjunto, ha sido generada exclusivamente por los investigadores de distintos ámbitos. De ninguna manera.
23. Sin poder entrar por el momento en la dilucidación de la dialéctica que ha enlazado a los distintos agentes de la producción arquitectónica, sí podemos tener en cuenta que ellos se han hecho eco de un sentir que los desbordaba: el de los propios “artistas” por una parte y el de sus intérpretes o ideólogos por la otra. Alimentados todos por el nutritivo caldo de cultivo de los intereses de las sucesivas clases dominantes a lo largo de la historia.
24. No podemos dejar de lado, sin embargo, que tradicionalmente se ha restringido el calificativo o el sustantivo de arquitectura a los espacios destinados a las sucesivas clases dominantes que han transcurrido en la historia. La restricción ha sido a tal punto excesiva y llevada al extremo de lo inadmisible, que ni siquiera se han incluido en ese concepto todos los espacios a ellas destinados, sino algunos solamente. ¿Cuáles? Aquellos que fueron vistos como “obras de arte”.

25. Sólo una ínfima parte de la arquitectura ha llegado al “nivel artístico”. Y este nivel tiene un marcado tono eurocentrista.
26. ¿Hasta qué punto podemos considerar que uno de los más notables filósofos de la historia, Platón, pudo coadyuvar en buena medida a que predominara la dimensión “artística” en la producción de la arquitectura al hipostasiar la importancia de las “ideas” en la explicación de la realidad y, más precisamente, al convertir a la belleza en una “manifestación del Bien”?
27. Podemos considerar que esa tesis propició la minimización de todas las demás exigencias integrantes de las modalidades del vivir y de la habitabilidad entendida en un sentido más pleno, confiriéndose así un status privilegiado a los “artistas”, a los arquitectos entre ellos: se les atribuyó función de “mensajeros”, “oráculos”, “intérpretes” del Bien o de los dioses.
28. Y, ¿cómo pedirle a los prometeos que se atengan a un programa más ampliamente concebido, cuando debiéramos estarles reconocidos porque gracias a ellos podíamos beneficiarnos con la vivencia de la belleza, de la cual al paso del tiempo se han ido considerando transmisores o depositarios? ¿Por qué las clases dominantes habrían de limitar sus ansias protagónicas en aras de una arquitectura más a la medida del hombre?
29. No cabe duda: “la belleza” o “la artísticidad” ha restringido el desenvolvimiento de los demás rubros programáticos hasta llegar al punto de proscribir algunos de ellos. De este modo, se propició la elitización de la arquitectura y se constriñó a las disciplinas que la toman por objeto de estudio.
30. Concluyendo, diríamos: la práctica arquitectónica y su producto, la arquitectura, ha estado sobredeterminada por la concepción de ella como obra de arte. Esto se ha visto reflejado, y se ve todavía, tanto

en la práctica proyectual y edificatoria como en los terrenos de la estética, historia, crítica y teoría de la misma.

31. ¿Qué otros aspectos constata la historia? Uno fundamental: la arquitectura “artística” ha sido destinada al consumo de mucho muy pocos.
32. Este hecho no deriva únicamente de la división de la sociedad en clases ni de que las dominadas cuenten con escasas y hasta nulas posibilidades de acceder a una arquitectura más de acuerdo con sus necesidades objetivas. También ha tenido que ver en esta segregación el predominio de la concepción artística en la propia práctica porque se ha supuesto, en concordancia con lo anterior, que la capacidad de creación está restringida a los profesionales de ella, a unos cuantos seres selectos, a los “mensajeros” a que ya nos referimos.

A partir de los puntos anteriormente reseñados y cada uno de los cuales amerita un estudio por separado, proponemos los siguientes

Nuevos axiomas de la teoría de la arquitectura

33. El campo de la arquitectura y el del arte no coinciden. Aquél es infinitamente más amplio y comprehensivo que éste.
34. La arquitectura es la materialización, la satisfacción, la respuesta o el cumplimiento de las exigencias planteadas en un “programa”, esto es, la traducción de las exigencias sociales.
35. Todo espacio habitable, socialmente producido, tiene una dimensión arquitectónica proporcional a la habitabilidad lograda.
36. El arquitecto no es un emisario, un mensajero, sino un traductor e intérprete de las ideas, sentimientos y concepciones de sus congéneres.

37. No existen lineamientos universales de belleza. Buscarlos es frustráneo. La belleza, como TODO, es relativa a alguien, a un cierto grupo social. La belleza es una relación social.
38. La belleza o el valor estético no tiene por qué desaparecer de la obra de arquitectura, sino emerger de la concepción de la vida del grupo social específico.
39. Es impostergable revalorar la belleza y los valores estéticos de nuestros pueblos y terminar con la injustificada hegemonía impuesta en estos terrenos por los países imperialistas.
40. La arquitectura mexicana debe surgir de las modalidades propias de nuestro país: “Estudiar soluciones auténticamente mexicanas a nuestros genuinos problemas mexicanos”.

Propuesta

El plan de estudios es el instrumento en el cual se asientan las prácticas de toda índole por medio de las cuales se pretende formar un tipo específico de ser humano. En nuestro caso, un tipo de profesional de la arquitectura.

Un plan de estudios se inicia respondiendo a una pregunta central: ¿Cuál es el tipo de arquitecto que pretendemos formar? Si no otorgamos respuesta a esta pregunta, clara y consensualmente aceptada, el plan en su conjunto resultará inconsistente. En consecuencia:

¿Cuál es el tipo de arquitecto que debemos formar?

Aquél que esté interesado en resolver los ingentes problemas nacionales en materia de espacios habitables; aquél para quien el habitador de las obras de arquitectura con sus específicas modalidades de vivir sea la pieza primera de todo proceso proyectual; aquél para el que nuestro país no sea campo de forzada aclimatación de formas y criterios de moda; aquél dispuesto a decantar sus intuiciones proyectuales de su propia circunstancia

A tal efecto, es imprescindible:

- Revisar todos los conocimientos y prácticas que hemos impartido hasta este momento, para desarraigar de ellas aquellas que prohíjan el trastrocamiento de las finalidades sustantivas de la arquitectura.
- Imbuir en los estudiantes el respeto profesional y ético hacia los habitantes, induciéndolos a conocerlos cada vez mejor, considerándolos como la columna vertebral del proceso proyectual.
- Establecer que los proyectos escolares no versen sobre programas imaginarios, sino sobre problemas reales

José Villagrán y la Escuela Mexicana de Arquitectura

Fuente: *Villagrán, teórico de la arquitectura mexicana*, México, ASINEA, 1993, pp. 48-64.

La historia de la arquitectura del México posrevolucionario todavía está por hacerse. Ello, no obstante, en los numerosos y fecundos escritos con que ya contamos, elaborados por varios de los más conspicuos protagonistas del movimiento, así como por críticos e historiadores, parecen haber quedado definitivamente establecidos varios puntos nodales, a partir de los cuales habrá de fundamentarse dicha historia.

Sin duda alguna, el más destacado de ellos está constituido por la certidumbre de que la revolución arquitectónica iniciada con la construcción, en 1925, del Instituto de Higiene y Granjas Sanitaria en el antiguo barrio de Popotla, forma parte inescindible de la revolución estructural de México, misma que lo llevó, a partir de la de Independencia y la de Reforma y más de cien años de lucha permanente, a establecer la forma capitalista de estructurar las relaciones sociales. Trastocadora de todos los órdenes de la vida social, la revolución burguesa de México, y todo lo con ella vinculada, se nos impone no como la fuente propiciadora de un sinnúmero de revoluciones particulares, sino todo lo contrario, como la expresión general en que éstas cobran forma de proceso general y sin las cuales, por demás está decirlo, aquélla no pasaría de ser más que una abstracción formal carente de contenido real. En este sentido, estas revoluciones particulares o regionales, según se las vea, le son inescindibles justamente porque son su expresión particular y ella la generalidad que las unifica. Una y otra se explican, únicamente en su reciprocidad: el tránsito de una arquitectura constreñida a la satisfacción de las necesidades de la oligarquía terrateniente a una arquitectura para la cual los requerimientos espaciales de las clases trabajadoras se constituyeron en el objetivo central de su práctica y en su legitimación social; la inauguración en nuestro país de inéditos géneros arquitectó-

nicos correlativos a las demandas populares masivas, así como la paulatina hegemonía de los nuevos materiales de construcción industrializados, especialmente el acero y el concreto, se constituyen como el contenido propio de la revolución arquitectónica, como la manifestación de su carácter específico.

Así, pues, el carácter y contenido generales de la arquitectura posrevolucionaria fue determinado por el carácter y contenido de la revolución estructural. Fue ésta la que anonadó a ciertas clases sociales desposeyéndolas de sus bienes; pulverizó a otras deslegitimando sus formas específicas de manifestación y a otras más les confirió un papel más relevante dentro de la toma de decisiones nacionales, propiciando, dentro de los usos y costumbres y modalidades del vivir y gustar, la construcción de los espacios que estas clases demandaban. Esquemáticamente expresados, éste sería uno de los puntos nodales que la historiografía ha rescatado para llegado el momento hilvanar, a partir de él, la historia general del movimiento.

La aceptación de que la revolución burguesa en lo general, y de manera más acusada su tercera etapa, asignó el contenido general a la revolución arquitectónica y a otras particulares, no desdice que la forma específica adoptada por ésta necesariamente tenía que involucrar otros elementos. Existe consenso generalizado, y éste es el segundo de los puntos nodales rescatados, acerca de la definitiva importancia que a tal efecto tuvo la “doctrina-teórica” que José Villagrán García empezó a imbuir en sus alumnos a partir del fortuito inicio de su carrera docente² en 1924. Aunque difiere notablemente la versión que cada uno ofrece acerca de los aspectos sustanciales de esta teoría-doctrinaria de Villagrán, todos los protagonistas que han escrito acerca del movimiento que les tocó llevar adelante, coinciden en señalar su importancia decisiva.

Cuando, con motivo de su encuesta sobre el “Balance de medio siglo de arquitectura mexicana” la revista *Hoy* pregunta: ¿Cuál es la aportación arquitectónica más importante de este medio siglo?, Enrique del Moral no tiene reparo en ofrecer, de la manera más enfática que pueda darse, una respuesta que es obligación nuestra rescatar aquí:

1 José Villagrán García, “Panorama de 50 años de arquitectura mexicana contemporánea”, *México en el arte*, México, inba, 1952, p. 11.

2 Enrique del Moral, “Villagrán García y la evolución de nuestra arquitectura”, *Arquitectura México*, México, núm. 55, 1956, p. 131.



La labor desarrollada por José Villagrán al sentar sobre bases sólidas la renovación de la arquitectura en México, a partir de 1924 (fecha de su entrada como profesor a la Escuela de arquitectura). Esto lo hizo mediante el replanteamiento teórico del problema arquitectónico, analizando las bases mismas desde las cuales se debía partir para enfocar y resolverlo.³

Enrique Yáñez se expresa en términos a todo punto similares:

La enseñanza de la arquitectura en la Academia de San Carlos, única escuela en que se preparaban los arquitectos, estaba a cargo de viejos profesores, llenos de erudición pero incapaces de trasladar a la realidad contemporánea las enseñanzas contenidas en los tratados clásicos. José Villagrán García, joven profesor formado en aquella escuela, pero nutrido en el ambiente rebelde de la época a pesar de su credo personal, comienza a sustentar con seguridad e insistencia, en sus cátedras de Composición y de Teoría de la arquitectura, los principios que deberían regir la labor del arquitecto...⁴

Para Mario Pani "...Villagrán García es el maestro de la nueva arquitectura mexicana".⁵ Enrique Guerrero lo califica de "iniciador del movimiento"⁶, "En nuestro medio —dijo Alberto T. Arai— tomó sobre sí el arquitecto Villagrán la tarea, desde hace treinta años, de iniciar una seria renovación y revitalización de la arquitectura de los primeros años del siglo"⁷; y en el mismo sentido se expresa Ricardo de Robina en un sólido ensayo: "La personalidad representativa y que actuó como motor impulsor de la etapa de iniciación, fue el arquitecto José Villagrán García, el cual, iniciando en forma teórica y desde la cátedra universitaria sus enseñanzas, se lanzó de manera inmediata al campo práctico."⁸

3 Enrique del Moral, *El hombre y la arquitectura, ensayos y testimonios*, México, unam, 1983, p. 67.

4 Enrique Yáñez, en i.e. Myers. *México's modern architecture*, México, inba, 1952, pp. 10-11.

5 Mario Pani, *Arquitectura México*, op. cit.

6 Enrique Guerrero, "Introducción", *Panorama de 50 años de arquitectura mexicana contemporánea*, op. cit., p. 4.

7 Alberto T. Arai, Alberto T. "José Villagrán García, pilar de la arquitectura contemporánea de México", *Arquitectura México*, op. cit. P. 140.

8 Ricardo de Robina, "La etapa constructiva de la revolución", *50 años de revolución*, México,

Como puede verse, es innecesario llevar a cabo un recuento exhaustivo de los juicios vertidos por los diversos ensayistas coincidentes en conferirle, a la práctica y a la doctrina-teórica de la arquitectura realizadas por Villagrán, el papel nodal al que nos referimos en un principio, el de elemento propiciatorio de la arquitectura del México revolucionario. Al respecto sólo añadiré que el convencimiento de la trascendente función social que desempeñó, ayudando a corporizar la revolución arquitectónica que se correspondiera como el alter ego del espíritu desencadenado por la eclosión social iniciada en 1810 por un filósofo y madurada hasta un siglo después, ha adquirido —como diría Marx— la solidez que únicamente alcanzan las tradiciones. Imbuidos de ello, los jóvenes más dispuestos, los más sensitivos a los nuevos aires que se respiraban en el país, la aceptaron, la asumieron y esparcieron. Una vez más, son Del Moral y Yáñez quienes hablan de este efecto multiplicador; el primero con un tono pletórico de entusiasmo no ajeno al misticismo, a la entrega y confianza absoluta que suele acompañar todo proceso revolucionario; más frío, pero no menos apasionado, el del segundo. El testimonio de ambos es incuestionable, justamente porque es el de los involucrados, el de los agentes de cambio, el de los pioneros que nos transmiten los sentimientos que los animaban, tan ajenos, a primera vista, de la fría razón o de la circunspecta actitud que solemos atribuir a este tipo de empresas. Oigámoslos:

El funcionalismo tomó carta de naturalización en México, como resultado lógico de las enseñanzas de Villagrán y como una experiencia vital propia de los alumnos que en esa época cursaron la escuela y salieron a la práctica profesional henchidos de entusiasmo y optimismo, convencidos de que *tenían una “nueva” que debían difundir*, y la lucha ideológica para terminar con las formas caducas y convencionales comenzó de inmediato.⁹ (Subrayado de rvs)

Este testimonio lo expresó Del Moral en 1960, es decir, en su etapa de absoluta madurez de la que no puede aducirse que tal vez se dejaba llevar por el entusiasmo propio de la juventud. A mayor abundamiento, lo reiteró 16 años después en térmi-

FCE, 1962, p. 302.

9 Enrique del Moral, *op. cit.*, p. 141.

nos sumamente semejantes y en el contexto de un análisis sobre “El funcionalismo en México”:¹⁰

Confiados en el soporte teórico recién adquirido y que una sana doctrina los respaldaba, los alumnos que en esa época estudiaron en la escuela, salieron a la práctica profesional henchidos de entusiasmo y optimismo, convencidos de que tenían una “nueva” que debían difundir y la lucha ideológica para terminar con el formalismo y estilismo convencionales, comenzó de inmediato.¹¹

Las propuestas, mitad doctrina, mitad teoría de Villagrán, o dicho de otro modo, las tesis teóricas expuestas como programa de un grupo cuya consolidación se veía indispensable para estar en capacidad de llevar adelante la serie de luchas claramente visualizadas en contra de los antecedentes que habían prevalecido en materia de arquitectura, en contra de la tradición, fueron tomadas como debían serlo en aquellos momentos en que el país se debatía, concomitantemente, buscando decantar sus planes y programas parciales, de grupo, de caudillo, de clase social, para darse un programa común: fueron objeto de amplias discusiones y provocaron fraccionamientos y sectorizaciones, mostrando que, por encima de las divergencias emanadas del acento más enérgico que unos ponían en este o aquel aspecto de la teoría-doctrinaria, todos estaban absolutamente convencidos de que estaba en sus manos transformar la arquitectura de un país y preñarla de sentido revolucionario.

La doctrina sólida de Villagrán García y la tesis radical de O’Gorman lograron adeptos entre varios arquitectos jóvenes de aquella época. Se formó un grupo llamado de “funcionalistas”, caracterizado por sus ideas políticas avanzadas, por el sentido social de su labor y, más concretamente, por la importancia fundamental que atribuían al estudio del programa del edificio como tarea previa al proyecto, así como el firme propósito de obtener soluciones económicas, despreocupándose de los aspectos meramente formales.¹²

Los resultados de esta labor pudieron juzgarse en plenitud una veintena de años después. En 1950, el entonces Departamento de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes, en cumplimiento de las funciones que tenía encomendadas,

¹⁰ Enrique del Moral, *El hombre y la arquitectura*, op cit., p. 199.

¹¹ *Ibid*, p. 205.

¹² Enrique Yáñez, op. cit., pp. 11-12.

produjo la primera gran exposición de arquitectura mexicana. A este efecto, Yáñez y sus colaboradores: Enrique Guerrero, Raúl Cacho y Alejandro Prieto, integrantes antaño, los tres primeros, de la Unión de arquitectos socialistas, enfrentaron los ímprobos esfuerzos requeridos por una acción de este tipo:

Después de 25 años de producción bajo *nueva doctrina* arquitectónica y nuevos impulsos históricos de transformación nacional —escribió Guerrero— era la primera vez que México se mostraba a sí mismo los resultados de un empeño en el terreno de las expresiones artísticas y en el de la utilidad social.¹³ (Subrayado de rvs)

Y, ¿cuál era el resultado de ese balance? ¿Qué saldo dejaba haber ajustado la producción arquitectónica a la nueva doctrina propugnada por Villagrán?

El saldo ha sido positivo... esta exposición de obras e ideas que revelan, ambas, la existencia de un movimiento de aliento, deja abierta la puerta para una adhesión más consciente a él por parte de sus integrantes...

Los vínculos de doctrina arquitectónica que supuestamente permitirían un resultado de conjunto existían, eran específicamente de formación y fueron los que en último término hicieron posible la unidad expresiva de la obra expuesta. Pero, por eso mismo, por no haber ligas comunes posteriores a la formación de los arquitectos, esta exposición y la conferencia pronunciada (por Villagrán) fueron en un sentido esencial el descubrimiento de la magnitud, la unidad y las características del *movimiento mexicano contemporáneo de arquitectura*.¹⁴ (Subrayado de rvs)

El propio Villagrán, en la conferencia con que inauguró la Exposición mencionada, pudo afirmar con toda seguridad:

Desde entonces (1924), los arquitectos de las nuevas generaciones, con mayor o menor conciencia de su actitud, han tratado de vivir en sus obras estos principios doctrinales...

¹³ Enrique Guerrero, *op. cit.*

¹⁴ *Ibid.* p. 5.

No se requiere detenida observación de las ya cuantiosas obras producidas durante esta cuarta y última etapa que vivimos actualmente, para comprobar su identificación más o menos feliz, pero evidente, con los principios que acaban de exponerse.

La abolición del concepto de estilo estático está patente en cualquiera de ellas. La *estructura tectónica* de su forma no lo está menos, no obstante que en algunas recientes obras asoma nuevo y atenuado formalismo por fortuna pasajero. La adecuación de la forma al programa se hace manifiestamente, y en las obras que inician el período se acentúa en sus aspectos económicos por razón obvia de ser estos aspectos conmensurables y notoriamente accesibles. La *integración del valor arquitectónico*, o sea, la presencia simultánea de lo estético, lo útil y lo social, es fácil de comprobar a quien posea una formación visual desarraigada de prejuicio; no así a quien juzgue lo nuevo al través de las soluciones del pasado y del influjo psicológico y sentimental que necesariamente ejerce en su ánimo.¹⁵

Y ahora, permítanme preguntar, ¿cuál es el nombre con que suele designarse a los profesionales cuya producción se encuentra emparentada, conscientemente o no, por principios de acción comunes que, no por serlo, sin embargo, impiden la manifestación de las diferencias personales al asumir dichos principios? ¿Cuál es la categoría estética con que nos referimos al parentesco, que convierte casos aparentemente desligados en un conjunto congruente, gracias a fundamentos teóricos y prácticos compartidos? Tímidamente, pero con todo el mérito que le cabe a quien primero avizora una nueva realidad, Del Moral lo anunció en el año de 1949:

...me refiero con toda amplitud a la *importancia doctrinal y teórica* de las enseñanzas de Villagrán, las que también dije se basaban en la interpretación correcta y desde luego también con aportación muy personal de Villagrán, de los textos de Guadet, Reynaud y otros. No me cansaré de repetir que es lo que me parece básico, ya que permitió a quienes absorbieron esta manera de pensar y la transmitieron posteriormente en enseñanzas en la escuela, plantearse el problema arquitectónico como una investigación personal, basándose en el programa y en sus necesidades para encontrar las formas arquitectónicas lógicas para resolver esa necesidad...

¹⁵ José Villagrán García, *op. cit.*, p. 19.

Esta influencia...que podríamos llamar, no sé si pretenciosamente, *Escuela mexicana*.¹⁶
(Subrayado de rvs)

Efectivamente, el impulso compartido con entrega total, viviéndolo con ribetes de empresa histórica, dio como resultado no el racionalismo o funcionalismo arquitectónico, como ahora se insiste dejando de lado las características específicamente concretas que determinaron la revolución arquitectónica del siglo xx de México, sino la *Escuela Mexicana de Arquitectura*.

El resultado no previsto por parte de los actores, lo que su esfuerzo mancomunado hizo surgir por medio de sus obras individuales, diferenciables cada una por la particular "mano" que se expresa en ellas, pero copartícipes de ciertos principios de acción o de proyectación básicos, era justamente una "escuela": la *Escuela mexicana de arquitectura*. Esta es la forma específica que asumió la búsqueda de la modernidad. El común acuerdo que, en más o en menos, suscribieron los arquitectos del primer cuarto de este siglo en relación a la necesidad de producir una arquitectura adecuada a las condiciones concretas de nuestro país; la confianza de que la mexicanidad no era un supuesto formal que a priori debiera ceñir o prefigurar el proyecto, sino la consecuencia a la que se arribaría lógicamente siempre y cuando el proyecto resolviera adecuadamente, realmente, las estipulaciones y finalidades diversas inscritas en el programa particular de cada obra; el pleno convencimiento de que el proceso de producción de la obra arquitectónica empieza con la elaboración del programa, punto de enlace tendido entre la sociedad y el arquitecto, puente por medio del cual los arquitectos podían vincularse a las condiciones específicas de la situación nacional; la confianza de que la modernidad de ciertas formas no radicaba en las formas mismas sino en su correspondencia con las condiciones siempre cambiantes pero siempre actuales de cada ubicación cronotópica; la búsqueda de la belleza "condicionada", "dependiente" y "funcional", esto es, de una belleza no autónoma, independiente o absoluta para la cual no existe ni puede existir una relación entre ella y las condiciones materiales de su propia existencia o entre ella y las técnicas empleadas en su materialización, así como su consecuente concepción tectónica de la forma construida; así como el valor arquitectónico entendido

¹⁶ Enrique del Moral, "La enseñanza de la arquitectura en México en los últimos veinticinco años (1925-1950)", *op. cit.* p. 61.

de manera “integralista”, éstos y no otros fueron los lazos, los puntos de principio compartidos, que convirtieron a la pléyade de obras sólo superficialmente diversas, en un conjunto homogéneo, congruente y, por sobre todo ello, en una arquitectura revolucionaria, tan revolucionaria y mexicana como lo era su apego a las condiciones dadas.

Sí, la arquitectura resultante no sólo fue moderna, fue, como diría el propio Villagrán, simultáneamente nacional y mexicana. Quienes al ponderarla en la actualidad resaltan de ella más bien los aspectos “rationales” o funcionales” que llevaba ínsitos consigo, han pasado por alto que la racionalidad y la funcionalidad, que también fueron propugnadas, lo eran sólo en tanto medios para un fin sustantivo, para el objetivo-*causa* por antonomasia: la creación de una arquitectura mexicana y moderna. De una mexicanidad tan impoluta o tan neocolonizada como lo fueran los propios mexicanos de cada momento y de ninguna manera de una mexicanidad petrificada, ficticia, vanamente imaginada como susceptible de perdurar mediante la reiteración de formas carentes de contenido.

Esta arquitectura simultáneamente mexicana y moderna, que ambas dimensiones están incluidas dentro del concepto analógico de la arquitectura, encontró una segunda determinación fundamental: su sentido social. La arquitectura, que surgía como causa y efecto de una revolución social, no podía menos que manifestarse fecundada de un gran contenido social. Sus ámbitos de manifestación no fueron los espacios dispendiosos propios de las clases socavadas, sino los que exigía un concepto más democrático de la vida y, dentro de ella, de la arquitectura. Hospitales, escuelas, bibliotecas, centros asistenciales y recreativos populares, y también la vivienda obrera, fueron sus campos propios, legítimos, en los cuales se expresó. Nunca como en ese momento se pusieron en primer plano de importancia los problemas de las grandes masas de población; nunca como entonces, estos nuevos problemas preñaron a la arquitectura incitándola a dar más de sí, para estar a la altura de la nueva realidad.

La arquitectura se encontraba en una encrucijada. De un lado, la reiteración en formas acuñadas en otras latitudes, fueran éstas las que fueren; la claudicación a la función *sine qua non* del arquitecto, la composición, sustituyéndola por los arqueologismos, por los préstamos textuales, por las copias, trasplantes y anacronismos. Por la otra, un nacionalismo elemental, tal y como éste se había mostrado con el

concurso para el Pabellón de México en Sevilla; de un nacionalismo que en su afán de construir un referente nacional se vio llevado a la incorporación de formas bastas.

Pero, ¿se trataba realmente de una encrucijada, de una disyuntiva? ¿no existía otra alternativa? Sí, había una posibilidad más, que poco se había explorado: recurrir a la teoría de la arquitectura, retomar sus principios, ahincarse en los elementos de la arquitectura y en los de la composición, resucitar en los arquitectos la certeza del contenido sustancial de su práctica profesional, recordándoles su elevada función social y, apoyándose en la historia razonada o comparada de la arquitectura, elevar a nivel de fundamento la historicidad de la arquitectura, su ineludible dependencia de un tiempo y de un espacio histórico, constituyendo al *programa* en el principio de la creación. Y con todo ello

...imprimir más y más el sello personal y nacional en toda nuestra producción arquitectónica (y) comenzar a estudiar soluciones verdaderamente mexicanas a nuestros genuinos problemas mexicanos.¹⁷ (Subrayado de rvs)

En una serie de sentencias lapidarias, escuetas, pero plenas de emotividad, quedaron plasmadas estas preocupaciones, como cimiento sobre el cual se edificaría todo lo demás:

Mis proposiciones van por ahora a concentrarse en los tres puntos esenciales que llevo expuestos...el primero se refiere...al conocimiento perfectamente real de la situación social de nuestro pueblo en las distintas regiones de la República; pretendo fundar sobre este conocimiento, como base común, las soluciones que constituyan *nuestra verdadera arquitectura nacional de hoy*: cimiento solidísimo, inmovible, porque estará apoyado sobre la realidad misma de nuestras exigencias sociales...¹⁸

¹⁷ José Villagrán García, "La educación profesional del arquitecto, *José Villagrán*, México, INBA, 1986, p. 278.

¹⁸ *Ibid.*, p. 275.

...no reglas, no recetas, no copias de revistas: composición de arquitecto, con todos los sacrificios que encierra, las angustias que trae consigo y, al fin, las satisfacciones que proporciona.¹⁹ (Subrayado de rvs)

Esa arquitectura, la moderna, la mexicana, podía alcanzarse con sólo evitar que la capacidad creativa y la entrega de que eran capaces los arquitectos, se perdiera en los "caminos brillantes por trillados" y propendiera a la búsqueda de "una solución y no la reproducción de otra solución". Aquí inicia Villagrán su reelaboración teórica y pone la primera piedra de la *Escuela mexicana de arquitectura*.

Contenido de la teoría

La organización de conceptos, la secuencia de categorías, la sistematización de aspectos absorbió al Villagrán del primer cuarto de siglo, ya que no puede menos que intentar lo que todo científico social: evitar perderse en el mar infinito de los casos particulares, para tratar de captar lo común dentro de lo dispar, lo semejante en lo distinto, y sobre todo, al encontrarlo no puede menos que aseverar la existencia de lo permanente subyaciendo lo variable. Nótese aquí que no puede ser de otro modo: lo semejante, lo común, único camino del conocimiento ("Sólo hay ciencia de lo universal", decía Aristóteles) sólo puede ser tal siempre y cuando permanezca evidenciándose en lo variable. De este modo, bien puede decirse que lo que se busca en el fondo, para no convertir la teoría en su opuesto, en un anecdotario sin orden ni concierto, es lo permanente. Esta búsqueda llevó a los filósofos clásicos griegos y después a todos los grandes materialistas ilustrados, a los enciclopedistas, a sustentar la existencia, a nivel lógico, de principios. En su expresión más clásica "principio" es aquello a partir de lo cual una cosa es, se hace o explica. En la versión de D'Alembert.

No es pues, mediante hipótesis vagas y arbitrarias como podemos esperar conocer la naturaleza, sino mediante el estudio reflexivo de los fenómenos, la comparación que hagamos de los unos con los otros, el arte de reducir en todo lo posible un gran número

¹⁹ *Ibid.*, p. 275.

de fenómenos a uno sólo que puede ser considerado como el *principio* de una ciencia...²⁰
(Subrayado de rvs)

Si bien podemos afirmar, a partir de lo anterior, que todo principio es, por tanto, punto de partida de algo, la proposición inversa no sería necesariamente válida. Es decir, no todo punto de partida constituye un principio, sino sólo aquél que no puede ser reducido a otra instancia previa. Lo anterior no contradice, sin embargo, la posibilidad de que existan principios comunes a distintas clases de saber y principios únicamente aplicables a unas de estas clases. No niega, pues, la posibilidad de contar con principios generales y con principios particulares. De este modo, un principio podría ser sustituido cuando el proceso de conocimiento encontrara un reducto más profundo al cual remitir el primero, lo que, también, ofrece la posibilidad de que el principio de una ciencia no sea sino un caso particular de otra.

Esta breve digresión era indispensable, no sólo por cuanto en los primeros borradores de Villagrán encontramos tácita y explícita la búsqueda de los principios que podrían normar la arquitectura, sino porque frecuentemente han dado lugar a juicios equivocados por parte de todos aquéllos que en la búsqueda de constantes, cualquiera que sean éstas, sólo ven la postulación de entidades metafísicas. El error es craso y no abundamos más.

Según lo dicho, pues, un tema que descuella en los primeros escritos de Villagrán, estaba determinado por la necesidad que tenía de organizar el conocimiento en los términos ya dichos.

No hay duda respecto a cuáles eran los fines entrevistados por Villagrán, las metas de cuyo cumplimiento derivaría la legitimidad de la teoría. El que se encuentra encabezando su primer borrador, habla por sí mismo. Lo que le preocupa es formar, en suma, un criterio,²¹ exponiendo con la máxima claridad posible el objeto, los medios y las dificultades a que se enfrenta la carrera de arquitecto. Este tema estará presente a todo lo largo de la “teoría-doctrinaria”. Será la posesión de este criterio el que prevenga a los alumnos de incidir en los caminos “brillantes por trillados”, en la copia, en el ungimiento fácil a las corrientes de moda.

²⁰ D'Alembert. Discurso preliminar de la Enciclopedia, Buenos Aires, Aguilar, 1965, p. 50.

²¹ José Villagrán García, “Programa de la clase de teoría”, pp. 65-266.

No contamos con testimonios explícitos que nos hablen de cuál era el juicio que le merecían tanto las obras construidas en su entorno inmediato, como los proyectos que pudo observar en su vida escolar. En todo caso, la reacción que observamos parece dejar claro cuál pudo ser aquel juicio: había que terminar con los seguimientos irreflexivos, cerrar el paso a quienes abjuraban de la tarea propia del arquitecto, la de “componer”, para dejarse llevar, desaprensivos, por la pendiente de la copia. El antiformalismo de Villagrán permea su primer objetivo. Y, ¿cuál era el mejor medio para oponerse al formalismo manifiesto en tal claudicación? Después de hacerle ver al alumno o al profesional el objeto, medios y dificultades de la arquitectura, enfrentarlo críticamente a las obras que les habían sido mostradas como modelos, para ratificarlas o rechazarlas mediante el análisis pero, en todo caso, para reafirmar el criterio personal, básico, que permitiría no reiterar en esas formas.

Este criterio debería ser, en principio, inmovible. No podía ser de otro modo. En ese criterio se está suponiendo incluido el concepto sustantivo acerca de qué es la arquitectura. Villagrán parte del supuesto no dicho de que los alumnos captarán, a partir de la clase de teoría, el concepto sustantivo de la arquitectura. En consecuencia, será permanente, en principio, esto es, modificable únicamente cuando un nuevo análisis, la profundización de la experiencia o una crítica más severa, haga ver la necesidad, como diría D'Alembert, de sustituirlo por otro, necesariamente más amplio, más comprehensivo que el primero. Esta relativa inmovilidad del criterio se contrapesaría permanentemente, mediante la segunda de sus determinaciones: sería, en sus aplicaciones, “experimentable”.²² Quedaba constituida, así, una teoría abierta o, como diría Engels, relativamente absoluta, absoluta para una circunstancia dada, pero relativa al avance y desarrollo del propio conocimiento o del despliegue de nuevas contradicciones o potencialidades no develadas aún. La combinación de la clase de teoría con la de “historia razonada de la arquitectura” o, como también se la llamó, de “historia comparada” quedaba sólidamente establecida. Esto último, sin excluir, por supuesto, la historia comparada que el alumno o el profesional activo estarían realizando día con día. El alumno, el arquitecto, se vería conminado persuasivamente a asumir su función social: crear algo que sea

22 *Op. cit.*, p. 265-266.

una solución más o menos feliz pero al fin, una solución y no la reproducción de otra solución.²³

En enero de 1928, Villagrán no observa más dificultades que la deficiente educación impartida que impide profundizar a quienes desean penetrar más y mejor en el conocimiento de su realidad profesional; o la frivolidad de aquéllos para quienes el afán de lucimiento fácil los lleva a no esforzarse. Fuera de éstos, que hablando en términos de obstáculos a la viabilidad de una modificación en la educación profesional del arquitecto, eran deleznales, el camino estaba abierto.

No deja de extrañar que no mencione otro obstáculo, ciertamente de índole distinta pero tal vez de mayor envergadura, que había tenido oportunidad de detectar en su práctica profesional. En julio de 1925, según atestigua la "Memoria" respectiva, se iniciaron los trabajos simultáneos del Instituto de Higiene. Se trataba de contar con las instalaciones adecuadas para "la producción" de los medicamentos necesarios para combatir las enfermedades y epidemias propias del país y que fuera, al mismo tiempo, un centro de investigación y de estudio.²⁴ La experiencia fue importante, porque puso en evidencia el gran desconocimiento que se tenía en el país, tanto en lo referente a la organización administrativa de este tipo de instituciones, como en lo tocante a los requerimientos de proyecto. Según nos lo hace ver el citado documento, fue gracias a la información recogida en establecimientos similares en los Estados Unidos y a la recabada por los médicos comisionados en la adquisición del equipo, que se pudo contar con la información necesaria. Las consecuencias que se derivaron de aquí afectaron tanto al proyecto arquitectónico como a la organización interna del Instituto. Ambas tuvieron que modificarse para marchar al unísono de los dictados de la técnica inmunológica. Esta experiencia suscitó en Villagrán una indeleble convicción: no se contaba con los programas arquitectónicos exigidos por la arquitectura del México revolucionario. En consecuencia, difícilmente podrían los arquitectos irrumpir en la modernidad si sus proyectos, en el curso mismo de la obra, se veían modificados hasta el punto de determinar siendo adaptaciones de proyectos.

²³ *Op. cit.* pp. 266.

²⁴ El Nuevo Instituto de Higiene. Departamento de Salubridad Pública, México, 1927, pp. 5-6.

El informe es escueto: "Se presentaron dificultades de carácter técnico debido a la falta de un programa de funcionamiento que permitiera deducir las condiciones arquitectónicas del edificio." Por el momento, Villagrán no lo registra ni siquiera al nivel de sus borradores personales. Habrán de pasar tres años más para que lo convierta en una demanda permanentemente sostenida. En 1928 le preocupa más habérselas con la función de la clase de teoría.

Función de la teoría

Paralelamente a la búsqueda del sistema de exposición, que por lo dicho se comprende que no es otro que la forma adecuada de manifestar la captación de lo constante en la variabilidad fenoménica, Villagrán tenía que vérselas con la determinación de la función de esos conocimientos, de esa clase curricular, dentro del conjunto de finalidades que se buscaba alcanzar a través de la enseñanza escolarizada. Dicho de otro modo, ¿cuál era el papel, la función de la teoría dentro del plan de estudios? La pregunta era de la mayor importancia dado que un mal planteamiento a este respecto podía tender a convertirla en una especie de vademecum o, por el contrario, en un conocimiento de carácter esotérico cuyo dominio pudiera llegar a considerarse como un "ábrete sésamo" que garantizara el libre tránsito a la creación. En el primer caso se constituiría en una retahíla de consejos, en el segundo, en una canónica obliteradora de la creación, del talento y del desarrollo arquitectónico. Si bien se ve, este último podría considerarse que fue el resultado no previsto al que se vieron llevadas las Academias en su fase final, cuando cayeron en manos de los epígonos o de los corifeos de los grandes maestros.

Villagrán tenía que salvar ese obstáculo; no en balde surgía a la palestra intentando trascender los márgenes de acción anquilosados y, más que eso, ineficaces y limitados, poco ágiles para responder a las insólitas demandas planteadas por los miles de hombres en armas que hicieron la revolución, con mayor o menor claridad de las medidas y cambios específicos que pensaban implantar, pero unidos todos en la absoluta certeza de su ambición de un mundo mejor...mundo mejor del que formaba parte la exigencia de una mejor y más digna habitación.²⁵

²⁵ Ramón Vargas Salguero, "Las reivindicaciones históricas en el funcionalismo socialista", *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo xx: 1900-1980*, México, INBA, 1982, p. 67 y ss.

De aquí la insistencia perfectamente legítima de estatuir a la teoría como un criterio, como un camino, una orientación, ajena por completo a todo lo que pudiera verse como recetario, normativa, liturgia sin contenido, sacralización de ciertas y específicas formas que en el mejor de los casos habrían estado adecuadas a otro momento y circunstancia. Villagrán se nos muestra aquí como el persuadido total, el convencido sin fisuras de que uno de los aspectos determinantes del *impasse* a que había llegado la arquitectura precedente, la porfirista específicamente, era este divorcio entre los “principios” sustentados en clase y los aplicados en el taller. En este último, lo que se había efectuado era la sustitución de los principios arquitectónicos por ciertas formas predeterminadas por su aceptación social en otros tiempos y latitudes. Esta sustitución había derivado en un formalismo, esto es, en el trastocamiento del proceso lógico de composición que parte del conocimiento del problema concreto cuya solución espacial se exige, para llegar a la solución, a la forma que lo resuelve. Proponerse una forma por anticipado, invirtiendo el proceso, era uno de los puntos más importantes que, justamente, le estaba prescrito desterrar a la teoría.

Al esgrimirla así, Villagrán convirtió la teoría en algo más que una explicación abstracta de lo común a todas las obras arquitectónicas, en una *doctrina*, en un programa educativo presto para luchar, convencer, modificar, transterrar viejos hábitos degenerativos que, si bien han tenido lugar en todos los tiempos, en el inmediato pasado se mostraban como el escollo a superar, al menos, el más obvio, el más tangible. Villagrán fue, sin duda alguna, el más acérrimo opositor de todo formalismo posible. El formalismo era, para él, la antiarquitectura. Sólo teniendo esto en cuenta podremos aquilatar en su motivación y significado de sus denuncias en diversos momentos —hacia los años cuarenta y sesenta—, de procesos críticos en la arquitectura mexicana, mismos que siempre y en todo caso eran de cuño formalista. El instrumento de que echaba mano era la teoría, una teoría que él convirtió, como ninguno, en un arma de lucha, en una doctrina que se enarboló con la mayor de las fuerzas, la que confiere el estar sustentada en una teoría, esto es, en una captación de la estructura de la realidad misma. La diferencia de la “doctrina” de Villagrán respecto de otras que se han propuesto, como el “maquinismo” de Le Corbusier o el “organicismo” de Wrigth, estriba precisamente en esto y de esto deriva su incuestionable legitimidad, en que la de Villagrán era una teoría puesta en acción y no una opción subjetiva que se sigue por afinidad, por proyección sentimental,

agrado o simpatía, pero sin poder aspirar a convalidarla ante el altar de la razón. No nos cabe la menor duda de que en gran medida todos cuantos siguieron el camino trazado por Villagrán lo hicieron confiados en que no estaba postulando una forma más, ni un derrotero subjetivo, personal, sino que estaban echando a andar la arquitectura congruente con la estructura analógica de toda arquitectura; que los principios en función de los cuales se proyectaba y construía la nueva arquitectura mexicana no eran los que los mexicanos habían preferido, por corresponder con sus emociones o con su idiosincrasia, sino que eran los que estructuraban a la arquitectura de todos los tiempos.

Este, y no otro, es el convencimiento de que precisan las revoluciones. Esta seguridad de estar haciendo no sólo lo que mejor conviene a una sociedad dada sino lo que cabe hacer en concordancia con las leyes que rigen la realidad; es el convencimiento sin el cual la rebeldía deriva en asonadas, en sectas, en motines, pero no en revoluciones. Compárese el ánimo que trasuntaban los arquitectos modernos con el que despliegan los revolucionarios en Francia, en Rusia en el *xviii* y en el *xix* y *xx* y se comprobará, todas las proporciones guardadas, que era el mismo que insuflaba Villagrán o que procuraba hacerlo. ¿Puede haber mayor seguridad y hasta misticismo, al llevar adelante una empresa, que sentirse trabajando a favor de la historia, de las leyes que gobiernan el mundo? Sí, esta teoría transmutada en doctrina, como Villagrán dijo en múltiples oportunidades, es del mismo tipo de la sentida por los ilustrados y, como ésta, transmitía, la máxima confianza posible. Por eso ganó adherentes rápidamente, por eso formó "Escuela", la escuela de los que le proponían al país la mejor arquitectura posible, la que se ajustaba a México y, al mismo tiempo, a los principios, a la naturaleza, a la estructura de toda arquitectura.

No podemos menos que ver a los pioneros de la arquitectura moderna de México, voltear a su alrededor con ánimo crítico, contrastándose con todos los demás profesionales liberales, y ratificar su confianza al comprobarse sustentados por una teoría. La arquitectura mexicana era la expresión corpórea de esa teoría misma que, por otra parte, era la continuación, la prosecución idónea de la gran tradición teórica, que a partir de Sócrates pasó por Vitrubio y llegó a su mejor y maduro desarrollo en manos de los grandes maestros franceses del *xix* y principios del *xx*. En este sentido, pero sólo en éste, la arquitectura moderna mexicana puede ser calificada

de racionalista. En otros, como bien lo vieron Robina y Guerrero, las diferencias son diametrales.²⁶

Esta revolución arquitectónica tomó forma de "escuela": "teoría-doctrina" común, miembros que abogan por ella, que la esparcen y renuevan sin perder su individualidad, pero reconociéndose copartícipes de un movimiento coordinado, en esto consiste una escuela, la mexicana de arquitectura. Sólo un parangón encuentra: la Escuela Mexicana de Pintura. Como ella, reivindica para la arquitectura su función social, su anclaje en las condiciones concretas de nuestro país y la búsqueda de un sentido nacional y actual.

Con todos los riesgos que supone reducir a unas cuantas frases el contenido de una tarea histórica, quisiera terminar incluyendo el testimonio que podría ser visto como el ideario de todo el pensamiento glosado:

...lo que se predica no es una *estética* sino una *ética profesional*, la de una arquitectura que primero conozca a fondo su problema y después alcance su solución... Sin investigar es imposible imaginar auténticas soluciones; y el arquitecto aislado de sus hermanos y de los demás especialistas hará su búsqueda inconsistente y sus conclusiones inoperantes. ¿O vamos nosotros, los arquitectos mexicanos, a proseguir viviendo el absurdo camino que vivimos y viven la mayor parte de los arquitectos del mundo condenar conformándonos, aceptar rechazando y huir relegando a otros tiempos y a otros mexicanos la tarea de realizar lo que no quisimos ni pudimos alcanzar?

Si en los años veinte Le Corbusier escribió aquel grito bélico: "arquitectura o revolución", después de medio siglo de una arquitectura que hoy sentimos caduca ante la insolución del problema del vivir y del convivir, cabe volver a exclamar admonitoriamente: "arquitectura de verdad o autodestrucción de nuestra cultura."

Y también su reclamo:

A pueblos pobres como el nuestro, necesitado de instrucción, de salud y de techo no hay que ofrecerles cortinas vítreas, ni paraboloides hiperbólicos, ni mansardas sofisticadas o balaustradas de concreto, de igual manera que a quien padece hambre lo que debe proporcionársele es alimento y no vajilla de plata, ni servicio

²⁶ Robina y Guerrero, *op. cit.*

de etiqueta. Perdonen mi crudeza, pero cuando se palpan los problemas nacionales subleva la ostentación de muchas de nuestras obras públicas que escudadas tras la magnitud de nuestros problemas delatan el más recóndito personalismo.

Por ambos, ideario y reclamo, por todo, esta teoría y doctrina debe ser estudiada, criticada y proseguida.

Epílogo

En noviembre de 1985 se cumplen 35 años de que, en el Palacio de Bellas Artes, tuvo lugar el histórico recuento realizado sobre los 50 años previos de arquitectura mexicana contemporánea y en que Villagrán pronunciara la célebre conferencia en la que de la manera más compendiada posible expuso la teoría y la doctrina que la habían orientado.

Por todo lo dicho hasta aquí, con motivo del homenaje que la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional rinde a quien fuera el *maestro* indiscutido de la Escuela Mexicana de Arquitectura, me ha parecido que la manera idónea de conmemorarlo sería, por una parte, exhibiendo su obra bajo la perspectiva que le presta el Hermanarla con todos aquellos otros arquitectos con cuya obra personal se produjo la revolución arquitectónica del segundo cuarto de siglo en nuestro país. Si además de lo anterior, la vinculamos con el contexto político, económico y social, y generador, a su vez, por dicha arquitectura, podremos tener una idea más completa de lo que esa Escuela significó en el proceso general revolucionario de México, iniciado en 1810, continuado en 1857-67 y cumplimentado en 1910. Me parece, además, que sería así como el propio maestro hubiera preferido que se presentara: como un grano más de gran alud.

Por otra parte, me pareció que sería bien recibido el poner al alcance de los estudiosos e interesados en nuestra arquitectura algunos documentos de Villagrán, que hasta esta fecha habían permanecido lamentablemente inéditos, y otros más, de difícil acceso; máxime si todos ellos representan, de manera preponderante, el aspecto doctrinario, a la vez que germinal, de su teoría. Con todos ellos y otros más estaremos en posibilidades de llevar a cabo la historia de todo el proceso. A ello procuraré colaborar con quienes en este momento están comprometidos en esa tarea.

Con el mismo espíritu, pongo a la disposición la *bibliohemerografía* y el *catálogo* de las obras de Villagrán. A este respecto quisiera indicar brevemente el procedimiento que seguí: presentamos a los colaboradores del maestro la lista de las obras,

solicitándoles que nos señalaran las posibles omisiones o errores y que, además, pusieran su nombre en aquellas obras de las cuales se consideran coautores del proyecto, en el entendido de que nosotros lo publicaríamos así, buscando “dar al César lo que es del César” y avanzar en la precisión de la información histórica. A este respecto, el arquitecto Gabriel García del Valle me hizo saber* su divergente punto de vista indicándome que sería preferible adjuntar la relación completa de todos sus colaboradores, indicando los años en que lo habían sido. Escuché con toda atención su punto de vista, pero como podrá comprobarse, me afirmo en que de esa manera no se le hace cabal justicia ni a Villagrán ni a sus colaboradores.

No me resta sino agradecer, muy especialmente, a la Sra. Concepción de la Mora Vda. de Villagrán la ayuda prestada, facilitándome los archivos personales del maestro; a la maestra en historia Gloria Carreño Alvarado, los avances logrados en la elaboración de la bibliohemerografía, y muy particularmente a la arquitecta M. de Lourdes Díaz Hernández sin cuya ayuda me hubiera sido imposible elaborar el guión de la exposición y el catálogo de las obras aquí presentado; el arquitecto del Valle, sus recomendaciones; al Programa de Investigación de la Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán el haber inscrito este trabajo como una investigación y, por supuesto, a la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional del Instituto Nacional de Bellas Artes. A todos, muchas gracias.

Homenaje al Dr. Salvador Zubirán Anchondo

Tomado de: *AM. Arquitectura mexicana*, número 1, México, revista de la Facultad de Arquitectura, UNAM, verano de 1994, pp. 5-7.

El director de nuestra Facultad, Maestro Xavier Cortés Rocha nos ha traído a la memoria algunos de los muchos homenajes de que ha sido objeto el Dr. Salvador Zubirán Anchondo en reconocimiento de sus incuestionables merecimientos.

El día de hoy nos brinda la singular oportunidad de ser partícipes de un homenaje más, el homenaje que la Facultad de Arquitectura desea ofrecerle, asentando, pura, simple y llanamente, con toda la sencillez de un mero enunciado que apenas descubre la hondura de su significado, que su nombre Dr. Salvador Zubirán, forma parte de la historia de la arquitectura nacional.

Dos hechos, por antonomasia, vincularon de manera inescindible al Dr. Zubirán con la historia de la arquitectura nacional.

Uno de ellos, no el primero en el tiempo pero sí el más conocido, está representado por el sitio mismo en que nos encontramos.

Estamos absolutamente persuadidos de que en todos los casos en que se hable de uno de los hitos más sobresalientes de la arquitectura mexicana, del proyecto y construcción de ese hecho sin par en nuestra historia que significa Ciudad Universitaria, habrá de mencionarse al Dr. Zubirán como condición insoslayable de su realización, al mismo tiempo que en calidad de protagonista de su construcción. Acciones, ambas, manifiestas tanto en su gestión promotora, como en las dos convocatorias que, como Rector de nuestra Universidad, llevó adelante en 1947.

La primera convocatoria estuvo constituida por su llamado a reformular la "Universidad Institución" a fin de que los nuevos edificios que se proyectarían cobijaran una nueva Universidad que fuera —con sus propias palabras— "auténticamente mexicana... que como Institución esté —dijo— íntimamente vinculada a los problemas nacionales y que en ella... fructifique el espíritu universitario...". La

segunda convocatoria la hemos recreado en muchas oportunidades: se trata del concurso para la construcción de la Ciudad Universitaria en los terrenos que previamente había recibido de parte del entonces Presidente Manuel Ávila Camacho. Concurso que ha quedado como modelo a seguir en las obras públicas.

Ciudad Universitaria ha concitado el interés de muy variados estudios e investigadores y ha sido ampliamente publicitada. No ha acontecido lo mismo con la experiencia que le sirvió de antecedente y cuya significación es difícil exagerar.

Cuatro años antes, en 1942 y al frente de la Subsecretaría de la Asistencia Pública había convocado a médicos y arquitectos a constituir el Seminario de estudios hospitalarios en el que de manera mancomunada sentaran tanto las bases a partir de las cuáles se plantearía la construcción de los hospitales que hacían falta para atender las necesidades de salud de la población, como las finalidades que deberían satisfacerse en cada uno de ellos según los más avanzados criterios vigentes en ese momento en relación a la atención médica y a las exigencias derivadas de una más correcta concepción de la arquitectura.

Para el Dr. Zubirán era evidente que la "prematura y exagerada especialización" a que se veían conducidos los médicos, como en general "los defectos de nuestros sistemas hospitalarios... están fundamentalmente ligados a la disposición arquitectónica del edificio". Y, recíprocamente, sostenía que si se pretendía "elevar la cultura médica del país" era indispensable "abandonar estas antiguas unidades hospitalarias y concebir la institución hospital como un todo armónico.

Las ideas expuestas por él en el Primer Congreso Nacional de Asistencia que había tenido lugar poco antes, iban a ser puestas en práctica ahora que, desde la Subsecretaría, era indispensable superar las limitaciones y errores en que habían incurrido los proyectos hospitalarios previos. Sus propuestas se sustentaban en punto de principio tan claro como consecuente, tan preciso como evidente, tan teórico como doctrinario, tan médico como arquitectónico: "Antes que pensar en el hospital edificio es preciso concebir el hospital institución". Antes de pensar en la Ciudad Universitaria edificio, diría después, era preciso concebir la Ciudad Universitaria institución.

Los arquitectos, por su parte, también habían visto hasta qué punto la carencia de un programa de finalidades preciso, motivaba cambios y alteraciones que maculaban la solución proyectada. No podía repetirse la desincronización observada en la primera obra maestra de la Escuela mexicana de arquitectura, el multicitado



Instituto de Higiene, ni la que tuvo lugar en el Primer Instituto Nacional de Cardiología, pensaba Villagrán.

También por su parte habían convocado tiempo atrás a proyectar la arquitectura adecuada a los revolucionarios tiempos que vivían. El llamado del Dr. Zubirán caía en tierra abonada. Su pregón significaba algo enteramente similar a lo que ellos entendían como programa arquitectónico y al papel de éste como “principio de la composición”.

Efectivamente, antes de ponerse a proyectar sin que unos y otros supieran claramente cuáles eran las condiciones de habitabilidad propias y atingentes a cada caso, debían asentarlas conjuntamente en lo general y para cada caso específico, a fin de que el proyecto resultante de esta toma de conciencia fuera el alter ego de la “concepción del hospital institución” que pedía el Dr. Zubirán, el alter ego del programa arquitectónico, como lo expresaba Villagrán, Concepción y programa que al anteceder al proyecto le daría sentido, consistencia e identidad.

De esta comunidad de puntos de vista entre dos profesiones que llegaban a los mismos resultados por diferentes caminos, surgió la simbiosis de arquitectura y medicina, misma que asentó “las tres funciones... los ocho factores... y las cuatro partes” fundamentales del “hospital mexicano” como lo llamaron unos, de una “arquitectura de y para los mexicanos”, como lo titularon los otros.

No es necesario abundar en que con esta Primera planeación nacional de unidades hospitalarias se satisfizo una añeja demanda social y, trascendiéndola, consolidó un criterio que es ejemplo a seguir en tiempos como los actuales en que parecen camppear, de nueva cuenta, las soluciones preconcebidas al margen de las finalidades que deben darles significación arquitectónica. De aquí la impostergable necesidad de rescatar y revalorar el ejemplo histórico que ellos protagonizaron.

Por último, y para redondear esta gesta médico arquitectónica, quisiera mencionar, aquí y ahora, a algunos de los profesionales que participaron en ella:

Médicos: Gustavo Viniegra, Pedro Daniel Martínez, Alejandro Aguirre, Bernardo Sepúlveda, Esteban Domínguez, Ignacio Mora, Mario Salazar Mallén, Norberto Treviño, Alfredo Zendejas, Jesús Lozoya, José Ruiloba Benítez y Rafael Moreno Valle.

Arquitectos: Mario Pani, Carlos Tarditi, Enrique Guerrero Larrañaga, Alonso Mariscal, Raúl Cacho, Antonio Pastrana, Marcial Gutiérrez Camarena, Enrique de la Mora, Marcial M. Campos, Enrique Yáñez y Enrique del Moral.

Y, por supuesto, a quiénes de una y otra parte los encauzaron: Arquitecto José Villagrán García y nuestro homenajeado Doctor Salvador Zubirán Anchondo.

Muchas gracias.

Sobre la investigación en la licenciatura y el posgrado

Tomado de: *AM arquitectura mexicana*, México, revista de la Facultad de Arquitectura, UNAM,
otoño de 1996, pp. 71-72.

En su obra cimera *El Capital*, Marx hizo ver que la diferencia sustancial entre la actividad productiva de cualquier especie animal respecto de la humana, consiste en que el hombre prefigura los resultados a los que desea llegar antes de, prácticamente, iniciar el proceso productivo.

Por mucho que pueda asombrarnos la perfección a que pueden llegar algunas especies, como las abejas o las hormigas, y que algunas obras edificadas por los hombres puedan considerarse de menor calidad en comparación a panales y hormigueros, lo cierto es que existe una diferencia abismal entre ambas. Esta diferencia reside en que unas son obra del instinto, y la del albañil más lerdo es el resultado, más o menos feliz y algunas veces extraordinario, de su proyectación intelectual. Así pues, todo objeto construido por el hombre preexiste en su mente antes de cobrar una existencia material. Se colige con toda facilidad que la prefiguración no se agota en la ramplona delineación del perfil de los objetos que van a construirse, sino que implica prever la conjunción de las formas con los materiales y éstos con los procedimientos, técnicas y organización de las fuerzas productivas mediante los cuales será posible adecuarlos a las necesidades y modalidades de vida.

De este modo, además de asentar que la prefiguración de los resultados constituye la forma como la conciencia humana participa en el proceso de trabajo, Marx estableció dos momentos que conforman toda actividad humana: la teoría y la práctica. Dos momentos perfectamente diferenciados y, no obstante ello, insoslayablemente hilvanados en la unidad que les confiere la constante actividad transformadora del hombre.

El vínculo entre ambos momentos, entre la teoría y la práctica, no se limita a la prefiguración de la segunda por parte de la primera, sino que se amplía y enriquece cuando la práctica, una vez consumada, retroalimenta a la teoría mostrando hasta qué punto fue atinada en su capacidad proyectual; hasta qué punto pasó por alto aspectos básicos o subsidiarios, al tiempo que muestra los caminos para tornar más eficiente el proceso de trabajo cuando se le retome posteriormente. Sólo de este modo es posible explicar, por una parte, y propiciar, por otra, el constante perfeccionamiento que observamos en los diversos estadios culturales de la humanidad. Superación y progreso que se producen cuando la teoría, el pensamiento prefigurador, impulsa a la práctica productiva y ésta se revierte sobre aquélla forzándola a pulimentarse.

Después de lo expuesto, se evidencia qué es este ir y venir entre los dos momentos que conforman toda actividad humana, todo proceso de trabajo, toda transformación del mundo circundante: es ese impulso recíproco entre la teorización y la práctica, del que depende la superación del conocimiento; así, sin más. La afirmación inversa también es cierta: cualquier decisión entre ambos momentos, cualquier separación o divorcio entre ellos genera la detención, el esclerotizamiento del conocimiento.

¿Es necesario apuntar que para producirse, la retroalimentación exige un proceso de reflexión, de crítica, de confrontación entre lo pensado y lo logrado, entre las expectativas y los resultados, en suma, un proceso de comparación de informaciones diversas, extensas y minuciosas? Y ¿cuál es el término que genéricamente otorgamos a esa labor recopiladora de información, de cotejo de datos, de organización de los mismos y a la elaboración explicativa final? ¿Qué no le llamamos, acaso, investigación? ¿Qué no el conocimiento científico, la ciencia, se nos muestran generalmente como “investigación”? ¿Qué no es la investigación la expresión misma de la ciencia y, conjuntamente con la ética social, uno de los dos factores del progreso humano?

No está por demás reiterar, máxime en oportunidades como la presente, que así concebida, la investigación es el recurso sin par, el medio *sine qua non* mediante el cual es posible la actualización y superación constante de la teoría y, a través de ésta, de la práctica que la materializa. No contamos con otra vía tan promisoría y prolífica como la investigación para mantener permanentemente actualizado el conocimiento y, por supuesto, para ampliarlo y enriquecerlo, con todas las ventajas



que de aquí se derivan y con todas las desventajas que se siguen cuando no se la propicia: profesores y profesionales anquilosados, condenados a seguir repitiendo aquello que aprendieron en el pasado; alumnos que no despliegan su espíritu, su iniciativa, su tendencia a buscar respuestas y encontrar problemas no resueltos; grupos sociales tendencialmente llevados a importar fayuca intelectual de otros países.

Sí, la investigación exige, desde un punto de vista lógico o epistemológico, desde el punto de vista del logro del conocimiento, esa minucia en la búsqueda de información, que implica varias tareas como: levantamiento de archivos, bibliografías y hemerografías; recensión de las obras básicas sobre el tema de que se trate; elaboración de crestomatías; acopio de datos de campo; elaboración de gráficas y estadísticas; cruzamiento de variables; traducción de textos y, por último, elaboración de una más completa explicación del tema respectivo.

Pero si lo anterior son los requisitos más o menos usuales en el proceso de investigación, ello no excluye de ninguna manera los requisitos anímicos, intelectuales, conductuales que participan en el proceso. ¿A qué me refiero con esto? A que la investigación también exige una actitud, llamémosle así, favorable, un espíritu dado a encontrar respuestas. Sin este estado de ánimo favorable, todos los encantos, todas las maravillosas aventuras del espíritu que depara la investigación, no podrán alcanzarse y, lejos de ello, podrán parecer ociosas y hasta deleznable a más de un prospecto de investigador. ¿Investigar, ponerse a leer textos y más textos, no pocos de ellos bastante oscuros y hasta tediosos; ir a archivos, buscar afanosamente un dato... para qué?

Parece que nos encontramos ante un dilema: ¿cómo propiciar la superación de nuestros académicos si el medio por excelencia no encuentra buena recepción en ellos? Pues simple y llanamente: generalizando la investigación, haciéndola un lugar común, un ámbito frecuente, cotidiano al estudiante, primero, y al profesor después. De este modo, impulsándola desde la etapa escolar, lograremos convertirla en una acompañante cotidiana y, por ende, amigable. La investigación no sería una tarea que de pronto se nos impone en algún momento y para la cual no está preparado nuestro ánimo. La investigación no sería una actividad sui géneris a la que se dedican unos cuantos entes extraños que, por supuesto, siempre andan en las nubes y no con los pies en la tierra, como sí lo hacen los trabajadores “prácticos”... o creen hacerlo.

Sí, es imprescindible e impostergable que la investigación se generalice en todos los niveles de la vida escolar y por supuesto en los profesores dedicados a ella. La investigación debe convertirse en la vía mediante la cual se produzca el conocimiento y el afán de expandirlo. Debemos poner un tope a las clases basadas en la exposición del maestro, que convierten al alumno en un ente pasivo, sólo receptivo, dormilonamente atento. La ASINEA debe hacer efectivo el Reglamento del Personal Académico que rige en la UNAM, el cual establece que es obligación del profesor impartir clases, investigar y difundir la cultura.

Pues bien: es fundamental hacer posible la obligación de investigar. Y esto significa que todos los profesores, incluso los de asignatura, dispongan de tiempo suficiente y proporcional a su nombramiento, para realizar investigación. Esto es, para actualizarse día con día. La dificultad de organizar a un grupo tan numeroso de profesores-investigadores no puede, no debe impedir que cumplan con este derecho-obligación. La dificultad que entraña contar con los recursos económicos suficientes para sufragar el mayor número de horas que exigiría el tiempo dedicado a la investigación, tampoco puede ser un freno para continuar soslayando la obligación-derecho de los profesores a investigar.

El dilema, la disyuntiva, es clara: o se asume esta imperiosa e impostergable necesidad de superación constante, de actualización cotidiana, de expansión del conocimiento, de búsqueda de soluciones a nuestros ancestrales problemas, y se imbuje todo este "nuevo espíritu" en los alumnos, o nuestras escuelas seguirán sempiternamente padeciendo las limitaciones de profesores condenados a no contar con los medios para superarse ni en lo personal ni en lo colectivo. Los alumnos continuarán recibiendo una educación por debajo de la que nos sería posible ofrecerles, y escuelas y país en su conjunto seguiremos dependiendo de lo que nos exporten los "hombres blancos y barbados", para, en el mejor y peor de los casos, seguir fayudeando las ideas, los procedimientos, las técnicas, las formas y los estilos de vida que no necesitamos.

Termino presentado, pues, una propuesta formal:

1. Que la ASINEA impulse el cumplimiento de la obligación-derecho de los profesores universitarios a realizar investigación controlada y organizada, la licenciatura inclusive.

2. Que dicha investigación verse sobre temas consensuados nacionalmente, superando así la investigación vocacional personal, que es la que predomina actualmente. Y por último,
3. Que las escuelas, tecnológicos y facultades de arquitectura de cada una de las entidades de la federación, emprendan la *realización de la historia de su propia arquitectura*.
4. La coordinación de este nuevo espíritu podemos acordarlo de inmediato: *aquí y ahora*.

La teoría y la historia en la investigación, en la enseñanza y en la difusión

Ponencia presentada en la Reunión Nacional de ASINEA el 20 de noviembre de 1998, Mérida, Yucatán.

Nuestra conversación versará acerca del área curricular que en nuestros planes de estudio constituyen la historia y la teoría de nuestra profesión; involucrando los tres ámbitos en que se desplaza la acción universitaria, o sea, en el de la docencia, la investigación y difusión de la cultura.

Les propongo iniciar planteándonos una pregunta: ¿cuál es el aspecto relativo al status académico de ambas disciplinas en que debiéramos reparar en primera instancia? ¿Acaso debiéramos empezar por indicar algunas afinaciones y cambios susceptibles de sugerirse en lo tocante a la temática que cubren las dos materias? ¿O más bien iniciar comentando acerca del enfoque desde el cual son sustentadas por parte de la mayoría de profesores que las tienen a su cargo?

La pregunta relativa a decidir cuál es el punto de partida más conveniente para iniciar nuestra conversación acerca del status en que se encuentran la historia y la teoría de la arquitectura en nuestras escuelas tiene sentido porque muy probablemente estamos de acuerdo en que es a todo punto pertinente imprimir modificaciones, algunas de fondo, en ambas materias, dado que, en efecto, ni la historia puede seguir limitándose a la escueta recopilación de un conjunto de hechos, ni la teoría debiera dejar de lado su papel básico de orientadora de la práctica profesional, de encauzadora del proceso íntegro de la producción social de espacios habitables. Y sin embargo, hasta donde es posible hacerse una idea acerca de ambas disciplinas, gracias a los sucesivos encuentros que al nivel nacional están teniendo lugar en el campo de la teoría, así como en las reuniones que periódicamente se han llevado a cabo al interior del recinto escolar, es posible considerar que los teorizantes han incidido y reincidido en una lucubración muy alejada de los problemas que



enfrenta el ejercicio de la práctica profesional hoy en día. Bien podemos decir que los teorizantes se han recluso en temáticas de un nivel de abstracción tan acusado que se han alejado del diario acontecer profesional cuyo ejercicio, sedicentemente, pretenden allanar. Y, por lo que toca a la historia, acontece otro tanto, al dejarse sentir fuertes corrientes de pensamiento que tienden a reducirla a un relato de hechos desconectados de la complejidad de la vida que los hizo surgir, a un relato en el que no se muestra la vinculación de las modalidades de vida con los espacios que les dieron cobijo, ni con las variadas y hasta disímolas metas e ideales que perseguían los distintos agentes de la producción a través de las obras construidas.

Ahora bien, tal vez no sea ésta la oportunidad ni el momento, para sugerir algunos cambios en la temática de ambas materias, no obstante que sería deseable hacerlo; y tal vez tampoco sea el momento de indicar modificaciones relativas al enfoque desde el cual son sustentadas ambas disciplinas, pese a la conveniencia de que tales modificaciones se lleven a cabo. ¿Por qué? Por una razón muy sencilla: por el escaso impacto que alcanzarían nuestras sugerencias si previamente a enunciar cualquier propuesta relativa a aquellos aspectos, no nos detenemos a reflexionar, así sea de manera más o menos breve, acerca del demeritado status académico con el que ambas disciplinas son cursadas por los estudiantes.

En efecto, ubicando nuestros comentarios en esta perspectiva, de ninguna manera parece hiperbólico considerar que el desinterés y la apatía son los rasgos más inmediatos gracias a los cuales podemos hacernos una idea suficientemente clara respecto de la forma como los alumnos asumen ambas áreas de conocimiento. Dejando de lado los casos de excepción es posible sostener que los alumnos no acuden a las clases de historia y de teoría de la arquitectura con el entusiasmo que depositan en otras. Es más, es perfectamente posible percibir, como un hecho que a todas luces amerita una explicación, que en no pocos casos, este desinterés se manifiesta *a priori*; es decir, en alumnos que todavía no las han cursado y que, ello no obstante, tienden a desestimarlas.

Dicho desinterés es doblemente significativo y reviste gran importancia reparar en él con todo cuidado, ya que no podemos perder de vista que nos estamos refiriendo a dos áreas de conocimiento que antaño, podríamos decir que de siempre, fueron consideradas pilares en la formación de los arquitectos y como tales eran asumidas y cursadas por los estudiantes. Y no exagero, créanme. Y, pues estamos

hablando acerca de la historia de la arquitectura, hagamos un poco de historia acerca de las asignaturas historia y teoría de la arquitectura.

Un primer testimonio distante de nosotros unos ciento cuarenta y cuatro años acerca de la importancia concedida a ambas disciplinas, lo encontramos en un escrito del célebre arquitecto español Lorenzo de la Hidalga, quien en 1854 abogó a favor del “análisis razonado de todos los edificios antiguos y modernos” tal y como, dijo, se llevaba a cabo a lo largo de cinco o seis años en las escuelas en Europa; añadiendo, en clara alusión a lo que décadas más tarde se llamará *Teoría de la arquitectura*, que “...si bien es fácil encontrar quien desempeñe la parte relativa a la teoría de la construcción, deben notar un vacío completo en la parte artística...”

Tres años después de este escrito de De la Hidalga, el celeberrimo arquitecto Javier Cavallari, no obstante haber aceptado la encomienda de hacerse cargo de la Dirección de la Academia para, expresamente, integrar las carreras de ingeniero y de arquitecto e impulsar la formación de profesionales expertos en el tendido de vías férreas de comunicación, así como en la construcción de puentes y caminos, no obstante ello, digo, estipuló en el plan de estudios expedido el 14 de febrero de 1857, que en quinto año de la carrera los estudiantes deberían cursar “Historia de la arquitectura explicada por los monumentos.” O sea, que en buenas y contadas palabras, la historia de la arquitectura era básica incluso para quienes se iban a dedicar, preferentemente, a tender vías de ferrocarril.

En el breve recuento acerca del árbol genealógico de la historia y teoría de la arquitectura en los sucesivos planes de estudios de nuestras escuelas, no puede dejar de mencionarse la *Ley orgánica de la instrucción pública en el Distrito Federal*, promulgada el 2 de diciembre de 1867 por el presidente Benito Juárez, en donde, al referirse a la *Escuela de Bellas Artes* refrenda lo asentado por Cavallari, o sea, que “solamente se dará título” a quienes hayan cursado *Historia de la arquitectura explicada por los monumentos*, así como *Historia general y particular de las Bellas Artes*.

Y, ¿qué decir del plan de estudios presentado en 1903 al Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, Justo Sierra, por los arquitectos Nicolás Mariscal y Samuel Chávez para reformar los estudios de los arquitectos? En éste, la importancia concedida a ambas áreas en la mejor formación de los futuros arquitectos, así como la íntima e insoslayable interrelación que los autores establecían entre ellas, descuella de manera incuestionable. En la publicación donde dieron a conocer su propuesta de mejoramiento del plan de estudios para la carrera de arquitecto, am-

bos autores dijeron: para "hacer intervenir la razón en las formas arquitectónicas y lograr que cada edificio revele el objeto al cual se le destina, es imprescindible que se presenten a los alumnos las obras de arte de los diversos pueblos y que, mediante un examen crítico de ellas, se les haga ver cómo estos pueblos han producido siempre sus obras en relación con las necesidades que las han originado y que, como hemos dicho, unas son comunes a todos y otras dependen de las circunstancias del momento."

Este conocimiento histórico, añadieron, "emprendido de esta manera, separando las influencias que han modificado su expresión, conduce a la posesión de los principios primordiales e inmutables que constituyen la *teoría del arte arquitectónico*, cuyo fin no es otro que equilibrar las facultades del artista y educarlo a la vez en un criterio de vigorosa independencia."

Ahora bien, si tomamos como telón de fondo la evidencia histórica traída a colación, parece a todo punto obligado presentar unas preguntas más: ¿cómo explicar el demeritado status académico de esta área de conocimiento a la que hemos estado de acuerdo en considerar, no solamente en el pasado cercano y distante, sino incluso en el presente más actual, como la punta de lanza que posibilitó acompasar nuestra arquitectura a las exigencias de habitabilidad planteadas en cada momento? ¿Es posible considerar que el campo de Agrigento en que se convirtió la teoría de la arquitectura, particularmente, a partir de la irrupción de nuevos marcos teóricos en los años sesenta, basta para explicar la desestima en que ahora la tienen tanto alumnos como no pocos maestros de otras áreas que en vez de apoyar en ella sus orientaciones, parecen eludirla y dejar el proceso proyectual al garete del criterio y gusto individual? Esta es la explicación que, explícita o implícitamente, nos hemos venido dando a lo largo de estos años y misma que hace ver, tal vez, el porqué de la insistencia de los teorizantes en llevar la teorización a terrenos de cada vez más acusada abstracción, suponiendo que de este modo podrán renovar la carta de ciudadanía de la teoría y de la historiografía que de ella depende.

Ahora bien: la teoría y la historia de la arquitectura, precisan, exigen, acompasarse a los tiempos actuales. Precisan asumir con todas sus implicaciones, que hasta este momento, ambas disciplinas han coincidido tradicionalmente en considerar que el objetivo fundamental de su área de conocimiento estaba constituido por el análisis de los espacios habitables; esto es, que su finalidad consistía en desmenuzar los productos resultantes del ejercicio de una práctica profesional,

o sea, las llamadas obras de arquitectura; que este análisis implicaba sacar a la luz toda la gama de sus determinantes materiales, color, texturas, proporciones, contrastes, disposición, pero análisis del cual estaban excluidas las finalidades diversas que los distintos agentes de su producción habían alentado y perseguido por medio de la construcción de dichos espacios. Las condiciones materiales al interior de las cuales se han llevado y se llevan a cabo todas y cada una de las obras, permanecen, igualmente sin ser involucradas en los análisis de las disciplinas que nos ocupan en este momento. ¿Eran propicias o no las condiciones que cobijaron la realización de las distintas obras que han concitado la admiración de los siglos? ¿Fueron realizadas contando con apoyos múltiples o fueron el resultado de acciones llevadas a cabo contra viento y marea? La práctica profesional completa a través de la cual se han llevado a cabo las obras de arquitectura, ha permanecido al margen de los análisis historiográficos y también de los teóricos. No está por demás tener en cuenta que las obras de arquitectura adquirirán un carácter diametralmente diverso si las vemos como producto de hombres concretos, con perfiles específicos, esclavos de sus ilusiones y de sus pasiones, que si reparamos en un resultado que parece no haber sido producto de hombres con nombre y apellido. En el primer caso estaremos hablando de una arquitectura viva en la cual late el espíritu y el corazón de ciertas comunidades. En el segundo estaremos refiriéndonos a objetos inanimados. Punto de partida básico cuya intuición por parte de los alumnos, puede explicar, en parte al menos, la falta de interés en áreas que parecen muy alejadas de su acontecer cotidiano.

En tiempos en los que nuestra profesión tenía lugar dentro de cauces que no presentaban notorios cambios ni dificultades, dado que predominaba el contacto personal del arquitecto con el futuro habitador, quien también fungía usualmente como promotor del proyecto y de la obra, la teoría podía restringirse, como lo hizo, a abocarse a dilucidar las características o valores que deberían calificar a la obra construida. Este es el supuesto último que permea la teoría de nuestro maestro el arquitecto José Villagrán García. Para él, no era necesario y mucho menos indispensable que se introdujeran en el campo de la teoría y en el de la historia otras determinaciones concurrentes en el proceso de creación de espacios habitables. No nos veíamos urgidos de adentrarnos en ellos y por eso dichos campos siguieron siendo intocados, en vida latente.

Pero desde el momento histórico —los años sesenta para nuestro caso— en que ya no fue el contacto interpersonal cliente arquitecto el que generaba la realización de nuevos espacios; desde el momento en que cobraron nuevos bríos los promotores e intermediarios bancarios y financieros de toda índole; desde el momento en que los ingresos y recursos económicos de los grandes grupos de población fueron siendo disminuidos paulatina pero persistentemente; desde el momento en que se hizo inocultable la paradoja de que en un país con un gran déficit de vivienda y anarquía urbana, aumentara, sin embargo, el número de profesionales de la arquitectura que ya no construían y tampoco proyectaban; desde el momento en que como dice Rem Koolhaas, el urbanismo como profesión “ha prácticamente desaparecido” justo en el momento en que la población mundial se está convirtiendo en una población predominantemente urbana... desde ese momento, se fue produciendo un constante desinterés de los estudiantes hacia el área teórica e histórica. Sin ser analistas de grandes vuelos, sin adentrarse en el conocimiento de la última fase de la modernidad, cayeron en la cuenta de lo que investigadores renombrados han asentado en sendos y fundamentales libros. Conocer el pasado: ¿para qué? parecen decirnos con sus miradas volteadas hacia el presente infinito del aquí y ahora ¿Fundamentarnos en la tradición de la que nos habla la historia y vernos llevados hacia el tradicionalismo, la rutina, lo ya conocido, cerrándonos de paso el camino de la creación de lo nuevo, de lo no visto ni conocido? Vincularnos con los modos de vida de nuestros padres y abuelos: ¿a qué conduce, cuando el mundo es el de ahora, cuando la distancia entre ellos y nosotros es abismal? Basarnos en los principios: ¿en cuáles, si todo el mundo sabe que todo cambia, que los modos de pensar y actuar se modifican, que no hay un solo punto de vista que pueda solicitar ser aceptado de manera unánime? Actuar buscando la trascendencia axiológica de nuestras acciones: ¿de qué estamos hablando?

Por supuesto, la teoría y la historia precisan depurarse y, es más, cambiar los fundamentos a partir de los cuales se han desenvuelto hasta este momento. Pero sin dejar de tener esto presente, es obligado reconocer que no hace falta ser un teórico consumado, ni alumno destacado que percibe los aspectos limitados o de pasados de la teoría, para caer en la cuenta, primero, y persuadirnos, después, de que día con día se nos trata de convencer acerca de que la única manera de mantenernos a flote dentro del vórtice del remolino modernista que lo arrastra todo, es sumarnos a los adoradores de la novedad y el cambio. Por mil vías distintas los alumnos de

nuestras escuelas, confirman día con día que Octavio Paz tenía razón cuando dijo que “el arte moderno no es sólo el hijo de la edad crítica, sino el crítico de sí mismo.” Y que también la tiene Gilles Lipovetsky cuando al analizar el último siglo de la feneciente modernidad, encuentra que: “Lo más curioso es que el furor modernista descalifica, al mismo tiempo, las obras más modernas: las obras de vanguardia, tan pronto como han sido realizadas, pasan a la retaguardia y se hunden en lo ya visto, el modernismo prohíbe el estancamiento, obliga a la innovación perpetua, a la huida hacia delante, esa es la contradicción inmanente al modernismo... Lo inédito se ha convertido en el imperativo categórico de la libertad artística.”¹

¿Quién se acuerda ya de aquellos grupos o individuos sobresalientes a quienes en los no muy distantes años sesenta se alababa como los avizoradores de los caminos por seguir para superar un internacionalismo que se descubría caduco? ¿Dónde está, qué se ha hecho y quién habla ya de Rudolph y Tange, del Archigram, el grupo Geam y de Frei Otto, Fuller, y Candilis, el Team x, los Metabólicos y demás?

Y bien, cuando es la búsqueda de lo nuevo, de lo inédito, de lo no visto, lo que tiende a presentársenos como la única tabla de salvación, de sobrevivencia; cuando nos vemos empujados por mil y un distintos caminos y ejemplos a declarar caducos los valores perdurables, cuando la ética y la moral se declaran periclitadas y en su lugar se exhibe la ropa de la acusadora que evidencia las debilidades del inculpado y el éxito del publicista, entonces la búsqueda de “principios” —¡oh! vocablo olvidado— ya sean morales, éticos, estéticos, arquitectónicos, y el testimonio del pasado histórico visto como fuente de comprensión y continuidad en el presente, tienden a ser arrumbados al desván de las utopías inútiles.

“La destrucción del pasado, o más bien de los mecanismos que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con la de las generaciones anteriores, es uno de los fenómenos más característicos y extraños de las postrimerías del siglo xx. En su mayor parte, los jóvenes, hombres y mujeres de este final de siglo crecen en una suerte de presente permanente, sin relación orgánica alguna con el pasado del tiempo en que viven”, nos dice el célebre historiador inglés Eric Hobsbawm.²

¹ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo, Barcelona, Anagrama, 1996, pp. 81, 82.

² Eric Hobsbawm, *Historia del siglo xx 1914-1991*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1977, p. 13.

“A nuestro alrededor, en todos los campos de la vida social y personal, cada vez más se debilita el arraigo del pasado. Los ritos, los mitos, la necesidad de raíces personales en el tiempo son ahora mucho menos fuertes que hace cincuenta o cien años. Tanto en la enseñanza como en la economía, el pasado ha dejado de ser una guía del presente, aunque todavía se encuentren algunas de sus huellas en ambas... Sin embargo, los hombres han vuelto sus miradas al pasado a lo largo de los siglos buscando algo más que un criterio que les guiara en el presente. Siempre habían creído que estudiando el pasado podrían discernir el futuro, y hasta predecirlo...”, nos dice J. H. Plumb en su libro cuyo título es claramente indicativo de este aspecto de la modernidad: *La muerte del pasado*.

Eppur si muove, dijo Galileo cuando intentaban obligarlo a declarar que la tierra permanecía fija... y sin embargo se mueve... y sin embargo, nos sigue pareciendo que esa actitud preñada de frivolidad, no es el futuro que se merece una humanidad que encontró en la razón el instrumento sine qua non para advenir a la libertad, a la fraternidad y a la igualdad, a cuyo través aparecería el reino del bienestar, de la felicidad. Y sin embargo, la teoría y la historia tienen mucho que aportar, máxime cuando de lo que se trata es de ir virando el timón a fin de que la globalización que se nos avecina, que ya está aquí, que en algunos sectores nos está ahogando al ser convertida en un medio de opresión, deje la buena simiente de un mundo cada vez más vinculado.

¿Qué hacer? Como ven ustedes, reivindicar para la historia y la teoría de la arquitectura el viejo y prestigiado puesto que tenían en la formación de los arquitectos, es faena que exige bogar contra la corriente de los tiempos, y esto nunca ha sido fácil. Es posible, deseable e impostergable, imbuir nuevos temas en ellas, ésos que permitan a los estudiantes entender su profesión en el marco de un fin de época, de un muy probable fin de la modernidad, pero, y al mismo tiempo, emprender esta renovación con la mirada puesta no sólo en el árbol sino también en el bosque de los nuevos y azarosos tiempos.

Quiero terminar transmitiendo unas brillantes palabras que uno de nuestros más preclaros investigadores expresó cuando recibió el máximo reconocimiento que concede nuestra Universidad Nacional a sus mejores hombres.

“No voy a hacer elogio ni apología de las humanidades porque no los necesitan... Las humanidades no son un lujo. Con las ciencias sociales, diría yo que hermanas tuyas, hacen posible la formación de mujeres y hombres responsables, en

posesión de valores e ideales que son luz en sus vidas, enriquecidas con los disfrutes más elevados del espíritu en el universo de las artes. Las humanidades son mucho más que asignaturas. Es verdad que la historia, antropología, derecho, filosofía, lingüística, filología, literatura y artes se enseñan en nuestras escuelas y facultades. Pero es igualmente cierto que en todo quehacer humanístico hay creatividad y enriquecimiento espiritual. El verdadero humanista es un investigador, un creador, un maestro. Su saber, al irradiarse en los estudiantes y entre cuantos lo lean o escuchen a través de todos los medios al alcance, será, como lo expresa un bello texto náhuatl, luz de antorcha que no ahúma.

Para la Universidad formar humanistas debe ser una de sus grandes prioridades. Sólo así la sociedad y el país entero podrán recuperar su rumbo. La tarea, siempre perfeccionable, será hacer de la historia una gran fuente de inspiración; obtener del derecho los principios que otorguen a la sociedad ordenamientos de justicia que pongan fin a la corrupción y a las lacerantes desigualdades; encontrar en la filosofía nuevos argumentos para el sustento de los valores morales y éticos y para hacer entrega de las ideas que nos permitan ubicarnos mejor en nuestro tiempo y espacios. Pensar en suma, a la naturaleza no ya sólo abierta a la explotación lucrativa, sino sobre todo como el hogar cósmico de los seres humanos. Será así, en este donde encontrará el artista la posibilidad infinita de crear para gozo espiritual de muchos."

Las palabras fueron del Doctor Honoris Causa Miguel León Portilla, y espero que también de ustedes.

Sobre el programa arquitectónico

Ponencia presentada ante el IV Seminario Nacional de Teoría de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, CU, febrero de 1999.

En días pasados, varios amigos me hicieron el mismo comentario: ¿qué tal te “empapaste” este fin de semana?, me dijeron. Me causó mucha gracia el comentario porque sí, como ellos, yo también me “empapé” la semana antepasada. Supongo que a prácticamente a todos nosotros nos aconteció lo mismo: que nos vimos llevados, de grado o por fuerza, a hacer esa prolongada inmersión en el mundo Papal.

Y ya que esto me aconteció, aproveché la inercia y me puse a releer algunos de los discursos y escritos del Papa. Y déjenme decirles que volví a encontrar que no estaban mal algunas de sus ideas. Permítanme señalar uno de sus párrafos.

Nosotros esperábamos —dijo— que se lograría un mundo más justo, que la democracia de hecho se convertiría en bastión de los derechos humanos; que el desarrollo económico no se haría a costa de los más pequeños y débiles; que el progreso técnico y científico nos haría más felices. ¡Esperábamos tantas cosas, pero todo sigue igual! (...) Los acontecimientos de la historia reciente han sido interpretados como el triunfo de un sistema y el fracaso del otro (...) Determinados intereses quisieran llevar el análisis al extremo de presentar el sistema que consideran vencedor como el único camino para nuestro mundo, rehuyendo el juicio crítico necesario para ver los efectos que el capitalismo liberal ha provocado, por lo menos hasta el presente, en los países del Tercer Mundo.¹

Las alusiones de este texto papal son claras. Fue escrito en la visita que hizo a México en mayo de 1991, o sea, a poco menos de dos años de los sucesos de 1989, o sea, la

¹ Citado por: Leopoldo Zea en *Fin del siglo xx, ¿Centuria perdida?*, México, Tierra Firme, FCE, 1996, p. 21.

declaración de la desaparición de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Y sí, efectivamente, no fueron uno ni dos los que interpretaron esa desaparición como un triunfo del capitalismo liberal. Como un triunfo irrecusable puesto que así lo probaba la experiencia histórica más contundente. El socialismo no había sido capaz de edificar la sociedad sin oprimidos ni opresores que se había puesto como meta y, lejos de ello, se veía obligado a aceptar la desaparición de su régimen e, incluso, a abrir las puertas a la libre competencia, al liberalismo.

Francis Fukuyama, el ideólogo japonés norteamericano, fue uno de tantos que interpretaron esos hechos como un triunfo del capitalismo:

El siglo que empezó lleno de confianza en el irrefutable triunfo de la democracia liberal occidental, parece haber descrito un círculo y haber llegado casi de nuevo al punto de partida; no a un fin de la ideología o a una convergencia entre capitalismo y socialismo, sino a una inquebrantable victoria del liberalismo económico y político.²

Junto con las palabras del Papa recordé otras versiones a todo punto similares. Tan similares que bien puede decirse que desde todas las perspectivas ideológicas se han venido produciendo los mismos análisis. La conclusión de todos ellos se reduce a señalar un hecho: a confirmar que son muy grandes los problemas que acosan a la parte mayoritaria de la humanidad en este momento que, para muchos, debe verse como el fin de una época y el tránsito a otra. Y ese cambio de época, por paradójico que parezca, no se debe al triunfo del capitalismo, sino a su declinación. En efecto, nadie podría negar que el neoliberalismo ha terminado por imponerse, sí, pero a costa de sacrificar los propios ideales de igualdad, fraternidad y libertad que promulgó y mismos que le brindaron el apoyo social necesario para, sedicentemente, alcanzarlos. Porque, ¿cuál es el efecto que dicha imposición está teniendo sobre todos los pueblos del mundo? ¿Qué no acaso la pobreza, la desigualdad y el encono se han enseñoreado en el mundo? ¿De qué triunfo se habla: del de los ricos cada vez más ricos, más crueles, más deshumanizados?

Efectivamente, lo que se anota para el todo social es perfectamente válido para la parte arquitectónica. Porque, preguntémonos: ese triunfo del capitalismo en su vertiente liberal, ¿le ha dado casa a un número cada vez mayor de población? ¿Le ha

² *Ibidem*, p. 9.



brindado equipamiento y servicios, mobiliario y planeación urbana o, por el contrario, está cerrándole el camino hacia una vida digna a masas cada vez más numerosas en todo el mundo? ¿Quiénes son los que están agostando los recursos naturales y terminando con los ecosistemas? ¿Qué no acaso ese neoliberalismo, esa ansia enfermiza de avivar el individualismo y el egoísmo más profundo, está afectando el ejercicio de nuestra práctica profesional hasta casi desvirtuarla imbuyendo en todas las conciencias no la idea de poner nuestros conocimientos al servicio de las necesidades sociales, sino de tomar éstas como ocasión propicia para erigir nuestro propio monumento? Día con día estas actitudes nos alejan de quienes debieran ser los beneficiarios natos de los productos prefigurados en la mente y en la sensibilidad de los arquitectos; y en vez de acercarnos nos distancian de quienes precisarían nuestros servicios para poder contar con un espacio habitable donde vivir. En ese orden de ideas me encontraba cuando escribí estas líneas.

Cuando conocí el tema sobre el cual versarían las intervenciones, la primera reacción que tuve fue de beneplácito porque, en efecto, pocos temas inscritos en la teoría de la arquitectura, como el relativo al programa arquitectónico resumen de manera tan clara la profunda concepción ética imbuida implícita y explícitamente en la concepción que los diversos tratadistas han tenido acerca de la práctica profesional.

No se trata de resumir aquí una teorización que lleva, por lo bajo, veinticinco siglos de estar siendo sujeta a continuas afinaciones y cambios, ni de rastrear los primeros momentos en que el programa arquitectónico fue entreverado de manera implícita en un cuerpo de ideas completo o aquél otro en que se empleó el concepto en la acepción que más o menos tiene actualmente. Baste, aquí, recordar que se trata de una categoría necesaria al mejor conocimiento de la práctica profesional arquitectónica, que nos permite dilucidar hasta qué punto el proceso proyectual y constructivo ha tenido como guía y meta, brindar el tipo y calidad de espacio necesario para que se desenvuelvan las modalidades de vida específicas de cada conglomerado social; modalidades de vida recogidas y estructuradas en un programa arquitectónico. O, hasta qué punto, ese proceso ha partido del supuesto, no dicho, de que el fin del hacer arquitectónico no es el de cobijar las formas de vida particulares, sino crear una obra estética según la intuición que de ella tiene el proyectista. Por su peso cae que a esta segunda forma de inscribirse en el hacer profesional, el

programa arquitectónico no le es indispensable, puesto que, también se supone que la intuición artística no emerge de motivaciones racionales.

No es necesario lucubrar mucho tiempo para caer en la cuenta de que, de hecho, la práctica profesional de los arquitectos se ha desenvuelto históricamente entre los dos parámetros conceptuales derivados de la distinta forma en que se asume la finalidad misma de la práctica profesional. El primero, conceptúa la práctica como una actividad fundamentada en una ética profesional que lleva a adentrarse en la comprensión lo más fina posible de la forma de vivir de los grupos sociales a fin de que, al brindarles los espacios adecuados, resultado de aquella inmersión previa, cuenten con las mejores condiciones para desenvolver sus potencialidades humanas de la manera más idónea. La segunda, se funda en el supuesto de que el arquitecto adviene al cumplimiento de su más elevada responsabilidad al concebir un proyecto y edificar una obra plásticamente significativa. Esta segunda manera de concebir la finalidad sustancial del hacer profesional, no puede menos que acompañarse de otra que le es consustancial: la de que lo expresivamente significativo es universal y absoluto y no particular y relativo. Esto es, que no se trata de dar forma a lo que es significativo para un grupo social dado, sino lo que puede serlo para toda la humanidad. Si esta segunda concepción no se acompañara de este otro supuesto, tal vez el proyectista considerara necesario saber en qué consiste lo plásticamente significativo para un grupo social en cuestión y esto le hiciera ver la conveniencia de llevar a cabo una actividad propedéutica que diera a luz un programa arquitectónico. Pero como considera que lo significativamente valioso no es relativo a las personas o circunstancias, entonces se persuade de que lo que tiene que hacer es hurgar dentro de sí mismo, dentro de su intuición o inspiración de artista.

Ya decíamos que pocas categorías epistemológicas inscritas en la teoría de la práctica proyectual y constructiva, como el programa arquitectónico, resumían de manera tan clara e inequívoca dos formas de considerar el hacer profesional. Veamos: incluso quienes en el ámbito nacional llegan hasta a desestimar el ejercicio teórico por considerar que en poco o en nada ayuda a desenvolver la habilidad proyectual, al emitir un juicio sobre alguna obra en particular, no dejan de remitirse a lo útil, lógico, estético y social, como eficaces referentes axiológicos. Pero esto no acontece únicamente en el ámbito nacional. Robert Venturi, cuyo libro acerca de la *Complejidad y contradicción en la arquitectura* ha sido considerado por algunos comentaristas como el libro capital después de *Hacia una arquitectura*, asienta que,

por supuesto, nada hay que añadir a la célebre tríada vitruviana. Ello, sin embargo, no lo lleva a considerar la pertinencia de elaborar programas arquitectónicos al iniciar un nuevo proyecto. Es más, también en sus conocidos párrafos, indica que “él prefiere” los elementos híbridos a los “puros”, los comprometidos a los “limpios”, los distorsionados a los “rectos”, los ambiguos a los “articulados”, los tergiversados que a la vez son impersonales, a los aburridos que a la vez son “interesantes”, los convencionales a los “diseñados”, etc., etc.... él prefiere. . . él, Venturi, prefiere. Así, tal cual. Él prefiere. Los habitantes, a quienes supuestamente está dirigido el proyecto y la obra resultante, no cuentan. Los gustos de éstos, sus aficiones y modalidades de vida, no tienen cabida en el discursar profesional de uno de los arquitectos más famosos. Parece no constituir un infundio el considerar que para este autor carece de sentido el pensar en adentrarse en el ser mismo de los habitantes, en su concepción de la vida y en su manera de producirla y reproducirla. ¿Para qué si lo que debe tomarse en cuenta en la creación arquitectónica está constituido por las preferencias del autor? En suma, para Venturi: ¿para qué la propedéutica y el programa arquitectónicos?

Venturi resulta ejemplar de esta posición, justamente por la claridad con que asienta su concepción de la profesión. Es esta claridad de su discurso la que no deja dudas acerca de la crítica a que sujeta a los grandes protagonistas de la llamada “modernidad”, a los que Saarinen llamara los “dadores de forma”, o sea, Wright, Mies, Gropius y Le Corbusier. No cabe duda, tampoco, que cuestiona duramente el famoso aforismo paradigmático de esta posición, según el cual, “menos es más”. Como se sabe, con esta sentencia, Mies pretendía hacer ver a los arquitectos la riqueza de significados a los cuales podía advenir la práctica arquitectónica siempre y cuando se restringiera a los materiales y técnicas que le eran “propios”, sin tener que recurrir a la decoración o a préstamos de otro cuño. Se trataba de un minimalismo que, por otra vía, hacía efectivos los postulados de Adolf Loos, su antecesor: el máximo de sentido con el mínimo de recursos.

Por supuesto que dentro de estas concepciones, la de Mies y la de Venturi, no tienen sentido preguntas como las siguientes: ¿máximo de significado... para quién? ¿Quién es el receptor de ese mensaje? ¿Qué no el mensaje, como ahora ya no hay duda alguna, no se basta a sí mismo sino que necesita de un receptor que decodifique su sentido? Si esto es así, ¿no acaso es contradictorio que no se tome en cuenta el sentir, la sensibilidad, de quienes van a ser los usuarios de dichas obras?

Concluamos, aunque al hacerlo de manera escueta podamos dar pie a una interpretación maniquea del problema.

El programa arquitectónico, su asunción o su rechazo, con todas las gradaciones y matices que siempre caben entre dos polos y mismas que nunca hay que soslayar o pasar por alto, define dos grandes formas o vertientes del hacer profesional de los arquitectos. La primera de estas vertientes, se caracteriza por el papel preeminente que se le concede a las modalidades de vida de la colectividad de que se trate o del grupo familiar e incluso individuo de que se trate. Conferirles a ellas el espacio adecuado es a lo que debe sujetarse la intuición de los arquitectos. En esta vertiente no se renuncia al papel propositivo del arquitecto, pero lo considera subsidiario de las demandas del habitador. La segunda vertiente privilegia al proyectista. Las solicitudes que se le presentan, son cabales oportunidades para que él, el proyectista, procure las formas y disposiciones que le parecen significativas y que, en consecuencia, supone, lo serán para quien las habite. El demandante no es un individuo singular y específico, sino que es un hombre-serie al que se puede satisfacer con lo que otros se satisfacen. Sin decirlo, se pasa por alto, se subestima el criterio y la forma de pensar y vivir del futuro habitador. Es el arquitecto el que debe abrirle nuevas perspectivas... ¿cuáles? las que el propio arquitecto considera preferibles. En el fondo, se trata de una imposición tan arbitraria como la de Mies y la de Venturi.

¿Qué derrotero elegir ante una encrucijada? Sería tanto como elegir entre la originalidad a toda costa a que nos empuja el neoliberalismo, o ir hacia los valores más trascendentes. Pero, éste, es otro tema.

Conceptos fundamentales de la práctica arquitectónica

Curso de cinco pláticas sustentadas en la Universidad Autónoma Metropolitana–Azcapotzalco, del 12 al 16 de noviembre de 1990, publicadas en “Conceptos fundamentales de la práctica arquitectónica”, *Pretextos*, No. 9-10, México, ESIA-Tecamachalco, junio 2001.

— PRESENTACIÓN —

Hace ya más de diez años elaboré el texto que tiene el lector entre sus manos. En aquella oportunidad constituyó el material didáctico gracias al cual sustenté el curso solicitado por la División de Ciencias y Artes para el Diseño del plantel Azcapotzalco de la Universidad Autónoma Metropolitana, en noviembre de 1990.

Como es obligado, antes de autorizar su edición he releído de nueva cuenta los textos y he podido corroborar que las ideas, conceptos y tesis que en ellos se contienen resistieron decorosamente el paso del tiempo y pueden ofrecerse a los interesados en la teoría de la arquitectura como un material que les ayude a comprender mejor su práctica profesional. Y ello, no obstante la década transcurrida entre el momento en que fueron expuestos y debatidos, y éste en que se ponen al alcance de un número mayor de estudiosos gracias al interés que en ello ha puesto mi buen y antiguo amigo, el arquitecto Carlos Ríos Garza.

¿Por qué reunir estas conversaciones bajo el título de Conceptos fundamentales de la práctica arquitectónica y por qué el contenido específico de las mismas? ¿Por qué inician abogando a favor de que los arquitectos consoliden su ejercicio profesional mediante la reflexión crítica de su propio hacer en las circunstancias específicas en que éste se desenvuelve, es decir, mediante la teorización de su práctica? La respuesta es sencilla y fácilmente comprensible, aunque tal vez no sea tan sencillo asumir la consecuencia intelectual y anímica que se deriva de ella. En efecto, se trata de un curso deliberadamente circunstancial. Me explico.

La conversión del mundo en un “shopping center global”, o en un “disneylandia global”, como también ha sido calificado, no ha tenido lugar dejando incólume la forma como se llevaban a cabo las prácticas profesionales. La arquitectónica, se ha visto sacudida de manera contundente y desde hace ya algunas décadas ha ido ganando terreno su transformación en un ejercicio marcadamente lúdico al alcance y disfrute de sólo unos cuantos, en detrimento de su calidad de satisfactor de necesidades sociales, rasgo que anteriormente le fuera prioritario. Son cada vez más las obras que, precedidas de una abrumadora campaña publicitaria a todo *punto similar a las que suelen anticipar el lanzamiento al mercado* de una película, de un nuevo automóvil o de una pasta dentífrica, se prefiguran tomando como punto de partida y meta a alcanzar mediante su proyectación y construcción, no la habitabilidad que pueden proporcionar, sino la recuperación, obligadamente valorizada, de la inversión económica que a través de ellas es posible acumular. Y es a partir de este criterio pedestremente mercantil como son prefiguradas, cada vez más, un mayor número de obras urbano arquitectónicas. Los negativos efectos que conllevan a los asentamientos humanos, no alcanzan a ser disimulados mediante los estudios que sedicentemente se llevan a cabo respecto de su impacto ambiental. Después del internacionalismo, la posmodernidad; “después de mi, el diluvio”, decía el refrán tradicional significando con ello el poco interés que se tenía por las consecuencias derivadas de una acción cualquiera, siempre y cuando nos hubiera beneficiado en lo personal.

La pregunta, sigue siendo la de siempre: ¿qué hacer? Aquí, en estas cuantas páginas, se ofrece una vía renovada. En términos generales anticipo que a través de distintos temas, se trata de revalorizar la importancia de la reflexión, de la autocrítica ponderada sobre nuestro propio hacer, sobre la práctica de nuestra profesión ya que, en última instancia, es en su campo donde mejor podemos levantar nuestra voz a favor de un mundo más humanizado, más habitable desde un punto de vista urbano arquitectónico.

Sí, la reflexión es un camino, siempre y cuando también sobre la forma de llevarla a cabo ejerzamos una acción crítica que no eluda la necesidad de actualizar el instrumental teórico indispensable para justipreciar las afirmaciones, juicios, valoraciones, sugerencias y, en no pocas oportunidades, cabales prescripciones dirigidas a los arquitectos acerca de los caminos que debieran seguir en su práctica profesional, expuestas en los textos que circulan cobijados bajo el rubro de teorías de



la arquitectura. Es indispensable replantearnos varios aspectos que de siempre han estado presentes en la práctica teórica arquitectónica: en qué consiste una teoría y la forma como, no obstante dedicarse a la búsqueda de lo que de general enlaza a todas las prácticas, puede dar cuenta de lo particular, es una de ellas; la comprensión de la habitabilidad como categoría sine qua non del espacio arquitectónico, es otra; una más la representa la comprensión de la obra edificada como una manifestación de la espiritualidad humana y no como un objeto del que sólo podemos enunciar sus características materiales; otra más está constituida por el papel vertebral del habitador como punto de partida y de llegada de la creación de espacios habitables; lo mismo cabe decir respecto de la gradación de la habitabilidad y, en consecuencia, del valor arquitectónico de una obra, así como de una definición de arquitectura que no conlleve una visión dicotómica de ella.

Los conceptos enunciados conforman los fundamentos de una teoría, misma que, a su vez, tiene como cometido investigar y determinar las motivaciones, ideas, circunstancias, condiciones y procesos sociales varios, cuya concurrencia y combinación dan por resultado la creación y valoración de un nuevo espacio habitable urbano arquitectónico. De ninguna manera es difícil su comprensión. Más difícil es, por cierto, encontrar la disposición de ánimo suficiente para evadirse de la liviandad y futilidad que ahogan al mundo actual y dedicar una buena parte de nuestro tiempo a reflexionar, a teorizar sobre nuestra propia profesión. Ese nuevo estado de ánimo es el que pretende avivar el texto que ahora tiene en sus manos. La teoría siempre ha sido una guía para la acción.

— 1 —

CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA PRÁCTICA ARQUITECTÓNICA

1.1 Conceptos básicos

En este estudio vamos a revisar algunos de los conceptos básicos de la teoría de la arquitectura. Conceptos que empleamos día con día y que, justamente por ello, demuestran que nos son indispensables para entender lo que hacemos y el sentido que cabe concederle a eso que hacemos.

El conocimiento, hablando en los términos más latos, es un tipo especial de representación mental de la realidad que lo motiva. Los conceptos, categorías y le-

yes son los materiales, las herramientas con que se lo produce. Por tanto, le son consustanciales. Y, a riesgo de caer en la obviedad, diríamos que el conocimiento será tal y como sean los propios materiales con que está elaborado: mientras más resistentes y más limpiamente los tengamos delineados y mejor sepamos cómo se combinan con otros, más preciso y consistente será el resultado al que lleguemos mediante ellos. Nuestras apreciaciones serán más objetivas.

Ahora bien, con los conceptos acontece lo mismo que con todo tipo de herramientas; me refiero a que cuando se usan de manera despreocupada, sin miramientos y desaprensivamente, se deterioran. Lo mismo acontece cuando se les condena al desuso o carecen de mantenimiento: se oxidan y pierden su utilidad.

En este sentido, no debiera ser necesario explicar y convencer por qué es necesario, de vez en cuando, llevar a cabo una labor de aseo, de higiene, de restauración, de remozamiento conceptual, ya que por su peso cae que, sin ella, el conocimiento en su conjunto tiende a anquilosarse y hasta viene por tierra.

Si la más ramplona experiencia aconseja mantener en buen estado las herramientas con que elaboramos un cierto producto, porque en parte depende de ellas la calidad de ese mismo producto, entonces podemos enunciar una primera idea, importante para el curso que hoy iniciamos: de ninguna manera podría calificarse esta revisión conceptual como el resultado de un mero capricho intelectual, ya que gracias a ella vamos a poner al día parte de nuestro herramental teórico. Ello nos permitirá ubicarnos mejor en nuestra circunstancia profesional y encontrar las medidas más adecuadas para subsanar, en lo posible, algunos de los graves problemas que afronta. El conocimiento, la teoría, siempre ha sido la antesala de la práctica. Y es a ésta a la que deseamos arribar... pero eso sí, lo mejor armados posible.

Si la anterior no fuera razón suficiente para emprender esta revisión, estaría indicado tener presente otras que nos persuadan de la importancia de participar en ella. La crisis en que se encuentra inserta la arquitectura mexicana es la más contundente.

Excluida de participar en la solución de los «grandes problemas nacionales» y, más particularmente, de mitigar en parte considerable el pavoroso déficit de vivienda que nos abruma y, sin embargo, jalonada por las tendencias que buscan injertarle de nueva cuenta posturas, maneras de abordar la práctica profesional y actitudes formalistas antípodas a aquellos problemas, nuestra arquitectura está necesitada, urgida, más bien, de encontrar respuestas y caminos. Pero, ¿cómo co-

adyuvar en la mejor orientación de nuestra práctica profesional? ¿A partir de qué conceptos? ¿Cuál es el marco teórico en que nos debemos basar? ¿Cuáles tesis conviene esgrimir?

Como ven, esa grave situación debiera bastar para convencernos de la imperiosa necesidad de revisar nuestros conceptos para, ya afinados y comprobados, aplicarlos en la superación de esa crisis. Ahora es el momento justo.

Aclarar cuáles son esos conceptos y en qué sentido preciso pensamos que debe llevarse a cabo su revisión, es el objeto de la investigación y en su exposición irán encontrando respuesta esos interrogantes. Así, pues, entremos en materia, no sin antes empezar por donde se debe, esto es, por el principio.

1.2 Necesidad de trascender el empirismo y sus variantes

Y en el principio de todas las cosas está una pregunta que, estoy seguro, nos planteamos con mayor o menor claridad todos los días. Esta pregunta es: ¿qué hacer? Esto es: ¿cómo abordar este problema o aquél proyecto dentro de este conjunto de condiciones dado? ¿Qué tipo de resultado queremos alcanzar? No es nada difícil que muchos se hagan otras preguntas un tanto cuanto más conminativas, como: ¿cuál es el tipo de arquitectura que debiéramos perseguir? Unos más, tal vez, la elaboren de manera distinta pero, a la postre, llevados por el mismo afán: ¿qué o cómo es una buena arquitectura? ¿Acaso será como la que publicita la mayoría de las revistas extranjeras y cuyos ecos nos llegan de lejos y tardíamente, pero presentándose nos como el ideal a perseguir, como el camino que habría que seguir para descollar, de manera similar a como descuellan los autores de esos edificios?

A poco que reparemos en la pregunta misma; a poco que nos fijemos en el trasfondo que la subyace, veremos que esa pregunta tan sencilla —¿qué hacer y cómo hacerlo?— refleja una necesidad vital, social, pudiera ser que simple y llanamente humana: la necesidad de fundar nuestro propio hacer, de fundar nuestra práctica, diríamos ahora. De fundarla, es decir, de llevarla a cabo no únicamente porque así nos parece en primera instancia y de forma más o menos espontánea o porque palió o, incluso, produjo un buen resultado en ocasión anterior, sino porque hemos podido confirmar en multiplicidad de oportunidades que los éxitos alcanzados mediante las acciones emprendidas con escaso o nulo fundamento, tienden a ser más aparentes que reales y más efímeros que duraderos. En suma, porque tienden a ser frustráneos, en primera y segunda instancia. El empirismo y sus variantes: esponta-

neísmo, practicismo e inmediatez, suelen ser los obstáculos más renuentes que enfrenta la práctica cabalmente entendida, o sea, aquella que va precedida de una teoría.

Pero los empiristas no solamente sobreestiman las posibilidades emergidas de la experiencia inmediata, sino que en contra de la validez de la teoría aducen la supuesta falta de respuesta a los singulares, específicos e incluso sui géneris problemas suscitados por las actuales condiciones sociales; todo lo cual los lleva a conceder una a todo punto injustificada importancia a lo que llaman «la experiencia» o «la práctica». Esta concepción, no obstante que superada desde los albores del pensamiento sistemático, nos obliga a incursionar brevemente en el carácter del conocimiento, a secas, y de sus niveles o gradaciones, hasta dar con su desarrollo más alto, al que con toda propiedad llamamos «conocimiento científico».

1.3 Sobre el conocimiento científico generalidad y particularidad

Aristóteles¹ hizo ver que el conocimiento, en su escalón más bajo, se inicia con el conocimiento sensitivo, vía las percepciones; medio de que disponen todos los animales para el conocimiento de lo singular, pero cuya gran limitación se patentiza en el hecho de que no constituye cabalmente un verdadero saber en la medida en que el mero contacto sensitivo, si bien nos proporciona el conocimiento de la exterioridad de las cosas, ignora por qué son de ese modo. En todo caso, repetidas experiencias de esa índole permiten a los seres que poseen memoria acceder al segundo nivel del conocimiento representado por el «arte» y el raciocinio.² Y si la experiencia y el con-

- 1 Deliberadamente traigo a colación las ideas de este gran filósofo, a quien Marx llamó «la cabeza más universal de su tiempo», tanto por la claridad con que las expuso como por haber sido el primero en incursionar en un tema que, como vemos todavía es motivo de dudas; así como para hacer sentir, de paso, hasta qué punto hemos desestimado el pensamiento expresado con antelación al tenor de inconsistentes planteamientos de moda.
- 2 Aristóteles, «Metafísica», en Obras, Madrid, Aguilar, S.A. de ediciones, 1977, p. 910 y ss. : «Los versados en el arte conocen las razones de las cosas y los empiristas, en cambio, no. Los empiristas conocen, sí, que una cosa existe, pero ignoran por qué existe; los que se dedican al arte, por su parte, conocen el porqué y la razón de las cosas... los hombres versados en un arte pueden enseñarlo y los empiristas no pueden hacerlo. Por otra parte, no concedemos la categoría de saber a ninguna noción sensorial, aunque las experiencias sensitivas sean fundamentalmente verdaderos conocimientos de lo singular; pero de ninguna cosa nos dicen el porqué, como, por ejemplo, por qué es caliente el fuego, antes sólo nos dicen que es caliente.»

tacto sensitivo permiten el conocimiento de lo particular, el arte emerge cuando de aquella se llega a desprender el concepto único, universal, aplicable a todos los casos particulares similares. Pero ese conocimiento de las cosas universales, que se adquiere por intermedio del arte, al que en algún momento llama 'teoría',³ no puede desoír, con todo y haberse elevado por encima de lo particular, el conocimiento que brinda la experiencia ya que, en el fondo, las aplicaciones de un arte cualquiera, sea el de curar por ejemplo, se aplican a los casos singulares y nunca a los universales.⁴ De este modo quedan anudadas «teoría» y «experiencia» en un párrafo que, por mostrarse antecesor de otro que habremos de encontrar en el primer texto de teoría de la arquitectura, "el del multicitado Vitruvio", vale la pena citarlo:

En la práctica, poco se diferencia la experiencia del arte, más aún: somos testigos de que los que sólo tienen la experiencia de las cosas obtienen con más facilidad lo que pretenden, que los que, faltos de ella, se apoyan sólo en la teoría. La razón de ello está en que la experiencia es conocimiento de las cosas particulares; el arte, en cambio, lo es de las cosas universales.⁵

En la medida, pues, en que los versados en algún arte conocen las razones de las cosas, su conocimiento es superior al que poseen quienes únicamente conocen lo particular a través de la experiencia.⁶

Describamos ahora el tercer nivel del conocimiento, sin apegarnos ya a Aristóteles y entreverando el proceso general con el dirigido a la arquitectura.

3 *Ibidem*, p. 910: «Y así, los que dirigen las obras son superiores a los operarios, a saber, no por su habilidad práctica, sino por poseer el don de la teoría y el conocimiento de las causas de los hechos.»

4 *Idem*, «... si alguien conoce los conceptos y la razón abstracta de la medicina, sin poseer la experiencia de ella, y conoce ciertamente el universal, pero ignora el caso particular que queda encuadrado dentro de él, se equivocará muchas veces al pretender tratar una enfermedad, porque tiene capacidad de recibir la salud lo individual y el individuo, no lo universal.»

5 *Idem*.

6 Ramón Vargas Salguero, *Axiología y dialéctica en la estética y teoría del arte*, Tesis para obtener el título de Licenciado en Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, noviembre de 1980, pp.42, 43.

El conocimiento científico se inicia con la observación y el análisis de una multiplicidad de casos u obras. A partir de ese análisis, extrae los elementos que de manera persistente conforman ese proceso y los supone intrínsecos de ellos y de las obras similares.

Como de suyo se comprende, el análisis se lleva a cabo en aquellas obras que hipotéticamente se consideran más logradas, más plenas, mejor llevadas a cabo. Obsérvese bien que no tendría caso actuar de manera distinta y nunca se ha hecho. Si de lo que se trata es de conocer un sector de la realidad; de captar los elementos que lo constituyen y la forma como se entrelazan para dar como resultado la obra que se desea conocer, entonces carece de sentido reparar y analizar, en primera instancia, las obras en que esa conjunción aparece defectuosa, mal lograda o producida deficientemente. Este es un rasgo que caracteriza, a su vez, a todo proceso de investigación y, por supuesto, al de la teoría arquitectónica: busca los rasgos esenciales así como las leyes a que se ajusta el proceso productivo social de la arquitectura, en las obras descollantes por su buena manufactura, por su alta calidad, por su capacidad de reflejar su propio momento mejor que otras. Estas cualidades, que la sociedad en que se llevó a cabo la obra respectiva, registra y encomia, le sirven de pista al investigador en su búsqueda. Carecería de sentido buscar los rasgos paradigmáticos ahí donde aparecen desdibujados, deficientemente logrados y confusa su vinculación con los demás, hasta llegar a ser casi inexistentes por lo defectuoso del caso observado.⁷

Si reparamos con detenimiento en lo que acabamos de decir caeremos en la cuenta de que la propia dinámica del proceso de investigación determinada por el interés en conocer la estructura de un cierto conjunto de objetos, conduce a que el conocimiento obtenido a su través sea el referido a las obras más cabalmente logradas, esto es, a las «buenas» obras, a las obras más maduras, más representativas en su género. De este modo se cumplimenta un aspecto fundamental del conocimiento científico, que podríamos sintetizar de la siguiente manera. Para conocer un sector de la realidad:

7 «El físico observa los procesos naturales allí donde éstos se presentan en la forma más ostensible y menos velados por influencias perturbadoras, o procura realizar, en lo posible, sus experimentos en condiciones que garanticen el desarrollo del proceso investigado en toda su pureza»: Carlos Marx, «Prólogo a la primera edición» *El capital*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. xiv.

1. Se entresacan de él los casos que hipotéticamente se consideran mejor logrados, más representativos y
2. se analizan, se diseccionan y clasifican diferenciando los aspectos recurrentes a los que, por ello mismo, se consideran propios, característicos de ese mismo proceso.
3. Una vez llevados a cabo estos pasos, el proceso de conocimiento:
4. Determina la clasificación de los objetos conformantes de ese ámbito de la realidad;
5. Enuncia la definición de dicho campo, y
6. Por vía inductiva establece las leyes que lo rigen. Estas leyes como se comprende fácilmente, serán válidas hasta en tanto se encuentren otros casos que hagan ver su limitación y sugieran las ampliaciones o correcciones necesarias de efectuar para que dentro de ellas queden englobados los nuevos casos.

Ahora bien, llegados a este punto nos será sencillo confirmar que el conocimiento al que hemos arribado, de ninguna manera es aquél que singulariza a cada uno de los objetos analizados; el que los diferencia del resto de su propio conjunto o el que los convierte en individuos dentro de su género. Todo lo contrario, el conocimiento así adquirido es el de lo general, el de lo común que cada uno de ellos tiene respecto de los demás; aquello que lo convierte en un caso representativo de su género. De ahí se deriva la bien conocida tesis: el conocimiento científico es el de lo general, el de lo común, el de aquello en que participan los miembros del conjunto. ¿Recordamos el celeberrimo apotegma que dice: «No hay ciencia de lo particular»?

A mayor abundamiento, cabría recordar que también para Hegel⁸ como para Marx, el conocimiento de la «realidad concreta» parte de esa realidad sensorial, ex-

8 G.F.W. Hegel, *Lógica <Grande>*, Argentina, Editorial Solar/Hachette, 1968, t. I, p. 69.

perencial para, en un segundo momento, elevarse al conocimiento abstracto categorial y retornar, en una tercera instancia, a reconstruir lo concreto real:

Lo concreto es concreto porque es la síntesis de muchas determinaciones, es decir, unidad de lo diverso. Por eso lo concreto aparece en el pensamiento como el proceso de la síntesis, como resultado, no como punto de partida, aunque sea el verdadero punto de partida y, por consiguiente, el punto de partida también de la percepción y de la representación.⁹

También para ellos, el conocimiento de la particularidad, expresada en el concepto «realidad concreta», sólo es posible mediante la interconexión de los múltiples aspectos generales en sus proporciones específicas. La realidad, nos dicen, está multideterminada por todas esas dimensiones comunes a los objetos pero que en cada uno de ellos, por los diferentes énfasis, porcentajes o proporciones en que se presentan, dan lugar a un objeto distinto del otro. Engels, por su parte, ratificó este concepto al afirmar que es el conocimiento de la estructura del ser humano, el que nos permite comprender el grado de evolución del simio y no al revés. El argumento es claro: el conocimiento del simio no permitiría vislumbrar el punto final de su evolución, lo que sí se posibilita a la inversa.

Pero no se crea que por citar a la «cabeza más universal de su tiempo» y a los representantes epónimos del materialismo dialéctico, estamos adhiriéndonos a puntos de vista superados por el desarrollo del conocimiento. Mario Bunge, en un subcapítulo titulado «El conocimiento científico es general», nos dice:

El científico se ocupa del hecho singular en la medida en que éste es un miembro de una clase o caso de una ley... No es que la ciencia ignore la cosa individual o el hecho irrepetible; lo que ignora es el hecho aislado... trata de descubrir lo que comportan todos los singulares... al procurar descubrir los rasgos comunes a individuos que son únicos en otros aspectos, al buscar las variables pertinentes (o cualidades esenciales) y las relaciones constantes entre ellas (las leyes) el científico intenta exponer la naturaleza esencial

9 Carlos Marx, "Introducción a la crítica de la economía política" en *Contribución a la crítica de la economía política*, La Habana, Editora Política, 1966, pp. 258, 259.

de las cosas naturales y humanas... La generalidad del lenguaje de la ciencia no tiene, sin embargo, el propósito de alejar a la ciencia de la realidad concreta (sic): por el contrario, la generalización es el único medio que se conoce para adentrarse en lo concreto, para apresar la esencia de las cosas (sus cualidades y leyes esenciales).¹⁰

Como habíamos dicho arriba, es curioso observar que el proceso mismo del conocimiento, al tomar como casos de reflexión los más logrados en los sentidos ya dichos, cumplimenta, también, la posibilidad de comprender los más defectuosamente producidos. Es el conocimiento del ejemplar más pleno el que permite el conocimiento y valoración del menos. Es el conocimiento de lo general el que posibilita el de lo particular, no obstante que aquél haya procedido, en primera instancia, de éste.

Podríamos terminar este primer apartado concluyendo que el conocimiento que se detiene, a la manera empirista —o en las variantes de ésta ya dichas— en el estudio inmediato de la particularidad y se exime de la indispensable mediación a través de la captación de lo abstracto y del establecimiento de lo general, está impedido, incluso en los casos en que haya acertado al inclinarse por una específica acción, para: 1. explicar cómo fue posible que esa medida resolviera el problema planteado; también lo está para: 2. resolver si esa medida puede ser viable en otro caso distinto. Y, esto, ¿por qué? Porque, por definición, desestima la estructura del conjunto de objetos en cuestión y lo mismo hace con la forma como se vinculan unas ciertas variables independientes con dicha estructura. Lo que sabe, lo sabe por mera experiencia y ésta no proporciona ese conocimiento. Este es posible únicamente mediante el conocimiento científico, es decir, mediante la síntesis teórica, general y abstracta, captable mediante el análisis del caso clínicamente puro.

Así, pues, concluyamos este primer apartado sosteniendo que el papel del conocimiento científico y de las teorías en que éste se expresa, es incuestionable. No debería hacerse gala de inscribirse en las filas del empirismo.

¹⁰ Mario Bunge, *La ciencia, su método y su filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1975, p. 27 y ss. Nótese la similitud de la conceptualización, con la empleada por Hegel y Marx.

1.4 La teoría de la arquitectura en relación con la concepción de la arquitectura

Tomando en cuenta lo dicho anteriormente respecto de las características generales del conocimiento científico y los pasos a los que se ajusta la consecución del mismo, podemos estar de acuerdo en varias cuestiones.

La primera de ellas se colige fácilmente: el conocimiento de la «arquitectura»,¹¹ se nos presenta, a semejanza de cualquier otro conocimiento posible, como la representación mental de un cierto ámbito de la realidad; representación mediante la cual se pretende captar la multiplicidad de rasgos que la determinan como una realidad concreta, tal y como esta realidad concreta se le presenta al nivel de conocimiento de una sociedad particular en un momento histórico dado. En este sentido, es o tiende a ser, un «doble», una «réplica», un «alter ego», lo más fiel posible, del modelo real. De aquí que se exprese bajo la forma de «síntesis conceptuales llamadas teorías». ¹² Teorías que, a su vez, se constituyen en requisitos insoslayables para transformar la realidad en un sentido claramente especificado. Esto es, en la guía para la acción, para la práctica que, sin ella, será errática, confusa, invertebrada. No conviene soslayar u olvidar otro apotegma en el que se resume de manera brillante el vínculo que la teoría mantiene con la práctica: «Sin teoría revolucionaria no puede haber tampoco movimiento revolucionario.»¹³

Puntualizando un poco más y tomando en cuenta que ha sido demostrado hace ya bastante tiempo que «cosas» tales como «la arquitectura» son inteligibles únicamente a condición de considerarlas como eslabones hilvanados de manera inescindible a «cadenas» de otras «cosas» con las cuales se interaccionan y toman de ellas su sentido;¹⁴ teniendo presente, además, que en el sistema capitalista el proce-

¹¹ Como veremos posteriormente, intentar comprender el conjunto de aspectos que forman parte de la "práctica arquitectónica" echando mano del concepto de 'arquitectura' y, es más, suponer que la arquitectura es una 'cosa' material y no ir más allá de enfrascarse en analizar sus proporciones, sus materiales, su disposición, etc., es una manera absolutamente limitada e incompleta de pretender captar su auténtica realidad que, además, lejos de revelar con claridad su complejidad, ha propiciado serias fallas de comprensión.

¹² Mario Bunge, *op. cit.*, p. 19.

¹³ v. I. Lenin, "¿Qué hacer?" en *Obras escogidas*, tomo 1, Moscú, Ediciones Lenguas Extranjeras, 1960, p. 144.

¹⁴ Hegel dice que "la acción mutua es la verdadera causa finalis (causa última) de las cosas." Ver, F. Engels, *op. cit.*, pp. 197 y 198.

so de producción de los bienes materiales que necesita el ser humano para producir y reproducir su vida, es social, podemos estar de acuerdo, en segundo lugar, que en términos latos la teoría tiene como cometido esclarecer la forma en que dicho proceso de producción se lleva a cabo, en los términos de generalidad ya establecidos como propios del conocimiento científico.

De este modo, podríamos aceptar, todavía, el objetivo que Guadet le asignaba a la teoría de la arquitectura al responder la pregunta:

¿Cuál será pues, mi campo?

Versará sobre lo que es incontestable; todo lo que ha sido discutible, todo lo que ha sido cuestionable, es del dominio de mis colegas; lo que es incontrovertible y, sobre todo, el porqué y el cómo, he ahí lo que yo puedo abordar y acerca de lo cual podré hablarles.¹⁵

Por supuesto que esta caracterización de Guadet, si bien enfatiza el qué y el cómo de la «arquitectura», no la comprende como un sector del proceso productivo de una sociedad y mucho menos la relaciona con la forma en que dicho proceso se lleva a cabo en el sistema capitalista. Es por ello que si bien la recordamos como una lúcida expresión de un momento histórico que nos sirve de antecedente, nos vemos llevados a sustituirla por otra en que esos aspectos queden claramente asentados a fin de que, posteriormente, podamos derivar de ellos y de otros, una conceptualización teórica más consistente que de cuenta de la distinta problemática en que, ahora, nos encontramos insertos.

A partir de los anteriores conceptos y tomas de posición, surge una pregunta que ha solido pasarse por alto provocando serias dificultades al momento de intentar la explicación de ciertas situaciones. Esta pregunta podría enunciarse en los términos siguientes: además de lo ya dicho respecto de la generalidad del conocimiento, ¿cómo podemos concebir los rasgos, características o propiedades de las «obras de arquitectura»? ¿cómo ínsitas a ella y a éstas como repositorio de aquellas? Veremos posteriormente que estas dos preguntas —que de hecho remiten a una sola— tienen una especial importancia para la mejor comprensión de la «arqui-

¹⁵ Julien Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture*, París, Librairie de l'architecture moderne, s.f., t. i, p. 82, trad. r.v.s.

tectura», de la «práctica arquitectónica» y de la «teoría de la arquitectura». Pero este tema lo abordaremos en la segunda parte.

Por ahora, recordemos otra definición de la teoría de la arquitectura, la que proporciona Villagrán, quien, tomando en cuenta el juicio de Antonio Caso¹⁶ respecto del contenido mismo de la filosofía, como disciplina que se ocupa de la ontología y de la axiología con la mira de responder a dos grandes preguntas, la referida al ser y al valor del mundo, dice que la teoría de la arquitectura:

Deberá responder a esas mismas dos cuestiones: ¿qué es nuestro arte? y ¿qué vale su producto? Y lo intentará con una ontología y con una axiología arquitectónicas.¹⁷

Data de bastante tiempo atrás la ubicación de la arquitectura dentro de los terrenos del «arte». Tanto del arte entendido a la manera aristotélica, es decir, como un «hábito productivo acompañado de razón»,¹⁸ como significando con ello que se trata de una producción caracterizada por la creación del mundo de la belleza o de la expresión intuitiva de la misma. En el siglo xix y principios del xx se produjeron, entre otras, dos nuevas concepciones que manteniendo la calidad artística de la arquitectura —en el doble sentido que hemos mencionado— la relacionaban, sin embargo, con otras dimensiones de la misma. Las conclusiones a que se llegó por estas vías merecen ser tomadas muy en cuenta. Recordemos a este respecto las definiciones de la arquitectura como «arte de edificar» o como «arte de construir».

Respecto de la primera, nos da lúcida cuenta uno de sus seguidores, Guadet, así como de sus limitaciones:

Henri Labrouste enseñaba: la arquitectura es el arte de edificar. Era una definición de combate, una protesta contra el desdén real que hacia la construcción manifestaban algunas escuelas de entonces. Pero esta definición, pese al afán de ser más incisiva, más

¹⁶ Antonio Caso, *Evocaciones de Aristóteles*, México, sep, 1946, p. 71.

¹⁷ José Villagrán García, *Teoría de la arquitectura*, México, unam, (edición, prólogo, biografías y notas de Ramón Vargas Salguero), 1988.

¹⁸ Aristóteles, *Ética nicomaquea*, México, unam (trad. Antonio Gómez Robledo), Nuestros clásicos, 3a. ed., 1972, p. 380.

completa, pecaba su vez al dejar de lado la composición artística. La arquitectura concibe, después estudia y por fin edifica.

Pero, y es esto lo que es necesario comprender muy bien, la construcción es el objetivo último de la concepción y del estudio; no se concibe ni se estudia si no es para construir. La construcción debe ser la idea fija del arquitecto, la que le proporciona su arsenal y sus recursos y la que limita su dominio. Todo proyecto que no sea construible, no sirve de nada; toda forma arquitectónica que violente la construcción, es viciosa.¹⁹

No podemos dejar de lado, ahora, la sin par definición proporcionada por Guadet a este tenor:

En vuestras composiciones os guiareis, en un principio, por la fidelidad estricta al programa. El programa no debe ser realizado por el arquitecto y en todos los casos le debe ser proporcionado: a cada quien su tarea. El arquitecto es el artista capaz de realizar un programa pero no le corresponde a él decidir si el cliente necesita una o muchas recámaras, si necesita caballerizas y cocheras, etc. (y tomo aquí los ejemplos más familiares).²⁰

Como se puede observar, el concepto que sustentó Guadet de la arquitectura es diametralmente distinto del de sus antecesores, pese a que ya Labrouste había puesto mucho de su parte para ajustar los conceptos teóricos a la nueva realidad que vivían. En aquella, como se puede observar, introduce un término que si bien

¹⁹ Julien Guadet, *op. cit.*, p. 108, trad. r.v.s. En relación al equívoco que se suscita con el empleo que Labrouste hace del término 'arte', es importante el comentario de Georges Gro-mort, *Essais sur la théorie de l'architecture*, 2a. ed., París, Vincent Fréal, 1946, p. 17: "Si hemos de creer a Labrouste, que fue un magnífico artista, la arquitectura no sería mas que el arte de edificar. A esto no parece que haya otra cosa que decir, que está irremediablemente equivocado... Guadet, que recuerda esta especie de humorada al principio de su gran obra, nos la presenta como una definición de combate... El punto débil de proposiciones de este género es justamente prestarse a ser combatidas y que a menudo pueda defenderse una proposición contraria con argumentos convincentes. Notad que Labrouste no deja adivinar si entiende qué es el Arte (con mayúscula) aplicado a edificar, o si solamente se refiere a la experiencia más o menos grande con la que se emplea... lo que no es la misma cosa", en José Villagrán García, *op. cit.*, p. 164.

²⁰ Julien Guadet, "Los principios rectores", *op. cit.*, p. 101.

ya había sido empleado por Reynaud,²¹ corresponde considerar a Guadet como su inicial estructurador: el programa.

Al introducir el concepto de «programa» Guadet se aparta de la concepción tradicional y, aunque reitera la calidad artística de la arquitectura entendiendo a ésta como manifestación de la belleza, la hace depender de su apego a las modalidades de vida de una población dada. La calidad artística, así, ya no campea de manera irrestricta en la práctica arquitectónica y, por el contrario, son las modalidades de vida las que deben ser cumplimentadas de manera prioritaria.

Pero, por mucho que actualmente nos parezca que ya no da cuenta de los cambios que se han operado y entendamos que no refleja de manera suficiente lo sustantivo del complejo de problemas incluidos en la práctica arquitectónica actual, debemos tener en cuenta que ambas versiones —la de Labrouste y de Guadet— captaron lo esencial de la arquitectura tal y como ésta se manifestaba preponderantemente en su momento histórico. O sea, una arquitectura caracterizada por la preeminencia cualitativa y cuantitativa de las construcciones cuya finalidad por antonomasia era, precisamente, la creación de la belleza, por una parte y, por la otra, el estar destinada prácticamente en su totalidad al disfrute de las clases dominantes. Si a lo anterior se suma el hecho de que la ideología política prevaleciente ni siquiera reparaba en las clases subyugadas como subconjunto significativo en el todo social —a nadie se le podía ocurrir siquiera que los esclavos, los siervos de la gleba o los proletarios pudieran tener derecho a una habitación digna— fácilmente se comprende que dichas concepciones definitivas subsistieran hasta la cabal entronización de un sistema democrático generalizado, el del capitalismo.

Con todo y lo ya dicho, es preciso reconocer que mediante la concepción e inclusión del programa en el cuerpo teórico, punto al que se llegó después de analizar en su concreción una buena parte de la realidad fenoménica, introdujo de lleno las formas de vida, las modalidades bajo las cuales se la lleva a cabo; y, si lo entendemos en su amplitud, hasta los caprichos y finalidades por demás personales de aquél que usa los espacios arquitectónicos bajo la forma de habitarlos. Con el pro-

²¹ L. Reynaud, *Traité d'architecture, deuxième parti, Composition des édifices, Etude sur l'esthétique, l'histoire et les conditions actuelles des édifices*, París, Deuxième édition, Dunod Editeur, 1867, p. 4. La cita textual dice: "Estos son los datos del problema; es el programa de la composición." trad. r.v.s.

grama arquitectónico colocado en privilegiado lugar por Guadet y posteriormente por Villagrán, el habitador entró de lleno en el campo de la concepción teórica y ocupó el puesto al que lo empujaban las consecuencias derivadas del nuevo sistema económico. La maximizada explotación que convirtió a la mayoría de los pobladores en parias carentes hasta del más elemental de los habitáculos, los obligó a reivindicar para sí los beneficios ofrecidos por la arquitectura.

Villagrán fue un discípulo de Guadet en el sentido que suele dársele a este término: aquél que parte de donde su maestro llegó. Lo fue a distancia. Nunca tuvo la oportunidad de dialogar con él como no fuera por medio de su voluminoso tratado. Sin embargo, captó y desarrolló algunas de sus más importantes ideas. El papel medular del programa como punto de principio²² de la práctica arquitectónica, fue una de ellas. Lo que no obsta para que haya investigado la estructura del propio programa como no lo hizo Guadet. Aquí radica uno de los aportes más importantes de Villagrán a la teoría de la arquitectura, a partir del cual nos será posible ir un tanto cuanto más adelante. Por el momento toca recordar su definición de arquitectura y apreciar de qué manera la vincula con el programa y con lo que considera una «categoría esencial» del mismo. He aquí su definición de arquitectura:

... arquitectura es arte de construir la morada integralmente humana...²³

Y, ¿qué entiende por programa, cuál es la función que le asigna en el conjunto de la práctica arquitectónica y cuál la deteriorada visión que de él se tiene? La respuesta es contundente:

... un programa posee una significación suficientemente objetiva: es el conjunto de exigencias que debe satisfacer una obra por proyectar... un inicio de la creación,... o sea... un primer paso dentro de la formación espacial arquitectónica...²⁴

22 "Por consiguiente, es común a todos los principios del ser el punto de partida desde el que una cosa se hace o conoce. De ellos, hay unos que son internos o intrínsecos a las cosas y otros que son externos o extrínsecos." Ver Aristóteles, *op. cit.*, p. 958.

23 José Villagrán García, *op. cit.*, subrayados del autor. Cabe recordar que este papel de 'principio' del programa arquitectónico lo incluyó en el primer programa de clase de Teoría que elaboró en 1930.

24 *Ibídem*, pp. 228 y 229.

Esta nueva concepción del arquitecto y de su práctica, en la que el peso de la dimensión artística disminuye para ir dejando su lugar a una actividad mucho más dependiente del cumplimiento de un programa, es un paso de avance hacia una concepción cada vez más socializada y amplia de la práctica y del objeto arquitectónico en que ésta se materializa en parte. Sin embargo de ello, al todavía vincularla con la creación de belleza se muestra inaplicable al mundo de obras construidas que, no obstante apegarse a un programa, no alcanzan a roturar ese ámbito privilegiado. El conjunto de estas obras, como sabemos bien, es absolutamente mayoritario en nuestros momentos. Y es por ello que consideramos que si bien representó un avance para superar las visiones correspondientes a otros tiempos, ahora, al haberse modificado tan sustancialmente los nuestros, la pensamos limitada para explicarnos el panorama actual de la arquitectura.

1.5 La teoría de la arquitectura a la luz de los cambios sociales y las aportaciones de la teoría de la historia

A partir de los años sesenta, la situación cambió notoriamente en nuestro país. No podemos incursionar ahora en este apasionante tema: seguirle la huella a través de todos los entresijos y avatares al proceso gracias al cual fue acentuándose y asentándose el trastrocamiento histórico. Tampoco es el momento de reconstruir cómo y de qué manera ese cambio fue fijando las nuevas coordenadas políticas que regirán la práctica arquitectónica actual, de aquí y ahora.

Ello, no obstante, importa tener muy claramente en cuenta que esos cambios han conducido a una situación absolutamente nueva. En ésta, y por vez primera en la historia, el objetivo por antonomasia de la arquitectura está constituido por las necesidades de habitación de las grandes masas de población. Estas, tumultuarias, obcecadas e impacientes, exigen ser tomadas en cuenta en materia arquitectónico-urbanística logrando, con su conminativa presencia, modificar sustancialmente el contenido y la forma de la práctica arquitectónica. Por mucho que sobresalgan por sus dimensiones, suntuosidad y explosión formal ya no son más los grandes palacios los que imprimen su tónica a nuestras aglomeraciones urbanas.

Como una consecuencia ineludible del sistema económico y, más particularmente, del colonialismo económico en que se encuentran nuestros países, la tónica es determinada ahora por el pavoroso, sin tremendismo alguno, déficit de vivienda y, junto con él, acompañándolo como jinetes de un nuevo Apocalipsis, la anarquía

urbana, la especulación con los alquileres, el desmesurado y desenfrenado proceso de urbanización, la decuplicada proliferación del precarismo constructivo, la falta de servicios elementales, el congestionamiento de las vías de comunicación, etc., etc., etc., todo ello combinado con la indiscriminada importación de lineamientos formales a cual más de inconsistente y frívolo, que tienen por destinatario a los grupos privilegiados de la sociedad. Fayuca formal con la cual ya se amenaza inundar a los escasos desposeídos que milagrosamente pueden contar con cuarenta metros cuadrados por familia, pero que con éstos y las formas posmodernistas de todos cuños y layas con que los proyectistas se los aderezan, se supone que debieran sentirse insertados en la modernidad. Respecto de esta desigual e indeseable situación cabe decir que es equivocado pensar que la modernidad está por llegar. Lejos de ello, la modernidad ya había asentado sus reales de tiempo atrás: la persistente depauperación de los primeros y la frivolidad de los segundos son, justamente, prueba incontestable de ello.

Estos son, escuetamente enlistados, algunos de los rasgos que caracterizan nuestros asentamientos humanos. La teoría no puede soslayarlos, ciertamente, pero tampoco puede dar cuenta de ellos en su especificidad individual. Lo individual es el campo de la crítica, a nivel sincrónico y, por supuesto, de la historiografía en el diacrónico. A cada una su tarea, como diría Guadet.

¿De qué manera podrían incluirse esos cambios en la formulación teórica?

Esta es una pregunta cuya respuesta exigiría por sí sola varias pláticas. Como una mera introducción y a título tangencial al presente tema, diríamos, sin embargo, que para bocetar a grandes rasgos una respuesta introductoria, es necesario tener en cuenta que en el terreno de la práctica arquitectónica tuvo lugar otro suceso además de los fenómenos ya enlistados: perdimos la ingenuidad. Y esto no es poco.

En efecto, ya no consideramos que todos esos fenómenos han acontecido porque sí, debidos al azar o cuya impronta es consustancial a estadios de desarrollo similares al nuestro; mucho menos pensamos, tal y como parecen preconizarlo algunas corrientes historiográficas o críticas, que son inexplicables o que su explicación no corresponde a ninguno de los campos citados. Por el contrario, en la teoría de la arquitectura, en la crítica e historiografía de la misma, hemos podido confirmar los benéficos resultados susceptibles de alcanzar al enriquecerlas con los aportes de la teoría de la historia, de aquella cuyas leyes anticipó tan brillantemente Hegel y que posteriormente fueran continuadas y enriquecidas por Marx.

Según ellas, en el mundo de las relaciones sociales los procesos se encuentran tan relativamente determinados como acontece en el mundo de la naturaleza. Y, como en ésta, las distintas fases, momentos, instancias, períodos o etapas por las que atraviesan o se desenvuelven sus respectivos procesos, están condicionadas. Nada acontece porque sí, por accidente, ni aún sus contradicciones y, es más, las secuelas podrían anticiparse y palearse sus efectos negativos, como de hecho ha sucedido en múltiples oportunidades.

Como se sabe, la idea de que existe una correspondencia y en muchas oportunidades también un desfase entre los variados ámbitos de una formación social, data de mucho tiempo atrás. Lo que no había sido posible era contar con el marco de referencia que hiciera posible formular conceptualmente su dinámica interna, su proceso de desarrollo, es decir, su dialéctica.²⁵ Cuando esto se logró, quedó demostrado, además, que esa recíproca multideterminación estaba fundada en la forma como la sociedad produce y reproduce su vida; en la forma como se relacionan las distintas clases sociales en función de esa producción insoslayable; y que de ello se derivan normas, reglamentos, actitudes, ideologías y... maneras de hacer la arquitectura.

1.6 Implicaciones teóricas de concebir la obra arquitectónica como construcción de espacios habitables distintos tipos de habitabilidad

A la pregunta, de cómo actualizar la teoría de la arquitectura, habría que responder, en términos generales, que insertando en ella, imbuyéndole, los aportes de la teoría de la historia. Y ¿qué es lo que gracias a la susodicha teoría podemos dilucidar? Varias cuestiones que reseñaremos sucintamente.

Tal vez la primera de ellas consista en permitirnos verificar que la naturaleza, la tierra, el hábitat natural, brinda condiciones suficientes para que en ella pueda

²⁵ Carlos Marx, *op. cit.*, p. 271 y ss. El autor asienta: «En cuanto al arte, ya se sabe que los períodos de florecimiento determinados no están, ni mucho menos, en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni, por consiguiente, con la base material, el esqueleto, en cierto modo, de su organización... la dificultad consiste solamente en la formulación general de estas contradicciones. Tan pronto como se las especifican, se aclaran. <y añade> Lo difícil no es comprender que el arte y la epopeya se hallen ligados a ciertas formas del desarrollo social, sino que aún puedan procurarnos goces estéticos y se consideren en ciertos casos como norma y modelo inaccesibles.»

surgir la vida humana. Que de no existir estas condiciones mínimas, no habría subsistido el género animal y mucho menos la especie humana: la vida misma no habría surgido. Pero que, con todo y ello, esa habitabilidad inmediata que conforma la naturaleza, no es la que el ser humano necesita para mantener su vida de manera más perdurable y segura. De aquí que se haya visto obligado a intervenir en ella, a modificarla, a transformarla, a trabajarla de maneras mil, para hacerla a su imagen y semejanza; para identificarse con ella; para crear un mundo humano donde desenvolver las dimensiones y potencialidades que sin ese marco espiritualizado, no habría sido posible. Dentro de esas infinitas modificaciones que el ser humano ha llevado a cabo, con mayor o menor conciencia del carácter y repercusiones que tendrían, se encuentra la producción de los espacios en que desenvuelve su propia vida.

Hemos comprobado una segunda cuestión que enunciaríamos de la siguiente manera: la necesidad de crear las condiciones de habitabilidad más favorables que las naturales para llevar a cabo la producción de la existencia misma —producción por antonomasia que fundamenta a cualesquier otras— es el principio de que surge la arquitectura más elemental, primitiva y simple. Y también es, por tanto, la condición de existencia de la más elaborada, delicuescente, sofisticada o meliflua que pensemos. En el fondo de cualesquiera obras de arquitectura que se nos vengan a la mente, subyaciendo consciente o inconscientemente la práctica arquitectónica determinada por ella, se encuentra la habitabilidad. La habitabilidad es, pues, la finalidad básica, fundamento sine qua non de la práctica arquitectónica y del objeto en que se materializa. Enfatizando, aún a riesgo de incurrir en reiteración: la búsqueda de la habitabilidad unifica, homogeniza, agrupa, conjunta, asocia, hermana, engarza, etc., etc., a todas las obras de arquitectura. La habitabilidad es el referente más universal que nos permite ubicarnos ante ese tipo especial de mundo artificial que configuran los espacios espiritualizados por la intervención humana. Incluso cuando ha sido soslayada o minimizada, por momentos, autores o corrientes, la habitabilidad sigue virtualmente funcionando para permitirnos calificar negativamente las obras que así han sido concebidas.

Gracias a los aportes que nos ha proporcionado la teoría de la historia, nos es posible no perdernos ante la inabrazable variedad de perfiles, formas, partidos, técnicas constructivas o concepciones estéticas y remitirnos a la habitabilidad y las distintas maneras de concebirla —en relativa concordancia y discordancia con sus respectivas formaciones sociales—, como el referente más general a partir del cual

es posible encontrar un relativo orden; el orden o las leyes cuyo descubrimiento es objeto de un cierto tipo de conocimiento al que coincidimos en llamar teoría de la arquitectura.

Por tanto, la habitabilidad es la categoría más general, la categoría transhistórica que sin distinción de rango o lugar, homogeniza la práctica arquitectónica.

Ya hemos dicho que la búsqueda de esa habitabilidad permea a las muy variadas formas de manifestarse. En la plenitud de La Ilustración y buscando remontarse al origen mismo de la arquitectura para descubrir en él su esencia, el abate Laugier sostuvo que era en «la cabaña» primitiva donde éste se encontraba.²⁶ Y añadía que en su primitiva elementalidad mostraba con nitidez la finalidad sustantiva que había determinado su construcción: la búsqueda de un sitio de resguardo. La tesis corrió con suerte y la vemos reaparecer en Durand, otro teórico que pareciera no guardar ningún parecido con aquél.²⁷ Este la tituló la «teoría de la cabaña» de Laugier y con este nombre se la conoció durante el siglo de las luces.

Traigo este punto a colación únicamente para hacer sentir que, efectivamente, la práctica arquitectónica y su correlato, el objeto arquitectónico, la llamada arquitectura, cubre rangos sumamente amplios: desde aquella primitiva cabaña e incluso antes, hasta la más delicuescente de la actualidad.

No debiéramos tener reparo en encontrar una «dimensión» habitable y por ende arquitectónica, en construcciones tan incipientes como las cuevas prehistóricas ni tampoco en las obras realizadas con materiales y durabilidad efímera. Tampoco en las que se realizan modificando únicamente la disposición de elementos naturales tales como piedras, ramas de árboles y demás de este rango. En este caso se encuentran, por ejemplo, los actuales campos de prácticas hípicas y los antiguos campamentos de las poblaciones nómadas, ejemplares casos de arquitectura transportable. Y también debiéramos reconocer esa misma dimensión en aquellos espacios que se crean de manera virtual, por ejemplo, los campos de juego fugaces, en que los participantes únicamente señalan cuáles de los elementos naturales fungirán como indicadores de la dimensión o como elementos deportivos. ¿Qué no

²⁶ Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Duchesne Librairie, Bruselas, mdcciv, Pierre Mardaga editeur, 1979.

²⁷ Jean Nicolas Louis Durand, *Précis de leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique*, París, Fermin Didot, 1823.

acaso día con día vemos a los estudiantes y personas varias convertir un llano o un prado en fugaz y efímero campo de fútbol que funciona perfectamente para la media hora que escasamente tienen para habitarlo? Y de este modo podríamos poner mil ejemplos más que mostrarían de manera incuestionable que son arquitectura de características especiales: casas o tiendas de campaña donde se llevan a cabo todas las funciones normales de una convivencia a veces bastante prolongada; trailers o casas móviles y, ¿le vamos a negar la dimensión arquitectónica a los barcos, aviones y demás artefactos flotantes o autosuspendidos? De hacerlo así, ¿cuáles serían los argumentos que esgrimiríamos para negar que todos ellos se habitan en ocasiones hasta de manera mucho más completa o intensa que como acontece en la vida cotidiana?

A primera vista, y acostumbrados como hemos estado a considerar como arquitectura o práctica arquitectural una de ámbito sumamente estrecho, tan estrecho como lo es el de las clases dominantes, nos ha sido imposible reconocer este carácter a pléyades más. Y aquí carece de fuerza argumentativa traer a colación el caso del «arte vernáculo», porque hasta la manera de referirnos a él tiene un dejo discriminativo según el cual se le trata como un «arte» «sui géneris».

Por supuesto que parece difícil aceptar que pueda hablarse de un espacio arquitectónico cuando nos referimos a una pista para esquiar en la nevada ladera de una montaña, porque nos parece que si únicamente dispusimos unas banderas para indicar un camino a seguir, no podemos exigir ser reconocidos como arquitectos. Pero es igualmente difícil aceptar, también, que tenemos en común con los grandes estadistas el ser entes políticos aunque no contemos con su prestigio ni su capacidad de acción. Y en la vida diaria usualmente funcionamos como médicos en ciernes, cuando prescribimos terapias o nos automedicinamos. Y así sucesivamente. Y, añadiría, que no por estar aquí, participando simultáneamente como docentes y como alumnos, hemos dejado de ser amigos, deudores, colonizados, padres de familia, hermanos, militantes, entes jurídicos, predicadores, mexicanos, poetas, etc.

Lo que debiera causarnos honda e intraspasable dificultad conceptual, hasta llegar el punto de desechar el propósito de insistir en ello, es amacharnos en creer que «unas cosas son algo» y «otras no lo son». A poco que intentemos ser consecuentes con esa idea, veremos la imposibilidad de fijar los límites entre una y otra categoría de entes o acciones; límites que un momento antes nos parecían tan claros y tangibles. Pero si acaso todavía consideran que es posible y hasta preferible

seguir pensando así, intenten definir esos límites en un caso cualquiera preguntándose: ¿a partir de qué punto una persona se convierte en médico?, ¿a partir de cuál, un espacio habitable deja de ser arquitectónico? Y así sucesivamente. A sus resultados me remito.

Y, otra pregunta: ¿acaso cuando llevamos a cabo todas esas disímbolas actividades y nos entreviamos en multitud, sí, multitud de «dimensiones», tenemos clara conciencia de estar insertos en los sistemas o estructuras correlativas? ¿O acaso debiéramos pensar que por participar en ellas, los resultados que materialicemos serán los idóneos o los máximos posibles? Pues no, claro que no. Nuestras acciones pueden ser calificadas desde menos infinito a más infinito, simplemente. Pero eso no quita que funjamos en ellas.

Como veremos posteriormente, en la tercera parte, el estar incluidos en múltiples dimensiones no es propiedad exclusiva de las acciones o entes humanos, sino de cualquier objeto natural. Piénsenlo.

Concluamos ya este prolongado capítulo enunciando escuetamente nuevas definiciones cuyas implicaciones con lo arriba dicho, sean claras, en tanto han sido derivadas de ello. Por otra parte, cabe indicar que, como todas, lo único que persiguen es demarcar con claridad el ámbito propio de un grupo o conjunto de objetos:

- La práctica arquitectónica es el conjunto de actividades mediante las cuales se producen espacios habitables.
- La teoría de la arquitectura es la disciplina que establece los procesos sociales mediante los cuales se producen y valoran los espacios habitables.
- La obra de arquitectura (o arquitectura, a secas) es un espacio habitable socialmente producido.

Dicho de otro modo:

1. Todo espacio habitable socialmente producido tiene una dimensión arquitectónica. Su valor está en correlación del tipo y carácter de habitabilidad de que se trate.

2. La habitabilidad socialmente producida genera una dimensión arquitectónica correlativa a aquella. El valor arquitectónico que se le atribuya está en función de la habitabilidad lograda.

— 2 —

CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA TEORÍA DE LA ARQUITECTURA

2.1 Introducción

Hemos asentado, entre otros, un punto de referencia básico para comprender mejor qué es eso que llamamos «arquitectura»: la habitabilidad, dijimos, es la categoría más general, la categoría transhistórica que sin distinción de rango o lugar, homogeneiza la práctica arquitectónica.

Ahora bien, no obstante que es de la mayor importancia contar con los referentes que nos permitan elaborar la representación conceptual que perseguimos, a nadie se le ocurriría pensar que con sólo asentar esa definición hemos dilucidado algunos de los tradicionales aspectos de la práctica arquitectónica y su enlace con la obra en que cristalizan. A todas luces no basta con ello.

En esta oportunidad es preciso revisar el concepto que tenemos de «arquitectura» con el objeto de ir desmenuzando la problemática para, en un momento posterior, intentar anudar todos y cada uno de sus elementos conformantes y poder contar con una más completa representación intelectual de ella. A partir de esta actitud, y mucho antes de preguntarnos por algunos de los aspectos más sutiles de la obra de arquitectura sobre los que suelen versar preponderantemente las opiniones que escuchamos día con día, sería conveniente intentar dilucidar otro punto de principio respecto de su naturaleza.

A este efecto, preguntaríamos: ¿qué entendemos por «obra de arquitectura»? ¿Se trata acaso de un objeto inanimado o de una «cosa» igualmente carente de vida a la que, por ende, sólo quepa aplicarle conceptos y categorías propias de ese reino, tales como dimensión, peso, figura, color, tamaño, conformación óptica y háptica, proporción y otras de similar matiz? Las preguntas tienen sentido porque de manera implícita —como lamentablemente todavía se conceptualiza la mayor parte de los fundamentos que subyacen las aseveraciones vertidas respecto de la arquitectura— parece existir un consenso relativo a que la arquitectura, al manifestársenos

como un objeto, como una cosa construida con materias inertes, asume ese mismo carácter. Y no estoy muy seguro de que al referirnos a ella como expresión de ciertos grupos humanos o de determinadas etapas históricas, captemos bien a bien qué hay en el fondo de esos conceptos. El punto es nodal, y ya veremos que de la posición que se adopte ante él, se siguen, como es lógico, derroteros divergentes y las más de las veces, inconsistentes.

2.2 De la obra entendida como «cosa» a la arquitectura entendida como materialización de relaciones sociales: lo «concreto» de Hegel y la axiología de Marx

Una vez más conviene remontarnos a las fuentes, a los autores que vislumbraron el quid de la cuestión con profundidad que todavía nos asombra. En este caso y una vez más, Hegel y Marx.²⁸

Fue Hegel quien en primera instancia sentó las bases a partir de las cuales es posible comprender cabalmente la naturaleza de cualquier índole de objetos y, por extensión, del objeto arquitectónico. Resumamos su planteamiento, fácilmente comprensible si se tiene en cuenta a Kant, su antecesor.

Piénsese que la filosofía nació como ciencia... o como filosofía a secas, en el momento en que se preguntó por el ser de las cosas; por aquello en que las cosas consisten al margen de la variedad con que se nos aparecen, al margen de su multiformidad y de su diversidad en figura, color, textura, matiz, tamaño, peso y, por supuesto, con independencia de quien las observara o juzgara. Se planteaba la pregunta de este modo, ya que se tenía muy presente que tanto cambiaban las cosas mismas —en términos generales su modificación más notable radicaba en

28 No obstante que la dialéctica, o sea, la explicación de las leyes o principios a que se ajusta el movimiento e interrelación de lo existente, ha sido el tema inexcusable de toda la historia de la filosofía, son escasos los pensadores que lo han estudiado expresamente y no enlazado a una forma particular de movimiento. Es teniendo esto en cuenta, que Engels pudo sostener con una honestidad intelectual digna del mayor de los encomios: «Por lo que a la dialéctica se refiere, hasta hoy sólo ha sido investigada detenidamente por dos pensadores: Aristóteles y Hegel. Y la dialéctica es, precisamente, la forma más cumplida y cabal de pensamiento para las modernas ciencias naturales, ya que es la única que nos brinda una analogía y, por tanto, el método para explicar los procesos de desarrollo de la naturaleza, para comprender, en sus rasgos generales, sus nexos y el tránsito de uno a otro campo de investigación.» Ver, F. Engels, *Dialéctica de la naturaleza*, México, Editorial Grijalbo, 1961, pp. 23 y 24, subrayados R.V.S.

que venían del «no ser algo» a «ser esto o aquello»— como se modificaba también la manera personal o colectiva de apreciarlas. Se reconocía, pues, que el cambio era tozudo y contumaz y que pese a ello, las cosas permanecían siendo lo que eran. Una flor seguía siendo una rosa pese a los cambios que registraba en sí misma al dejar de serlo y pese, también, a las diferencias que tenía respecto de otras rosas; pese, pues, a las diferencias respecto de sí mismas y respecto de otras. Se inquiría: ¿en qué consiste realmente lo que a mí se me presenta como tal o cual cosa con éstos o aquellos rasgos?

Se preguntaba, noten ustedes, por lo que las cosas fueran «en sí mismas», como una vía para captar la que se suponía era su real naturaleza. Es decir, se partía de suponer que lo persistente, lo permanente de las cosas, era su real naturaleza y lo demás eran sus «accidentes» que, por supuesto, no afectaban su ser, su esencia, su naturaleza.²⁹

¡Qué maravilloso el espíritu humano que planteó tal indagación! ¡La pregunta era a tal punto trascendente y la forma de plantearla tan persuasiva, tan convincente, que subyugó a las mentes más lúcidas haciéndolas olvidar que otros pocos filósofos más habían sentado brillantemente las bases para buscar la respuesta por derroteros distintos! Y se continuó buscando la respuesta bajo esa única perspectiva.

Uno de los filósofos más connotados, Kant, planteó en el último cuarto del siglo XVIII una respuesta que seguramente dejó anonadado a más de uno. Dijo: el «en sí» de las cosas no es susceptible de ser conocido. El ser humano percibe, observa, mide, analiza, juzga, dictamina, en inexcusable dependencia de las categorías mentales a través de las cuales establece el contacto con el mundo, con la realidad; en inexcusable dependencia de las categorías de tiempo y espacio; mismas que — única y exclusivamente con carácter mnemotécnico— han sido equiparadas a una especie de anteojos que llevaríamos en la mente y en la sensibilidad impidiéndonos saber cómo son las cosas en sí mismas, pues estaríamos obligados a verlas matizadas siempre a través del color de sus cristales y no «ensí mismas» como se había buscado.

29 Por supuesto que un análisis minucioso, está obligado a reparar en las diferencias que median entre los tres términos que aquí empleamos como sinónimos, y mostrar las diferencias de matiz que los distintos filósofos les han asignado en concordancia con su manera de filosofar tomada en conjunto. Al nivel meramente introductorio al tema, que es como lo estamos exponiendo, pueden ser tomados como equivalentes.

Parecía a tal punto contundente la argumentación, que adquirió prestancia de dicho popular: «todo es según el color del cristal con que se mira». Pero, bueno, ni todos los dichos populares reflejan la verdad, ni Hegel estaba de acuerdo con planteamiento tan sólido aparentemente. Así, pues, Hegel replicó: el planteamiento kantiano es falso:

En este sentido no se puede por cierto saber qué es la cosa en sí. Pues la pregunta: ¿qué? pide que sean enunciadas unas determinaciones; pero cuando las cosas de las cuales se desearía que fueran enunciadas, deben al mismo tiempo ser cosas en sí, lo cual significa precisamente sin determinación, se halla instalada, en la pregunta, sin que uno se dé cuenta, la imposibilidad de la contestación o bien se puede sólo dar una respuesta sin sentido.³⁰

Añadió: en la realidad, todas las cosas existen interconectadas. En la realidad, todas las cosas están relacionadas las unas con las otras. En el mundo, todas las cosas existen en referencia a otras. Se trate de un ente animado o de uno inanimado, nada existe en la naturaleza «en sí mismo». O sea, nada existe sin interconexión con todo lo demás. Cada cosa refleja a todas las demás y es reflejada por ellas. Y preguntó: ¿qué clase de objeto sería ese que ni afecta a otros ni es afectado por ellos?

Todo cuanto vemos, percibimos, analizamos y juzgamos, está en recíproca relación con todo lo demás. La flor es producto de la lluvia tanto como ésta lo es de aquella. Intentar explicarla sin acudir al sol como su fuente propiciadora, sería vana empresa. Lo que podemos «saber» de un objeto es cómo y de qué manera afecta y es afectado, depende y hacer depender, actúa sobre otros y es efecto de ellos. Conocer un objeto es conocer sus «propiedades» y las propiedades no son otra cosa que la manera como una cosa repercute en otra. Una misma cosa, un mismo objeto, «tiene la propiedad» de afectar de distinta manera a distintos objetos o cosas.

30 g.w.f. Hegel, *Lógica*, Argentina, Editorial Solar/Hachette, 1974, t. i, p. 103 y ss. Hegel dice: «Puede observarse que aquí se presenta el significado de la cosa en sí, que es una abstracción muy simple, pues ha sido (considerada) por un cierto tiempo una determinación muy importante, casi algo prominente, tal como la proposición que dice que nosotros no sabemos qué son las cosas en sí, era considerada una sabiduría de gran valor. Se dice que las cosas están en sí en cuanto se abstrae de todo ser para otro, lo cual significa en general: en cuanto se las piensa sin cualquier determinación, como nada.»

Y esto es así, porque las relaciones que establecen entre ellos están en función de sus diferencias específicas. Las propiedades no nacen, dijo Hegel, de la relación con otros objetos, pero sólo pueden manifestarse por medio de su contacto con ellos.³¹

Las cosas pueden ser conocidas únicamente mediante sus interrelaciones con las demás. Y éstas son infinitas porque infinitas son las cosas con que se relaciona cada una... de hecho, con todo lo existente. Todo cuanto existe y, es más, todo cuanto está en el mundo, recurriendo a la expresión que más tarde emplearía Martín Heidegger, está en función de todo lo demás.

Todo se interacciona con todo, ya sea directa o mediadamente, esto es, por medio de otros, a través de otros. Cada cosa podríamos imaginarla como un eslabón, pero no de una cadena lineal, sino un eslabón que estuviera enlazado simultáneamente con el todo. ¿Cuál sería la imagen gráfica con que podríamos visualizar esta estructura ontológica? Permítanme un ejemplo ramplón para tratar de ver de manera más plástica esta tesis hegeliana.

Pensemos en una mesa de billar, en la que en un mismo espacio se encuentra un número variable de bolas. Ahora, imaginemos los pasos que deberíamos dar para establecer la posición de una de ellas. Pues bien, ¿qué no acaso tendríamos que relacionar sus coordenadas respecto de todas y cada una de las demás, si es que intentamos ser rigurosos? De ese modo, diríamos: la bola «x» está a la derecha de «y», arriba de «z», en diagonal de «a», pero más a la izquierda de «b», próxima a «c», distante de «d» sin intermediarios de «e» pero ocultada por «f» y así sucesivamente hasta agotar el total de las bolas ahí vinculadas.

¿Estaríamos de acuerdo que el menor movimiento de una de ellas haría variar la posición relativa de las demás y, en consecuencia la de aquella por la cual preguntábamos al inicio, no obstante que, en lo particular, ésta no hubiera cambiado de sitio? Pues bien, si esta imagen alcanza a proporcionar una pálida idea de lo que venimos planteando, pensemos que para semejarla un poco más a la de la reali-

31 Hegel, *op. cit.*, p. 103: «La cualidad es preferentemente propiedad con respecto a ésto, que en una relación exterior se muestra como determinación inmanente. Bajo el nombre de propiedades, por ejemplo de las plantas herbáceas, se entienden determinaciones que no sólo son propias en general de algo, sino que precisamente por medio de ellas este algo se mantiene en relación con otro de una manera particular, y no deja actuar libremente en sí los influjos extraños puestos en él, sino que hace valer sus propias determinaciones en el otro —pese a que no lo rechaza absolutamente de sí.», Subrayados del autor.

dad tal y como la concibe Hegel, necesitaríamos imaginar que su número es inconmensurable y que cada una se encuentra en constante movimiento, haciendo que la posición relativa de cada una varíe permanentemente. Se trataría de una mesa de billar elevada a la «n» potencia. Resumiendo excesivamente, diríamos que entre otras aseveraciones a cual más importante, Hegel estableció de manera harto categórica: nada existe por sí ni puede ser conocido en sí mismo. Todo cuanto existe o está en el mundo, existe o está en relación con lo demás y puede ser conocido solamente en su relación con ello.

Ya han de haber ustedes imaginado la repercusión de esta tesis: la «cosa» (o las cosas) se esfumaba, se desvanecía su calidad monolítica refractaria al conocimiento; se transcendía el agnosticismo que macula el modo de ver kantiano y, para efectos del conocimiento, se diluía en sus relaciones, en sus propiedades. Y efectivamente, así subtituló Hegel uno de los capítulos centrales de su Lógica: “La disolución de la cosa”,³² del cual extraemos el siguiente párrafo:

Es decir, la cosa está determinada como una colección extrínseca de materias independientes; estas materias no son cosas, no tienen independencia negativa, sino que son las propiedades consideradas como lo independiente, es decir, el ser determinado, que, como tal, está reflejado en sí... Por consiguiente, *la cosa es la relación mutua* de las materias en las cuales consiste.³³

Aplicando la tesis dialéctica hegeliana a la arquitectura, concluiríamos que si queremos de veras entenderla es necesario dejar de verla como un «objeto» o una «cosa» necesariamente inanimada, para comprenderla como el punto nodal de convergencia, de corporización, de concreción de una pléyade de relaciones, de todas las que mantiene con el mundo de que forma parte, de las que le imprimen directa o indirectamente todos cuantos participan en su realización.

³² Hegel, *op. cit.*, t. ii, p. 429: «Una cosa tiene la propiedad de producir en otro, éste o aquél efecto, y de extrinsecarse de una manera característica en su relación. Muestra esta propiedad sólo bajo la condición de una correspondiente constitución de la otra cosa, pero, esta propiedad le es, al mismo tiempo, peculiar, y representa su base, idéntica consigo misma. Por lo tanto, esta cualidad reflejada se llama propiedad.», Subrayados del autor.

³³ Hegel, «Disolución de la cosa», *op. cit.*, p. 434, Subrayados R.V.S.

Y es a esta convergencia de relaciones a la que Hegel tituló, con gran fortuna, lo “concreto”. Enfatizó que, en consecuencia, la realidad es concreta, es decir, convergencia de múltiples determinaciones y que en la captación de dicha concreción estriba el conocimiento:

El algo es un concreto de tales múltiples determinaciones, que se muestran en él igualmente como durables y permanentes. Por consiguiente una (determinación) como la otra puede ser determinada como fundamento, es decir, como esencial, en comparación de la cual la otra, luego, resulta solamente algo puesto.³⁴

He aquí el punto fundante de otra manera de comprender las cosas del cual emerge, en lógica e ineludible consecuencia, la siguiente pregunta: ¿y, qué tipo de «relaciones» son éstas? Y ¿qué tipo de objeto es el resultado de esas relaciones? ¿cuál es su estatus ontológico? ¿de qué tipo de ente estamos hablando? Porque estaremos de acuerdo que hasta este momento hemos establecido que sólo enfrentando las cosas como haz de relaciones es posible llegar a conocerlas. Pero ello no es óbice para que podamos clasificar esas relaciones en apartados que tienen vigencia a nivel ontológico, pues ya hemos dicho que todas las cosas expresan a las demás.

Pero antes de detenernos en esas preguntas, es preciso recordar lo que a esta problemática aportó Marx.

Como es bien sabido Marx partió de donde Hegel llegó. Aclarar esta afirmación nos llevaría un tiempo sumamente prolongado en el que nos veríamos obligados a rescatar las controversias suscitadas en el afán de aclarar con toda puntualidad en qué y hasta dónde llegó la deuda de Marx con Hegel. Y éste no es el propósito del presente curso. Diremos, sin embargo, que aceptó íntegramente la «disolución de la cosa en sus relaciones» y que en tal sentido, también concibió a la realidad como «concreta»,³⁵ es decir, comprensible si se dejaba como cosa del pasado la idea de la

34 Hegel, *op. cit.*, t. ii, p. 409. En otras partes de su *Lógica*, reitera esta idea: «...un concreto, que contiene en sí diferentes determinaciones...»; y en otra parte, dice: «...si se trata de un concreto y por consiguiente con varias determinaciones en sí...»

35 Como ya hemos visto, «concreto» significa multideterminado, pero esto, a su vez, procede de concebir a los objetos determinándose recíprocamente. A este respecto, Marx asentó: «El sol es el *objeto* de la planta, un objeto indispensable para ella, que confirma su vida, como la planta es objeto del sol, como *exteriorización* de la fuerza solar estimuladora

cosaensí kantiana y se la visualizaba multideterminada por todas las demás cosas que están en el mundo. Posteriormente veremos que la concepción de la «práctica», otra de las categorías sustantivas de la teoría de la historia hegelianomarxista, ancla sus rasgos en esta concepción general de la realidad como entidad multideterminada. Ahora podemos entender en toda su amplitud la importancia que tiene uno de los subcapítulos de su obra fundamental, *El Capital*, dedicado a criticar lo que él llamó con término afortunado, «El fetichismo de la mercancía».³⁶

En efecto, es en este brillante y apasionante capítulo, que Marx pone en evidencia el error de considerar que «las cosas» tienen propiedades inherentes a ellas, ínsitas, ensí, a semejanza de los fetiches, a los que se les han atribuido propiedades anímicas que no corresponden con su naturaleza.³⁷ Por el contrario, dijo, únicamente en su relación con otras es que las diferentes cosas pueden desplegar sus propiedades. Explicándose, así, sus efectos, por medio de la relación en que están insertas.

A partir de la aplicación de la concepción de la realidad como un concreto multideterminado, Marx hace ver en esta y otras obras, y siguiendo siempre una de las ideas centrales de Hegel, que los objetos socialmente producidos portan o son mensajeros de las relaciones de producción con arreglo a las cuales se les produjo, o sea, de la estructura económica de la sociedad en su conjunto, así como las particulares relaciones del proceso de trabajo específico.

Si tenemos en cuenta lo que ya Hegel había establecido y le adjuntamos la reiteración de Marx, no nos costará trabajo entender que, efectivamente, los objetos

de vida, de la fuerza esencial objetiva del sol. Un ser que no tiene su naturaleza fuera de sí, no es un ser natural, no participa de la esencia de la naturaleza. Un ser que no tiene un objeto fuera de sí, no es un ser objetivo. Un ser que no es de por sí objeto para un tercer ser no tiene un ser por objeto, es decir, no se comporta objetivamente, su ser no es un ser objetivo.» Ver Carlos Marx, «La dialéctica y la filosofía hegelianas», en *La sagrada familia y otros escritos*, México, Editorial Grijalbo, 1962, p. 59, subrayados del autor. Véase también nota (8) de la primera plática de este curso.

36 Confróntese Carlos Marx, «La mercancía», en *El capital*, c. i, múltiples ediciones.

37 Por supuesto que en este libro Marx tiene como punto general de referencia el descubrir el proceso mediante el cual es el trabajo socialmente necesario el que, en condiciones precisas, genera una plusvalía de la que se apropia el capitalista. Pero al aclarar cómo la riqueza de éste no la genera mágicamente el dinero por sí solo —como debería considerarse si le hacíamos caso a Kant— sino gracias a la «relación» precisa en que éste es empleado contratando fuerza de trabajo.

son «portadores», depositarios, mensajeros o repositorios de relaciones. El problema que se nos presenta ahora no es aceptar este hecho que parece suficientemente claro, sino entender de qué manera esas relaciones socialmente determinadas, están allí. Lo plantearíamos como lo hemos hecho en oportunidades anteriores, por medio de una pregunta: ¿cómo y de qué manera los objetos «portan», son receptáculo o mensajeros de las relaciones mediante las cuales fueron producidos? ¿cómo y de qué manera las relaciones se depositan en ellos? ¿cómo lo inmaterial se funde con lo material? ¿cómo, por último, el espíritu se adhiere a la materia?

Esta es una pregunta de fundamental importancia para redondear el concepto de «realidad concreta». Podemos anticipar que la respuesta que ofrece Marx es sorprendentemente lúcida, aunque diríamos que de carácter metafórico poco usual en él. En la primera versión alemana de su obra cumbre, que modificó en las posteriores, Marx dijo:

En cuanto valor, el lienzo se compone únicamente de trabajo, constituye una gelatina de trabajo transparentemente cristalizada. No obstante, en la realidad ese cristal está muy empañado.³⁸

Ahora, veamos: el valor de cambio es una relación social mediante la cual los hombres cotejan sus respectivas producciones tomando como elemento base el tiempo socialmente necesario de trabajo invertido en conformarlas. Es, pues, una relación. No es algo intrínseco a los objetos. Podemos revisar el lienzo que puso como genérico ejemplo, o podemos examinar cuanto objeto queramos y con el mejor de los microscopios, nos dice, y no encontraremos «su valor» por ninguna parte. No se trata, en consecuencia, de una entidad material tangible.

En segundo lugar: de suyo se comprende que cuando habla del «valor», Marx sobreentiende e incluye en este concepto cualquier tipo de valor, el de cambio que mucho le preocupa en este libro, pero también el estético, el útil, el moral, el afectivo y así sucesivamente. ¿Qué podemos entender, pues, en tercer lugar, por valor? Respuesta: es una relación social mediante la cual los seres conscientes se expresan recíprocamente y tornan inteligibles sus acciones y, necesariamente, los trasfondos

38 Carlos Marx, «La mercancía», primera versión alemana, en *El capital*, t. I, vol. 3, Libro primero, México, Siglo xxi Editores, 1975, p. 987.

de estas acciones, si es que estamos hablando de la interrelación de un ente con todo el resto. En ese resto, como hemos de confirmar posteriormente, están los supuestos, las intenciones implícitas y las motivaciones no siempre conscientes que han llevado a realizar cierta acción.

Es una relación, sí. Es una relación que emerge simple y sencillamente del hecho previamente asentado de la interconexión que guardan todos los entes entre sí. El hecho de determinarse unos a los otros, los lleva a manifestarse cada uno en los demás. Esta determinación, esta afectación, este reflejar su propia esencia en los demás, según y conforme la del otro se combine con la primera, es la fuente misma del valor.³⁹ En esta relación social, los objetos, pero no únicamente ellos, sino también las acciones y, muy importante, las omisiones, adoptan la forma de intermediarios, de soportes, de vehículos, de mensajeros por medio de los cuales un ser humano determina a los demás.

Pero, cuarta pregunta: ¿cómo se manifiesta el valor en el lienzo producido y, por extensión, en cualquier otro objeto o acción? Respuesta: «como una gelatina de trabajo transparentemente cristalizada». Esto es: no es posible, ya nos lo había dicho, «ver» sensiblemente, perceptualmente, una relación social de la misma manera como se observa una piedra o el lienzo sobre el que versa el libro. No es algo material susceptible de ser medido, pesado, cuantificado o tocado, como lo son los objetos tangibles. De ahí que equipare la realidad de una relación social depositada en un objeto, a una «gelatina transparentemente cristalizada».

Pero una «gelatina» que «pegada» a un objeto o insuflándose en el cuerpo de un objeto, apela a la conciencia de otro ser determinado, de otro ser concreto. De otro ser que captará o no, eso depende de la conformación de su propia circunstancia, lo que esa gelatina significa en términos de esfuerzo humano. Esfuerzo humano caracterizado por la finalidad que persiguió al invertirlo, por el esfuerzo que supuso, por la intencionalidad que lo motivó, por los resultados que esperó alcanzar, por el momento concreto en que se llevó a cabo. En suma, por el espíritu humano concreto que produjo dicho objeto o realizó tal acción. Sí, por la espiritualidad humana que está detrás de él, subyaciéndolo, confiriéndole un sentido: su sentido.

Ahora bien, si no es posible tocar o medir sensiblemente una relación social ¿cómo captar y registrar el valor? Por cuanto se refiere a las vías para llevar a cabo

³⁹ Revisar la nota 31.

esa labor, Marx indica reiteradamente que sólo a través del trabajo de abstracción intelectual. Esto es, enfrentándose a la realidad concreta del objeto; entendiéndolo como producto de un proceso de trabajo humano y, por ende, como reflejo de otra conciencia que se está expresando por medio de él.⁴⁰

Refiriendo lo anterior al ámbito de la arquitectura, diríamos que si es nuestro afán captar su estructura y significación deberíamos acercarnos a su sólida materialidad corpórea tomándola como un mero sitio de tránsito y, trascendiéndolo, interiorizarnos en ella hasta alcanzar a «ver», a inteligir esa gelatina transparente que configura su dimensión social. ¿Con qué indicador contaríamos? Me parece que en el momento en que captemos el mayor número de relaciones corporizadas o aludidas en la obra; cuando hayamos aprehendido los objetivos que a su través se buscaba alcanzar; cuando los veamos entreverados, negándose unos por la oposición de otros, surgiendo otros distintos que no estaban contemplados en primera instancia. Cuando la obra material se nos desdibuje y en su lugar veamos afanes y esperanzas en vez de muros y piedras, habremos llegado.

2.3 Producción social del espacio habitable

Es el momento de regresar a alguno de los temas que tratamos en el capítulo anterior, para redondearlos, para afinarlos y extraer algunas de sus implicaciones pero, asimismo, para engazarlos con otros.

Pues bien, si dejamos momentáneamente de lado las relaciones estrictamente «materiales», inanimadas, de las «cosas arquitectónicas», tales como las que guardan entre sí los distintos materiales y elementos de edificación en función de su resistencia a los agentes naturales; o sea, si dejamos de lado las relaciones físicas entre cosas físicas, nos quedan todavía las que mantiene con el conjunto de sus productores y, por supuesto, con el habitador de ella.

Las formas de producción han variado notablemente. Siempre han sido, salvo casos realmente excepcionales, sociales, porque quien las lleva a cabo, el ser humano, es social. Es agrupado con otros semejantes a él, que hace la vida, que la produ-

40 «En el análisis de las formas económicas de nada sirven el microscopio ni los reactivos químicos. El único medio de que disponemos, en este terreno, es la capacidad de abstracción», Carlos Marx, «Prólogo a la primera edición», *El capital*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. XIII.

ce y de ahí deriva una serie de relaciones, cuya dilucidación es objeto de las diversas ciencias o disciplinas científicas.

Si tenemos en cuenta lo dicho anteriormente, no nos será difícil entender cabalmente lo que Marx quiso decir cuando indicó el proceso mediante el cual se llevan a cabo las relaciones entre los seres humanos.

Lo que primero conviene tener en cuenta es que el ser humano entra en relaciones con los demás de su especie y con los entes físicos que configuran su entorno directo e indirecto, por el simple hecho de «estar en el mundo» como lo están todos los que integran eso que indistintamente llamamos realidad, naturaleza o mundo.

En efecto, ya hemos dicho cómo a partir de una concepción dialéctica de la realidad, todos los entes se encuentran necesariamente, obligadamente, apodícticamente interconectados y reflejándose unos en los otros, incluso al margen de su voluntad si es que se trata de entes conscientes. Reflejarse en los demás, determinarlos y ser determinado por ellos, es una ley de la naturaleza. Procurando sintetizar en fórmulas mnemotécnicas que faciliten la comprensión de las tesis sustentadas por la teoría de la historia, diríamos que todo es producto de todo. Y, por tanto, explicar una parte de ese todo, obligadamente remite a ponerla en referencia con el resto. No podemos explicar la planta sin comprenderla como una manifestación de la acción vivificadora del sol y recíprocamente, ejemplificaba Marx. Esto ya lo explicamos.

Si esto es así, si por el simple hecho de existir, si la existencia misma debe ser entendida como el efecto del apoyo que recíprocamente se prestan los entes para producir la existencia, entonces lo que es preciso explicar no es el establecimiento de las relaciones sino la forma que adopta cada conjunto de ellas. Y, dentro de la forma que asumen las relaciones que interconectan a los entes, la pregunta acerca de si alguna de ellas tiene prioridad sobre las demás, es de fundamental importancia.

No podemos extendernos todo lo que fuera de desear en terrenos tan atractivos como escabrosos. Baste decir que, para el caso de la sociedad humana, existe un «factor que en última instancia» es el determinante del resto. Recordemos esta tesis dado que está ligada directamente con otra segunda que nos interesa traer a colación una vez más y, también, porque ha dado lugar a equivocadas interpretaciones que en ella se aclaran muy bien:

Según la concepción materialista de la historia, el factor que en *última instancia* determina la historia es la producción y la reproducción de la vida real. Ni Marx ni yo hemos afirmado nunca más que esto. Si alguien lo tergiversa diciendo que el factor económico es el único determinante, convertirá aquella tesis en una frase vacua, abstracta, absurda.⁴¹

La producción y la reproducción de la existencia como fundamento de la historia: ¡qué bella tesis y qué consistente, además! En efecto, si el ser humano hubiera permanecido en situación paradisíaca, como la mitología asevera que se encontró Adán, no habría historia humana puesto que al serle dada la existencia de una vez y para siempre, carecería de sentido procurar por ella y, menos aún, entrar en relaciones de producción. Diferenciamos.

El ser humano, la sociedad, pues, está sujeta a dos grandes conjuntos de relaciones. Unas, son aquellas en que se incluyen las determinaciones que tiene en tanto ente natural, físico y vegetativo a secas y otras muy distintas son las que establece a partir de la necesidad de cuidar de su existencia, de producirla y reproducirla día con día, como «una faena que se hace hacia delante», como diría Ortega y Gasset. Estas últimas son las que Marx llama «relaciones de producción». Y son de las que, a su vez, se deriva una secuela de otras más.

Pero lo que aquí nos interesa destacar, no es tanto la concepción teórica de la historia en su conjunto, sino la reiteración en una tesis que, no obstante parece imponerse a la conciencia de manera inmediata, es controvertida constantemente, por una parte y, por la otra, no se le extraen todas las consecuencias que de ella se pueden obtener. Se trata del carácter social de la producción de la existencia.⁴² ¿Qué se quiere decir con esto?

Usualmente se ha entendido que la producción social de la existencia alude a dos hechos básicos. El primero de ellos reafirma que el ser humano vive en sociedad con otros seres similares a él y que únicamente por excepción no es así. Y, de manera un tanto cuanto más precisa, se implica en esta afirmación que la producción

⁴¹ F. Engels, «Carta a J. Bloch», en C. Marx, y F. Engels, *Obras escogidas*, Moscú, Editorial Progreso, t. ii, p. 484, subrayado del autor.

⁴² «...en la producción social de su existencia, los hombres entran en relaciones *determinadas*, necesarias, independientes de su voluntad...», Carlos Marx, «Prólogo a la Contribución a la crítica de la economía política», en *Contribución a la crítica de la economía política*, La Habana, Editorial política, 1966, p.12, subrayados R.V.S.

de todo aquello cuanto necesita para mantener la vida, también la hace contando con la aportación, en escalas diversas, de los demás miembros de su sociedad, sea de manera directa o indirecta. Directa cuando en las pequeñas comunidades auto-consumistas el productor convivía con el consumidor y producía directamente para él, indirecta cuando pese a estar disociados, se unifican por medio de la división del trabajo.

Sin embargo, como estos procesos de producción han sido investigados mucho más ampliamente refiriéndolos al ámbito de la economía política, no se ha reparado lo suficiente en otros matices un tanto más sutiles pero no menos importantes que tienen lugar en la producción social de la existencia. Y, no estará por demás reiterar que cuando hablamos de la existencia estamos incluyendo en ella la producción de la arquitectura puesto que coadyuva a su mantenimiento en proporciones diversas según los casos concretos.

El hecho de que los espacios arquitectónicos sean construidos empleando materiales naturales o de edificación y que a primera vista sus formas pétreas parecieran ser tan inanimadas como las de éstos, ha llevado en muchos casos a pasar por alto la sustancial distancia que media entre unos y otros. De ese modo se ha olvidado que a diferencia de los objetos naturales inanimados, en las obras de arquitectura toma cuerpo y cobra forma tangible la amplia y variada gama de anhelos y aspiraciones, expectativas e ilusiones e incluso veleidades de todo tipo que los grupos sociales e individuos participantes en su realización esperan ver reflejadas en ellas o consumadas a su término.

Sí, los productos humanos son de índole muy distinta. La intencionalidad que promueve y modifica tanto la forma y disposición de los materiales naturales como los nuevos espacios que crea con éstos, se adhiere a unos y a otros y los hace adoptar la dimensión espiritual de la colectividad que les ha dado nueva vida. ¡El espíritu humano se corporiza en ellos. Son espíritu materializado que obliga a las piedras a tomar otra dimensión, una dimensión social que no tenían originalmente. Son piedras humanizadas que forman parte de un mundo nuevo: el que el hombre ha producido a su imagen y semejanza!

Y es la permanente presencia de ese espíritu a todo lo largo del proceso de producción de la arquitectura, la que le permite imprimir su particular sentido en cada uno de sus productos. Es por esto que lejos de desvanecerse de las obras cuando han sido concluidas, permanece en ellas impregnándolas con su matiz. Gracias a

esto es posible vincularlas con la particular espiritualidad humana que motivó su realización y de la cual son un testimonio. A este especial carácter de las obras humanas, genéricamente lo llamamos su «dimensión social». Dimensión social de la arquitectura que emana fundamentalmente de este hecho y no solamente de que en su realización hayan participado más o menos directamente diversos grupos, sectores o individuos. La producción social de los espacios habitables, expresada en su dimensión social, convierte a la arquitectura, su producto, en un objeto espiritualizado, tal y como lo planteó Hegel, tal y como lo refrendó Marx.

Sin ambaje ninguno, podríamos decir que habremos captado la real y nueva dimensión social de la arquitectura cuando yendo más allá de las piedras y madera, del acero y plásticos, de texturas y colores, veamos el perfil del espíritu humano cobrando forma en todos ellos y nos parezca que se corporiza una manera de ver, sentir y hacer la vida. Cuando la veamos como cristalización, ya no opaca, de afanes y desvelos, de esperanzas y frustraciones, de capacidades y limitaciones; cuando la veamos identificada con el espíritu humano que le dio vida: el de los productores directos y el de los indirectos, el del arquitecto y el del habitador, el del transeúnte y el del visitador.

De este modo, las expectativas que anteceden la producción de las obras que lleva a cabo el ser humano fungen respecto de ellas como su causa, como su «programa», como el haz de motivos que impulsa su realización y, simultáneamente, como la finalidad que se espera alcanzar con ellas una vez terminadas. Y de suyo se comprende que todas ellas, la arquitectura incluida, pueden ser entendibles y valorables únicamente mediante la reconstrucción mental del «programa» que las hizo posibles.

Esta es una propiedad que la arquitectura comparte con todas las producciones sociales: todas son manifestación de particulares afanes espirituales. Algunas hay, las menos ciertamente, que venturosamente logran reflejar los mejores intereses de la sociedad en su conjunto. Estas forman parte de las imperecederas.

2.4 El habitador, elemento sustantivo en la corporización de las relaciones arquitectónicas

Antes de abocarnos propiamente a nuestro siguiente subtema, conviene tener presentes algunas de las tesis enunciadas, mismas que nos servirán como premisas para lo siguiente.

La habitabilidad es, dijimos, la categoría más general, la categoría transhistórica que sin distinción de rango o lugar, homogeniza la práctica arquitectónica. Es, pues, punto de principio y, por tanto, lo es de partida y de llegada de la práctica arquitectónica. También dijimos que el programa arquitectónico es el conjunto y la conjunción de aspiraciones, —con la calificación que merezca cada una— que los distintos agentes del proceso productivo esperan convertir en realidad tangible a través de la producción del espacio habitable respectivo. Importa tener presente, en igual sentido, la concepción de la realidad como un concreto multideterminado.

A partir de estas premisas no hay más que una conclusión posible: el habitador o el usuario, como le llaman algunos, de la obra de arquitectura es el referente fundamental del proceso de producción arquitectónico. Es en él en quien la habitabilidad cobra forma concreta. Son sus específicas y hasta individuales y por ende intransferibles maneras de vivir, las que determinan la forma como va a habitar el espacio que se proyecta. Son sus aspiraciones las que sirven de marco de referencia para analizar y comprender la función propiciadora o contradictoria que puedan imprimirle al producto final las acciones correspondientes a los demás agentes participantes del proceso productivo. Es al conjunto de esas aspiraciones al que llamamos «programa arquitectónico». El programa no es otra cosa, pues, que la representación abstracta de una modalidad de vida específica y, en este sentido, es el elemento *sine qua non* del proceso proyectual. Así se comprende que haya podido considerársele como «principio de la creación».

Las modalidades de vida y el programa corporizados en el habitador, no obstante fungir como el referente más general del proceso proyectual, se han visto sobredeterminadas, en el pasado, por una finalidad a la que se le concedió mayor prerrogativa, hipostasiándola hasta el punto de reducir todas las aspiraciones del habitador a un mínimo representado por sus relaciones antropométricas. A la creación de la belleza, primero, o del valor estético, después, se le concedió mucha mayor importancia.

Sin embargo, el tránsito hacia sistemas democráticos de convivencia; el déficit de vivienda y la anarquía urbana y la grave crisis por la que atraviesa la arquitectura, en gran parte ocasionada justamente por la minimización del papel regente del habitador dentro del proyecto arquitectónico, han llevado a reconsiderar su importancia y a plantear, tal vez por primera vez en la historia, la factibilidad de una arquitectura de corte participativo en la cual el habitador juegue un papel determi-

nante en primera instancia. De llegar a generalizarse esta posibilidad, se abriría una manera nueva, absolutamente nueva de concebir la arquitectura.

Esta posibilidad entraría en contradicción con el predominio de la concepción esteticista de la arquitectura, o sea, de aquella que prefiere sacrificar la concordancia de los espacios construidos a las modalidades de vida particulares del habitador concreto. Por supuesto que junto con ello habría que replantearse el papel del propio arquitecto dentro del conglomerado social. Si se persiste en considerar que su función predominante es la creación de la belleza o el advenimiento a los ámbitos del arte; si se continúa, por otra parte, suponiendo, como de hecho ha sido la corriente predominante, que la belleza o el arte se rigen por reglas autónomas que poco o nada tienen que ver con la forma como los habitantes, gustadores o consumidores del arte piensen acerca de ello —la llamada autonomía del arte— entonces el habitador, una de los referentes centrales del proceso arquitectónico, continuará estando sobredeterminado por la mayor importancia que se le conceda a esa manera de considerar el arte.

2.5 Las motivaciones personales del creador incluidas en la conceptualización concreta de la práctica arquitectónica

Un último punto es importante tener en cuenta: el referente a las motivaciones del arquitecto como elemento indispensable de juicio de la obra arquitectónica.

La búsqueda de la «objetividad» que si bien se ve es la que llevó a los griegos a considerar que sería posible alcanzar la esencia de las cosas siempre y cuando se las despojara de todos los accidentes bajo las cuales suelen estar encubiertas, es la que los hizo suponer, y a nosotros con ellos, que había que relegar la intencionalidad, necesariamente subjetiva del autor, dentro de los elementos de juicio referidos a una obra dada.

Ahora, a la luz de la concepción dialéctica que estamos aplicando al mejor conocimiento de la arquitectura, sabemos que no es indicado llevar a cabo esa exclusión. El creador, el arquitecto o productor directo sea cual fuere, juega un papel dentro del conjunto de determinaciones que concretizan un proceso dado. Sus propias aspiraciones se combinan y contradicen con las del habitador y con las de los demás agentes productivos, para, en última instancia, como diría Engels, alcanzar un resultado probablemente no previsto íntegramente por ninguno de ellos.

En todo caso, lo que importa tener en cuenta es que sus puntos de vista y la manera como enfocará el programa, los énfasis que irremediablemente le imprimirá, la mayor o menor receptividad que tenga hacia la captación del problema y la asunción del programa respectivo, todo ello hace que no sea posible soslayar su importancia a riesgo de incidir en un juicio parcial y, en consecuencia, subjetivo.

Resumen del capítulo

En este capítulo asentamos varios conceptos básicos de la teoría de la arquitectura. Uno, inicial, fue el de sustentar la necesidad de estudiar de nueva cuenta los conceptos a partir de los cuales hemos realizado, juzgado y enseñado la propia actividad. Para esto, adujimos una serie de hechos a cual más de conminativo en dicho sentido.

Ese punto de partida nos permitió adentrarnos en un rasgo sustantivo de la Teoría: su aspecto científico, la necesidad de que cumpla con los requisitos de todo conocimiento científico. A este respecto, rastreamos en el pensamiento clásico griego los distintos niveles de conocimiento que podían entrecruzarse con cierta claridad: el primero de ellos, el referido al conocimiento sensible, al que nos proporcionan los sentidos. Este, al decir de Aristóteles, es un conocimiento, pero sumamente limitado en la medida en que ignora cómo y por qué son las cosas como son. Todo lo más que puede hacer, es decir cómo son, pero sin vincularlas a la razón de que sea de esa manera. Un segundo nivel, es el que el mismo filósofo llamó «arte», mismo al que definió como aquél conocimiento que conoce el por qué de las cosas. Y, también dijimos, que había un tercer nivel, el que conocemos como conocimiento científico. Este, según vimos, se lleva a cabo mediante el análisis, el examen de muchos casos particulares, aquellos mejor logrados, más evolucionados, prototípicos, de los cuales desgajamos la ley general que los hilvana a todos.

Enfatizamos un rasgo de la mayor importancia para la mejor comprensión de este nivel de conocimiento, mismo que suele dar lugar a muchas confusiones dentro del campo de los arquitectos. Me refiero a que dijimos, apoyándonos en Marx y Bunge, que el conocimiento científico es el conocimiento de «lo general» del campo de los objetos respectivo. Conocimiento de lo general que, sin embargo, es la única vía para acceder al conocimiento de lo particular, de lo singular. Lo general, asentamos, es el marco a partir del cual, contrastándolo con los rasgos singulares, permite entender a este último.

A partir de aquí, nos remontamos a enunciar algunos de los rasgos sobresalientes de las obras de arquitectura, y encontramos que es la habitabilidad la categoría transhistórica que enlaza a todas las posibles obras de arquitectura. Que sea en razón de las modalidades que asume, de la variedad de técnicas, materiales y formas que alcanza, pero que en todas ellas permea ese punto de principio que enunciamos ya. La habitabilidad se nos mostraría como la categoría más general, la categoría transhistórica que sin distinguos de rango o lugar, homogeniza la práctica arquitectónica.

Por último, hicimos ver cuáles son los requisitos que se le exigen a cualquier posible definición, que no son otros que los de enunciar los rasgos mediante los cuales sea posible distinguir un campo de objetos de otros. Nada más. No se trata, en consecuencia, de incluir todas aquellas particularidades que pueden observarse, sino las necesarias para diferenciarlo.

Así, trajimos a la memoria la célebre definición de Aristóteles, construida a partir de relacionar el objeto en cuestión con su género próximo y su diferencia específica. Pero hicimos ver que este tipo de definición muestra, ante una exigencia de mayor precisión, ciertas dificultades expresadas en la pregunta: ¿cuándo y en qué momento cierto objeto puede ser considerado como miembro de un campo particular?

De este modo, hicimos ver que había otro tipo de definiciones que, cumpliendo con la exigencia de aportar los datos suficientes para diferenciar un campo de la realidad de otro, definía los objetos en función de la proporción en que ciertos componentes o elementos conformantes, se encuentran en él. Así, dijimos que la arquitectura, la obra de arquitectura podía definirse como una función, en los siguientes términos:

Todo espacio habitable construido socialmente, tiene una dimensión arquitectónica. El valor de este espacio, está en función del tipo y carácter de habitabilidad lograda. Dicho de otro modo:

La habitabilidad socialmente producida genera una dimensión arquitectónica correlativa.

Con estos prolegómenos, podemos ahora abordar otro concepto fundamental, que enunciaríamos en los siguientes términos:

Bien, ya sabemos que la teoría captará los rasgos generales de las obras de arquitectura. En segundo término, sabemos que esos rasgos habrá que buscarlos, como dijo Marx, «allí donde éstos se presenten en forma más ostensible y menos velados por influencias perturbadoras...»

Pero, con todo y ello, queda otra pregunta, ¿cómo ubicar la obra de arquitectura, cómo enfrentarnos a ella, cómo abordarla en primera instancia?

Porque la obra de arquitectura se nos da como un conjunto de materiales de edificación. Como un objeto inerte, sin vida, estático. Pero, ¿es así?

Para tratar de interiorizarnos en este otro aspecto básico de la concepción arquitectónica, precisamos recurrir una vez más a los albores de la filosofía, al momento en que históricamente la humanidad, vía los griegos, se planteó la pregunta acerca de... ¡¡¡¡¡qué son las cosas!!!!

La filosofía, o el pensamiento filosófico, procurando penetrar en la esencia de las cosas, consideró que tal esencia podía ser captada siempre y cuando se procurara ver lo que los objetos eran al margen de sus accidentes.

Y dentro de los accidentes estaban los que procedían de la forma, del sitio, y, por supuesto, de las circunstancias mismas. Es decir, de todos aquellos vínculos que si bien determinaban a los objetos, parecían al mismo tiempo ocultar el carácter de su naturaleza esencial. Esto es así, porque: ¿qué le añadía a los objetos el decir que habían sido hechos por tal o cual persona en tales o cuáles situaciones específicas? La mesa seguía siendo una mesa al margen de quién la hubiera hecho y al margen de la situación en que se encontraba al hacerla. La mesa, por poner un ejemplo, servía o no servía con independencia de quién la hizo y para quién la hizo y parecía que era más factible alcanzar a penetrar en sus características permanentes si en vez de detenernos en ellas penetrábamos en su constitución material, en los materiales de los que estaba hecha, en sus dimensiones, en su apariencia fenoménica: en la «objetividad» de los objetos, en su estructura corpórea.

Podemos apreciar la validez de dicha perspectiva al tener en cuenta que todavía hoy en día cotidianamente apelamos a esa perspectiva cuando decimos, por ejemplo: «Bueno, pero dejando de lado que fulano hizo tal o cual cosa, ¿qué tipo de persona es?» O cuando afirmamos que para determinar si tal o cual obra de pintura o de arquitectura es indiferente que se nos diga que la hizo una persona sin manos o en circunstancias especiales. Y sí, parece que la estructura de una obra, su valor,

su significación, nada tiene que ver con toda esa serie de «accidentes» a los cuales se la puede vincular y, que es más, esos «accidentes» esos aspectos circunstanciales, no solamente son secundarios sino que hasta ocultan o dificultan la apreciación de su valor.

No está de más tener en cuenta que dentro de sus accidentes se ha incluido al productor individual y al productor colectivo que la llevó a cabo, es decir, al autor y a la época. La forma como se expresa la negación de la importancia que para el conocimiento de un objeto tienen esos factores, es siempre la misma: «Bueno, pero la mesa, ¿sirve o no sirve?, ¿es de buena o mala factura?»

Y por supuesto que si hacemos a un lado esos aspectos, siempre nos quedará la posibilidad de adentrarnos en la especificidad material de la obra en cuestión, en los materiales de que está hecha, en la forma que adoptó, en sus texturas en su proporción y, en suma en la pléyade de aspectos de corte formal o que configuran la forma del objeto específico. Este es el caso de todos aquellos análisis que suponen penetrar en la esencia misma de la obra en cuestión, en nuestro caso de una obra de arquitectura, reparando únicamente en las llamadas «calidades formales»: proporción, textura, color, simetría, ritmo, etc., etc.

Pero, cuando eso hiciéramos, cuando despojáramos a los objetos en cuestión de todos aquellos accidentes que parecen no aportar nada al mejor conocimiento de ellos, ¿realmente estaríamos penetrando en la esencia de los objetos?

La pregunta tiene sentido porque bien pudiéramos pensar que también esas calidades formales, aparentemente tan objetivas, a primera vista tan estrechamente ligadas a los objetos que pareciera que no podemos desprenderlas de ellos a riesgo de desvanecerlos, de pulverizarlos, pudieran ser consideradas accidentales a los objetos. Veamos.

Habiéndonos desecho de aquellos elementos perturbadores y habiéndonos quedado exclusivamente con los que le dan forma a los objetos, esto es, los materiales y forma de emplearlos, ¿qué no acaso podríamos aplicar el mismo criterio? ¿Qué no acaso los materiales también son accidentales en la medida en que un material que fuera bueno para una exigencia dada no lo sería para otra? ¿Qué no acaso una mesa de madera, por poner el caso, podría estar mal indicada para usarla en exteriores, al aire libre? ¿Qué no acaso la forma y dimensión de sus patas también podrían estarlo en función de un peso exagerado que fuera a depositarse en ella?

¿Qué no acaso también podríamos considerar que esos aspectos, a primera vista intrínsecos al objeto, serían también accesorios a él?

— 3 —

**EL CONCEPTO DE PRÁCTICA ARQUITECTÓNICA INCLUYE
LA ARQUITECTURA REALIZADA POR NO PROFESIONALES**

3.1 Introducción

Extraigamos algunas consecuencias más del concepto arquitectura. Como en los casos anteriores, hemos de interrelacionar varios de los fundamentos comentados con antelación.

Uno de ellos está contenido en la definición de arquitectura. A este respecto, dijimos que todo aquél espacio socialmente producido que sea habitable en una cierta medida, es arquitectura en la misma proporción en que aquella haya sido lograda. Dicho de otro modo: la habitabilidad socialmente producida genera una dimensión arquitectónica correlativa a aquella. El valor que se le atribuya está en función de la habitabilidad lograda.

Otro, está constituido por el concepto mismo de habitabilidad, en el sentido de entenderla como una dimensión que califica a una variedad muy grande de espacios, infinita podríamos decir sin hipérbole alguna. Desde aquellos cuyo uso exige prolongados tiempos para cumplimentarse cabalmente, hasta los que son de carácter efímero e, incluso, virtual. Desde aquellos a los cuales corresponden sistemas constructivos, técnicas y materiales edificatorios idóneos para perdurar de manera prolongada, hasta los que se satisfacen con el mero cambio en la disposición de materiales naturales. Con ello queremos decir que lo arquitectónico cubre un anchuroso ámbito constructivo: de los meramente contruidos⁴³ a los puntillosamente edificados. Añadimos que de ninguna manera está indicado restringirla al escuálido acervo de «obras artísticas», puesto que con ello nos veríamos imposibilitados de ex-

43 Nos parece atinada la diferencia que Villagrán establece entre «construir» y «edificar», pues permite comprender fácilmente la distancia que media entre lo que es producto de la simple modificación de ubicación de un objeto: construir; de lo que exige materiales específicamente prescritos por el uso o la técnica: edificar. En este sentido es posible calificar de construcción aquella que se haya contentado con cambiar de sitio lo dado naturalmente sin cambiar su forma: un campamento o sitio de juego efímero, por ejemplo.

plicar y explicarnos la gama tan amplia de obras que sin alcanzar ese digno y no pocas veces discutible nivel, cumplen, sin embargo, con todos los demás requisitos que caracterizan a aquél, incluso el estético, sólo que en grado un tanto cuanto menor.

Establecimos, también, que las variantes de nivel o grado de habitabilidad a que nos estamos refiriendo, proceden: 1. de los diversos niveles que los grupos sociales han precisado y precisan actualmente para producir y reproducir su existencia.

Ahora añadimos un segundo nivel, grado o tipo de habitabilidad en los espacios construidos, derivado de: 2. no de las funciones y modalidades de vida a que ya nos referimos, sino del que emana de limitaciones en la determinación del problema, en la elaboración del programa y/o en la ejecución del proceso edificatorio o constructivo. A este último respecto habría que tener presente las condicionantes en que se desenvuelve la práctica arquitectónica en su conjunto, misma que de similar manera a las anteriores, pero por distinta causa, determinan la forma en que las diferentes clases sociales tienen acceso al valor de uso representado por la arquitectura, tema muy actual a partir de la conversión generalizada de la arquitectura en una mercancía.

¿Cuáles son algunas de las conclusiones que podemos derivar de lo anterior?⁴⁴

44 Es de la mayor importancia para no incidir en equívocos, que no se nos interprete mal al decir que vamos a «derivar de premisas anteriores», suponiendo que estamos incurriendo en un proceso meramente especulativo según el cual las afirmaciones proceden de un mero juego intelectual con los conceptos. Las premisas que estamos manejando no son sino la expresión de una concepción de la arquitectura extraída, en primera y fundamental instancia, del análisis de lo dado por la experiencia y la práctica, así como de su confrontación con el marco teórico arquitectónico heredado y, ya lo dijimos, con el instrumental aportado por la teoría de la historia y otros referentes más, algunos de los cuales los estamos indicando aquí. No estaría por demás recordar lo que Marx, —a quien una y otra vez estaremos refiriéndonos como modelo de investigador y como uno de los fundadores de la teoría de la historia— dijo respecto del proceso de investigación y del de exposición, por supuesto, con todas las proporciones guardadas: «Claro está que el *método de exposición* debe distinguirse formalmente del *método de investigación*. La investigación ha de tender a asimilarse en detalle la materia investigada, a analizar sus diversas formas de desarrollo y a descubrir sus nexos internos. Sólo después de coronada esta labor, puede el investigador proceder a exponer adecuadamente el movimiento real. Y si sabe hacerlo y consigue reflejar idealmente en la exposición la vida de la materia, *cabe siempre la posibilidad de que se tenga la impresión de estar ante una construcción 'a priori'*. Ver, Carlos Marx, «Postfacio a la segunda edición (de *El Capital*)», *El Capital*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. xxiii, subrayados R.V.S.

Una de las que se coligen en primera instancia sería la de que para cumplimentar una gama tan distinta y en muchos casos tan elemental de habitabilidad, no se precisan arquitectos profesionalmente capacitados, sean cuales fueren los sistemas educativos vigentes en el grupo socialmente dado. Entendiendo por ésto, una práctica profesional claramente deslindada de otras y a la cual se le exige un nivel mínimo de eficiencia o eficacia.

Efectivamente: todas las actividades humanas cubren o se realizan dentro de márgenes sumamente amplios que metafóricamente van, decíamos, de menos a más infinito; de cero a "x".

Existe práctica médica, docente, quirúrgica, política, atlética, y así sucesivamente, a partir de niveles mínimos hasta máximos y nos veríamos en graves aprietos para delimitar cuál sea el último límite de cada uno de ellos.

El hecho de que el habla popular y semiculta suela asignar estos calificativos de manera preponderante a los casos en que los observa llevados a su más elevada manifestación, en absolutamente nada desdice el hecho sustantivo: el médico, docente, político y atleta, lo son en la exacta proporción en que desenvuelven la actividad respectiva. Pero de ninguna manera podríamos decir, con solidez, que es docente o educador exclusivamente aquél que lo hace de manera cotidiana, tenaz y exitosa. De conceptualizarlo así, nos veríamos imposibilitados para calificar a las miríadas de personas que llevan a cabo la labor educativa en un sentido no escolarizado, la celeberrima «paideia», que entre los griegos como de siempre, ha estado a cargo de los pueblos respectivos.

¿Y qué decir de la medicina... y del atletismo... y de la política y etc., etc., etc.? ¿Consideramos acaso que debiéramos restringirnos a llamar así sólo a los llamados «profesionales»? ¿Qué no acaso hasta se ha puesto más o menos de moda hablar de que no intervenir en política es una manera de hacerlo? ¿Y los que actualmente y de manera cotidiana trotan y caminan todas las mañanas, no son un poco atletas? Y cuando el padre aconseja, encamina, instruye, educa o conmina, ¿qué es? ¿cómo lo llamaríamos y junto con él a todo el mundo, literalmente todo el mundo que hace lo mismo que llevan a cabo los profesionales de lo que sea, con la única diferencia que lo hacen en proporciones distintas y con resultados distintos?

Si lo que intentamos al teorizar es representarnos de la manera más fiel la realidad concreta; si lo que tratamos de alcanzar es un concreto pensado equiparable a los objetos arquitectónicos con que contamos, entonces estaría indicado recono-

cer que en justa correspondencia con la variedad de niveles o grados en que puede darse «lo» arquitectónico, así también son múltiples los niveles de profesionalización de sus productores y, digámoslo llana y abiertamente, de sus arquitectos.

Esta tesis nos lleva de la mano a su complementaria.

3.2 Buena y mala arquitectura. buenos y malos arquitectos

Efectivamente, a lo largo de toda la historia ha habido buena y mala arquitectura y buenos y malos arquitectos. Este aspecto debe ser visto como un punto de principio para la mejor comprensión de la práctica arquitectónica.

Dicho de otra forma y teniendo siempre como referente la generalidad de los casos: la mala arquitectura y los malos arquitectos, no han dejado de ser ni arquitectura ni arquitectos, respectivamente. Tampoco han dejado de ser habitables muchos de los espacios —aunque, por supuesto, pueden llegar a serlo— pese a que su habitabilidad esté por debajo de los óptimos deseables.

Antes de dejar de ser habitables; un momento inmediato previo a ser inhabitables, está el escalón más bajo de la arquitectura, al que probablemente podríamos referirnos como arquitectura execrable.

En un artículo de un diario nacional,⁴⁵ se llamaba la atención acerca del juicio que a los arquitectos les merecieran los campos de concentración construidos por el régimen hitleriano. En él se hacía ver que de ninguna manera se trata de problemas ajenos a nosotros.

El caso es realmente ejemplar del límite más bajo al que puede llegar la arquitectura antes de dejar de serlo. En la misma situación se encuentran las cárceles, burdeles y todos aquellos espacios habitables en los que el ser humano es escarnecido, vejado, denigrado y atormentado, a veces, hasta con salvaje y cruenta saña.

¿Y qué decir de su antípoda, de aquella que no peca por carencia sino por demasiada? ¿Qué decir del boato, dispendio, derroche, ostentación, fastuosidad y similares de gran parte de la arquitectura de todos los tiempos? ¿Queremos hacer memoria? Los ejemplos sobran.

45 Carlos Ríos Garza, «Arquitectura: fenómeno cultural», Excélsior, Sección metropolitana, Ámbito Tres, jueves 8 de noviembre de 1990, pp. 1, 3. Por supuesto, coincido en que no son casos ajenos a los arquitectos ni en cuanto seres humanos, ni en cuanto arquitectos, ni en cuanto practicantes de la teoría de la arquitectura.

Sin de ninguna manera pretender agotar el tema, es posible que pudiéramos considerar ambas como arquitectura tan execrable como la propia sociedad que la gestó. En todo caso, análisis más finos que éste, se verían llevados, probablemente, a relacionar esa arquitectura con el propio grupo o clase social que la consumó, preguntándose si acaso aquella había cruzado la línea de borde de lo mínimamente habitable en correspondencia con la pérdida de humanidad de ésta.

En todo caso, y dejando para otro momento el estudio de las situaciones en las que tampoco a la antropología, biología, psicología y afines, les es sencillo decidir en qué momento un ser humano ha dejado de serlo por las causales que se quiera imaginar, la tesis inicial lejos de verse contradicha, se ve reforzada. Es a la sociedad en su conjunto a la que toca decidir respecto a la humanidad de esos grupos así como a la habitabilidad de sus espacios.

Pero, en tanto no se traspase el rasgo sustantivo, fundamental, conformante o de principio, que en nuestro caso hemos dicho que está constituido por la habitabilidad, tendremos mayor posibilidad explicativa —y este es otro de los rasgos secundarios que califican una teoría respecto de otra— en tanto modifiquemos nuestro criterio para incluir dentro de él la buena y la mala arquitectura, los buenos y los malos arquitectos.

Verlo de otro modo, suponer que lo que no cuenta con tales o cuales requisitos subsidiarios —su no muy buena funcionalidad, constructiva, ubicación, congruencia con el entorno, calidad estética, etc.— ha dejado de pertenecer a su género, convierte nuestra teoría, no en la del género, sino en una especie de ella: la óptima, la buena, la incuestionable, como diría Guadet, como, sin decirlo, se encuentra implícito en su teorizar. Nos habríamos coartado la posibilidad de hacerlo con el resto. Nuestra teoría sería la de la arquitectura entendida como obra de arte.

3.3 Predominio de la artísticidad en la producción de la habitabilidad y en las inversiones afines

Hemos dicho que la arquitectura es el punto nodal donde converge una pléyade de relaciones materiales y sociales. Las primeras tienen que ver con los vínculos internos de los materiales constructivos o edificatorios entre sí. Las segundas, con las de

los seres humanos involucrados en su proceso de producción.⁴⁶ Son éstas últimas las que más nos interesan aquí.

También dijimos que es la producción de espacios habitables en las muy variadas formas en que esto puede llevarse a cabo según las también múltiples circunstancias y modalidades como desenvuelven su vida los grupos sociales. En este sentido, la habitabilidad es la categoría más general, la categoría transhistórica que sin distinción de rango o lugar, homogeniza la práctica arquitectónica. Es, pues, punto de principio y, por tanto, de partida y de llegada de la práctica arquitectónica.

No podemos dejar de lado, sin embargo, que tradicionalmente se ha restringido el calificativo o el sustantivo de arquitectura a los espacios destinados a las sucesivas clases dominantes que han transcurrido en la historia. La restricción ha sido a tal punto excesiva y llevada al extremo de lo inadmisible, que ni siquiera se han incluido en ese concepto todos los espacios a ellas destinados, sino algunos solamente. ¿Cuáles? Aquellos que fueron vistos como «obras de arte».

Ni en las llamadas «historias del arte» ni las «historias de la arquitectura» han encontrado cabida todas las demás. El abrumador porcentaje de obras realizadas a lo largo de todos los tiempos, ha quedado fuera del estudio, análisis y justipreciación de los historiadores... y también de la teoría de ambas.

Es claro que el campo de la arquitectura y el del arte no coinciden. Aquél es infinitamente más amplio y comprensivo que éste. Y al reparar o entender como «arquitectura» exclusivamente lo que se ha supuesto cuenta con calidad artística, se ha dejado sin explicación todo el resto.

Constatamos, por tanto, que sobredeterminando al principio de habitabilidad, ha estado el del arte, la prosecución del arte.

Las sedicentes historiografías del arte y de la arquitectura evidencian, sin lugar a dudas y sin excepción conocida, que para ellas la arquitectura consiste en la que ha alcanzado —fundada o infundadamente, comprobada o supuestamente—, el nivel de obra de arte.⁴⁷

46 Posteriormente habría que analizar la relevancia que han cobrado, dentro del sistema capitalista actual y de la arquitectura convertida preponderantemente en una mercancía, los agentes intermedios del proceso de la producción, o sean, todos aquellos que participan en la promoción y comercialización del producto final mediando la relación entre el habitador o consumidor y el productor o arquitecto. Relevancia que exige ser estudiada.

47 Los criterios a partir de los cuales los muy diversos historiógrafos han seleccionado las

No obstante que la prosecución de la habitabilidad ha determinado sustantivamente la producción arquitectónica y aparece a la luz de la teorización como categoría fundante de la práctica tomada en su conjunto, es claro que a esos investigadores lo que les ha preocupado ha sido valorar y encomiar las bien escasas obras de arte que han encontrado esparcidas en el profuso acervo testimonial y documental histórico con que contamos. Esto es, se han dedicado a registrar, como ya dijimos, una especie del género. El género mismo ha permanecido y permanece intocado y desconocido en gran medida. Más bien suele acotársele no en las historiografías o estéticas respectivas sino en las investigaciones que reparan, desde puntos de vista sociológicos, en lo que alguien llamaría «teratología urbana», o sea, en el tratado de las deformaciones. De este modo, además, y sin decirlo nunca de manera explícita, han trasladado el problema de su análisis, teorización, historificación y demás, a otras disciplinas como la antes dicha o a la urbanología.

Han abandonado la investigación del género para dedicarse a una especie de él. Por medio del arte del birlibirloque han sustituido el todo por una de sus partes, coadyuvando a reafirmar directamente en sus respectivas disciplinas e indirectamente en la cabal práctica arquitectónica, una actitud, un criterio, un sentido sesgado netamente ideológico.

No contamos con indicios, documentos o testimonios que demuestren que las diversas y específicas modalidades del vivir genérico de las distintas sociedades hayan sido tomadas en cuenta de manera sistemática, amplia e insoslayable en todos los casos, ni por los productores directos e indirectos, ni por los investigadores y estudiosos.

Lo que sí podemos confirmar es que por sobre los distintos rubros y finalidades que las sucesivas sociedades han pretendido alcanzar afanosa y esperanzadamente

obras recopiladas en sus respectivos libros, nunca han sido aclarados por ellos mismos y, por supuesto, tampoco se sabe hasta qué punto dichos criterios, siempre implícitos, puedan haber sido compartidos por la colectividad social de la época en que se produjo la obra en cuestión o de la actual al historiógrafo. Hasta donde estos investigadores pertenecen a los grupos ampliamente educados, podría considerarse que se trata de visiones ejemplares de que la «ideología dominante es siempre la de la clase dominante». Al menos en este caso, parece confirmarse así, pues nunca, hasta este momento, la historiografía, ni la estética y la crítica han realizado encuestas u otros sistemas de investigación experimental para sostener sus asertos.

a través de la producción de la habitabilidad, se ha erigido omnipotente y excluyente de otras, la búsqueda de la artisticidad.

De este modo, constatamos la preeminencia que le han concedido a uno de los rubros del programa por sobre los demás que daban fe de la amplitud y complejidad conformantes de las modalidades del vivir históricamente determinado.

Incurriríamos en una imputación injustificada si supusiéramos que esta hipóstasis de uno de los términos del programa y con ella, la del sentido globalizador de la práctica en su conjunto, ha sido generada exclusivamente por los investigadores de distintos ámbitos. De ninguna manera.

Sin poder entrar por el momento en la dilucidación de la dialéctica que ha enlazado a los distintos agentes de la producción arquitectónica, sí podemos tener en cuenta que ellos se han hecho eco de un sentir que los desbordaba: el de los propios «artistas» por una parte y el de sus intérpretes o ideólogos por la otra. Alimentados todos por el nutritivo mar de los intereses de clase de las sucesivas clases dominantes a lo largo de la historia.

¿Hasta qué punto podemos considerar que uno de los más notables filósofos de la historia, Platón, pudo coadyuvar en buena medida a que predominara la dimensión «artística» en la producción de la arquitectura al hipostasiar él mismo la importancia de las «ideas» en la explicación de la realidad y, más precisamente, al convertir a la belleza en una «manifestación del Bien»?

Podríamos considerar que esa tesis propició la minimización de todas las demás exigencias integrantes de las modalidades del vivir y de la habitabilidad entendida en un sentido más pleno, confiriéndose así, un status privilegiado a los «artistas», los arquitectos entre ellos: se les atribuyó función de «mensajeros», «oráculos», «intérpretes» del Bien o de los dioses.

Y, ¿cómo pedirle a los prometeos que se atuvieran a un programa más ampliamente concebido, cuando debiéramos estarles agradecidos porque gracias a ellos podíamos beneficiarnos con la vivencia de la belleza, de la cual al paso del tiempo se han ido considerando transmisores o depositarios? ¿Por qué las clases dominantes habrían de limitar sus necesidades protagónicas en aras de una arquitectura más a la medida del hombre?

No cabe duda: «la belleza» o «la artisticidad» han restringido el desenvolvimiento de los demás rubros programáticos hasta llegar al punto de proscribir algunos de

ellos. De este modo, se propició la elitización de la arquitectura y se constriñó a las disciplinas que la toman por objeto de estudio.

Concluyendo, diríamos: la práctica arquitectónica y su producto, la arquitectura, ha estado sobredeterminada por la concepción de ella como obra de arte. Esto se ha visto reflejado, y se ve toda vía, tanto en la práctica edificatoria como en los terrenos de la estética, historia, crítica y teoría de la misma.

3.4 La arquitectura entendida como obra de arte es sólo una mínima parte del acervo arquitectónico, al igual que el sector social al cual está dirigida

¿Qué otros aspectos constata la historia? Uno fundamental: la arquitectura artística ha sido destinada al consumo de mucho muy pocos.

Este hecho no deriva únicamente de la división de la sociedad en clases ni de que las dominadas cuenten con escasas y hasta nulas posibilidades de acceder a una arquitectura más de acuerdo con sus necesidades objetivas. También ha tenido que ver en esta segregación el predominio de la concepción artística de la propia práctica porque se ha supuesto, en concordancia con lo anterior, que la capacidad de creación está restringida a los profesionales de ella, a unos cuantos seres selectos, a los «mensajeros» a que ya nos referimos.

De este modo, no se ha promovido una práctica arquitectónica participativa en la que el habitador advenga pivote inexcusable en cuyas modalidades específicas de vida se concreta la habitabilidad. Tampoco se ha hecho lo propio con los procesos autoconstructivos. El arte, se piensa, es cosa sólo de profesionales.

— 4 —

POSIBILIDAD DE GENERALIZAR LAS CATEGORÍAS ARQUITECTÓNICAS

4.1 Introducción

El objetivo central de este estudio es revisar algunos, solamente algunos, de los conceptos que fundamentan la idea que heredamos acerca de la arquitectura y misma que, por otra parte, encuentra aceptación en amplios sectores tanto profesionales como académicos.

Esta revisión se justifica por dos razones básicas, dijimos. La primera de ellas deriva de haber observado que algunos de dichos conceptos no son ni suficiente-

mente amplios ni aceptablemente precisos para permitirnos analizar a satisfacción las nuevas circunstancias en que se desenvuelve nuestra sociedad y, por ende, la arquitectura correspondiente. Si esto es así, tampoco son lo suficientemente dúctiles para, a partir de ellos, elaborar y fundamentar algunas líneas de acción que pudieran coadyuvar en la difícil tarea de reorientar la práctica arquitectónica en su conjunto.

La segunda razón que convalida esta revisión, que simplemente mencionamos en un principio y que también ahora nos contentamos con traer a la memoria — dado que apuntarla con rigor exigiría ella sola otros tantos cursos como el presente— es la crisis en que se encuentra sumida la arquitectura actual.

El vínculo tan estrecho que entre sí guarda la práctica arquitectónica con la arquitectura en que se corporiza, en parte, así como con la teoría que explica el proceso mediante el cual se la produce, da por resultado que lo que se asienta para uno de estos terrenos repercuta en los demás. De estas implicaciones de ninguna manera excluimos otros dos importantes ámbitos de la reflexión arquitectónica: la crítica y la historiografía. Y es justamente teniendo muy presentes a las dos últimas, que en esta sesión nos vamos a plantear otras consideraciones a ellas correspondientes.

Uno de los problemas que frecuentemente se les presentan a la crítica y a la historiografía arquitectónicas y que una y otra vez ha dado lugar a diferencias de criterio y tomas de posición disímboles y hasta divergentes dentro de los estudiosos y practicantes de estas materias, es el que se refiere a la legitimidad de extender a otras etapas los juicios y apreciaciones correspondientes a una distinta.

Quienes optan por negar la legitimidad científica de esta posibilidad, es decir, quienes consideran que cada etapa histórica genera sus propias legalidades, estructuras y superestructuras, consideran que cualesquier característica o cualidad propia de la arquitectura de una etapa se encuentra tan estrecha, tan indisolublemente vinculada al todo de la formación social a la cual corresponde, que hace nugatorio el intento de trasladar esa característica a una circunstancia diferente. La concepción del mundo dentro de la cual se procreó una obra arquitectónica específica u otra cualquiera, impregna de tal manera a las obras producidas dentro de ella que torna imposible, dicen, y, más que ello, ilegítimo, intentar disociar una de la otra.

En este sentido ha llegado hasta a afirmarse que estaría indicado no emplear el mismo término para referirnos a producciones parecidas, tal vez, similares, pro-

bablemente, pero que no fueron conceptuadas de la misma manera en sus respectivos momentos.

Así, –dicen– ¿cómo emplear el mismo término de arquitectura para prácticas normadas por conceptos tan distintos? De ser así, pues, ¿en qué podríamos basarnos para asentar la validez de categorías transhistóricas?

Si en los tiempos de Vitruvio se incluía dentro del concepto de arquitectura la producción de artefactos de guerra e instalaciones afines y ahora ya no lo hacemos así y, por el contrario, se dice, hemos incluido dentro de él otros tipos de arquitectura desconocidos para aquellos, la conclusión parece caer por su peso: estamos hablando de cosas distintas que no pueden ni científicamente deben ser englobadas con idéntico término o concepto. Estaríamos refiriéndonos con el mismo término a cosas distintas. Si no me equivoco, este es uno de los argumentos que se esgrimen en contra de la validez e, incluso, de la necesidad de descubrir leyes cada vez más amplias que nos permitan comprender más y mejor la práctica arquitectónica entendida en los términos en que la establecimos en la primera plática: como el conjunto de actividades por medio de las cuales socialmente se producen espacios habitables.

Pero aquí hay una grave confusión. Y el hecho mismo de que tal criterio se reduzca al absurdo, debiera precavernos de sostener tal modo de pensar.

En efecto. En pláticas anteriores hicimos ver que el conocimiento científico es conocimiento de lo general que agrupa, a la manera de un común denominador, a los diversos individuos componentes de un género.

No vamos a insistir en ello. Ello, no obstante, es indispensable hacer notar que si fuera correcta la apreciación que niega la posibilidad de buscar lo que haya de común en los espacios habitables pertenecientes a distintas etapas históricas, tampoco habría ninguna razón para aceptar que pudiera hacerse con los individuos, clases, especies, géneros y reinos —para emplear la taxonomía más conocida— que integran la naturaleza. Y, sin embargo, la ciencia así lo ha hecho. La biología, la botánica y la física han buscado lo común entre los individuos de un reino y no solamente lo ha encontrado, sino que gracias a ello ha sido posible hacer avanzar el conocimiento mismo.

Cuando se dice que la ciencia se ocupa de lo general, queda incluido en ello todo tipo de generalidad y no nada más la correspondiente a un ámbito, sector o etapa. Es más, la búsqueda de lo general es la que ha permitido a diversas ciencias

ir acercándose a otras y crear campos compartidos no obstante que cada una surgió diferenciando con la mayor nitidez posible su campo de acción, considerando que de ello dependía en gran parte el éxito de sus posteriores investigaciones. La bioquímica, la termodinámica, la fisicoquímica y otras más, muestran con prístina claridad que esos campos científicos no solamente han encontrado lo que de general identifica a sus individuos, sino que al avanzar el conocimiento encuentran que pueden existir, y existen, aspectos comunes entre dos o más campos científicos. La búsqueda que en el terreno científico ha dado en llamarse del «campo unificado», es decir, la búsqueda de teorías que integren las más generales a que se ha llegado en distintos terrenos particulares, procede de tiempo atrás. Y a ningún científico le parece inválido o absurdo. Es curioso que sí se los parezca a algunos historiadores de la arquitectura.

Ahora bien, insistir en la necesidad de no soslayar la posibilidad de encontrar rasgos comunes a etapas y modalidades diversas de hacer la arquitectura, no implica, ciertamente, perder de vista o pasar por alto los aspectos, rasgos, lineamientos conceptuales y características formales externas que las diferenciaron en su momento histórico preciso, sino algo muy distinto.

En efecto. Cada etapa, cada ámbito dentro de esa etapa y, por supuesto, los géneros dentro de ellas, exigen ser analizados y valorados con arreglo y en función de la estructura de la formación social correspondiente. En esto no hay duda alguna.

Pero de aquí no se concluye que intentar extender a otras formaciones sociales los rasgos susceptibles de ello, deba ser considerado impropio o inválido científicamente. Y mucho menos debería concluirse que hasta habría que emplear nuevos términos y en vez de hablar de arquitectura hablar de «diseño ambiental» o de otras locuciones similares.⁴⁸

48 Las diferencias que se observan en la manera de entender la arquitectura, también es posible encontrarlas en todos, absolutamente todos los campos de la realidad. Las plantas, los animales, la morfología, todo ha cambiado y, paralelo con ello, otras entidades, éstas de carácter social. La evolución o revolución son incontenibles. También ha variado el sentido educativo, la manera de llevarse los padres con los hijos y así sucesiva e infinitamente. ¿Qué habríamos de hacer? Cambiar de lenguaje a cada momento histórico y al perro y a la atmósfera, ahora contaminada, llamarle de modo distinto y ¿así sucesivamente? La tesis se reduce al absurdo.

Se trata de cuestiones muy diferentes. Una es la explicación y significación o valoración de obras particulares en momentos particulares y esto debe hacerse dentro del contexto de la formación social respectiva y otra muy distinta es plantearnos la significación que puedan tener en nuestro propio momento. Notemos la sustancial diferencia. Y notemos que, a fin de que nos sean inteligibles y, más que eso, para rescatar la significación que en su tiempo tuvieron esas obras, es apodícticamente indispensable crear un nuevo marco de referencia conceptual: el nuestro.

Y ello, ¿por qué? Porque no nos es posible despojarnos de nuestra manera de pensar, determinada, a su vez, por la formación social a la que pertenecemos. Porque la mimesis con otros tiempos distintos es posible dentro de marcos sumamente limitados. Y porque, en última instancia, estamos intentando crear concepciones cada vez más amplias que nos permitan dar cuenta de nuestro presente sin desligarnos del pasado. Cada época recrea, rehace la historia y de la misma manera como en la prosecución de esta tarea integra hechos que no estaban contemplados en el pasado, también deja de lado otros a los cuales no les concede la misma significación que tuvieron en su momento. Paradójicamente, esta reformulación de los hechos sólo puede hacerse a partir del conocimiento de lo particular.

Por otra parte, ¿qué acaso se piensa que las acciones sólo pueden ser vistas tal y como fueron concebidas por sus respectivos autores? ¿Acaso se piensa que la conciencia que de ellas tuvieron sus autores no estaba maculada por su propia ideología? Recuérdese que ya Marx hizo ver los equívocos a que puede dar lugar tomar a la letra la conciencia que una persona o época tuvieron de sí mismas, en un párrafo que es pertinente traer a colación:

Así como no se juzga a un individuo por la idea que él tenga de sí mismo, tampoco se puede juzgar tal época de revolución por la conciencia de sí misma...⁴⁹

De no tener en cuenta los riesgos que entraña tomar a la letra, la versión de una época y no llevar a cabo esta labor reformuladora, rehacedora y revaloradora de la historia, no solamente no serían posibles las teorías transhistóricas con que contamos en el campo de las relaciones sociales, sino que no sería posible ningún conocimiento, porque, ya lo recordamos: no hay ciencia de lo particular.

49 Marx, Carlos, «Prólogo a la contribución...», *op. cit.*, p. 13.

Estaríamos impedidos para juzgar ningún hecho acontecido, incluso, en nuestra propia época, en nuestro propio momento, coetáneo a nosotros, porque, ¿cómo hacerlo si el que lo produjo no lo aprecia del mismo modo que nosotros?⁵⁰

Como se observa, son muchos los absurdos a que conduce la tesis de la imposibilidad de aplicar categorías de un momento a otro, de un individuo a otro, de un campo a otro. La ciencia ha avanzado en la medida y proporción en que ha generalizado y busca la generalización.

Todo lo cual no obsta para aceptar la existencia de conjuntos locales, regionales, nacionales o de algún tipo distinto, según el marco de referencia de que partamos.

¿Qué características exige tener este nuevo marco de referencia a fin de posibilitar dicho rescate sin por ello lesionar la significación que las diversas prácticas tuvieron en su momento? Precisa hacerlo más comprehensivo que aquél al que intenta englobar. Nada más.

4.2 Periodización arquitectónica o periodización histórica

Otro de los problemas que han afectado persistentemente la prácticateórica aplicada tanto a la teoría como a la crítica e historiografía arquitectónicas, es el referido a la periodización historiográfica.

Una y otra vez surge la duda respecto a cómo establecer los períodos en los procesos históricos. Esta duda abarca tanto el surgimiento de un período como su término. Y también tiene que ver con la forma de denominarlo: si ésta debe hacer referencia al momento o formación social en su conjunto o si, por el contrario, lo indicado sería establecer los períodos en función del decurso del campo de actividad correspondiente. En nuestro caso, el de la arquitectura.

La duda tiene una causal muy poderosa. No obstante que de tiempo atrás se maneja la idea de la correspondencia entre las obras y su momento social, como ya vimos, esa correspondencia lejos de ser directa y unilineal, suele ser sumamente desacompasada.

50 ¡Qué maravilla para algunos, si ese criterio se extendiera! El imperialismo estadounidense no podría haber sido juzgado por dos prohombres de nuestro tiempo, Bertrand Russel y Jean Paul Sartre, quienes a despecho y pasando por alto su afirmación de que estaban siendo compelidos a luchar por la libertad y la democracia, titularon su acción de «crímenes de guerra».

Algunas veces no se ha tenido suficientemente en cuenta que no es directa la correlación entre la época o la formación social y los productos que ella misma ha propiciado y que, mucho menos, está garantizada su aceptación por la propia época. Una misma época genera acciones o productos favorables como desfavorables a ella; aceptables como inaceptables; adecuados como inadecuados y así sucesivamente.⁵¹ De haber una correlación directa y además, positiva, concordante, no habría lugar ni a los desfases ni a los rechazos. Y estos dos casos se observan en múltiples oportunidades a lo largo de la historia. No son uno ni dos los casos en los cuales pese a que las obras de arte fueron producidas y generadas, ésto es, determinadas por una formación social dada, los resultados no han sido sancionados favorablemente por ésta.⁵² Es más, en muchos el rechazo ha sido tajante y hasta cruento.

Resumen del capítulo

Hagamos una breve recensión de lo visto anteriormente con la idea no solamente de tenerlo presente y engarzarnos en ello, sino con la de penetrar un poco más a fondo en el tema en cuestión.

Hemos insistido en la tesis hegeliana de que todas las cosas existen y se nos dan, coexistiendo con otras cosas, involucradas con otras acciones, formando parte de otros subconjuntos y conjuntos cuya totalidad conforma el anchuroso mundo al que llamamos la «realidad». Por su peso cae, como ya lo hemos insistido, que, en consecuencia, solo pueden ser conocidas y comprendidas a contraluz de dichos conjuntos, explicitando la manera como funcionan o están engarzadas en ellos. Viéndolas actuar y ser actuadas, afectar y ser afectadas recíprocamente en un proceso sin fin por y dentro de ese mundo.

Ello nos lleva a afirmar que cada cosa es muchas cosas o, más bien dicho, que cada cosa tiene infinitas dimensiones, en la medida en que es infinito el conjunto de las otras cosas con las cuales o entre las cuales existe o coexiste.

Por supuesto que el hecho de que existan formando parte de la «realidad», no implica que necesariamente conozcamos cómo es su manera de existir. Esto es, que

51 Lo que también debería tenerse en cuenta al sostener la inviabilidad de extender categorías a épocas distintas.

52 No habría que perder de vista que no hay ninguna práctica que no se produzca al interior de una formación social dada.

baste con enunciar el mundo de cosas entre las cuales se da para que ya sepamos cómo se da. El conocimiento de la generalidad de cada uno de los conjuntos en que podemos agrupar a la realidad implicaría precisar el tipo o carácter de relación que existe entre el campo de objetos de que nos estamos preocupando y los demás.

Notemos claramente que el conocimiento de un objeto exige conocer los dos elementos que están entrando en juego en cada una de las determinaciones. Es decir, que no basta con decir que está a la derecha de éste o aquél, sino de qué manera son éste o aquél. Por ejemplo, y siempre siguiendo con el tipo de ejemplificación al que hemos acudido anteriormente: una de las primeras caracterizaciones del vaso que tenemos con nosotros, variaría notoriamente según el carácter de los objetos entre los cuales se encuentra. Si el resto fuera de una índole bastante distinta, nuestro vaso estaría tal vez, fuera de lugar, sería singular, tal vez único o posiblemente ridículo, burdo, prosaico.

Anteriormente dijimos que bastaba con que se modificara el entorno físico o cultural, objetual que rodea un objeto, para que el objeto variara sin necesidad de modificar necesariamente su propia estructura, su propia conformación objetual. Con esto queremos enfatizar una conclusión que ya anticipábamos: que es indispensable el conocimiento, penetrar en el análisis de los dos elementos que se están determinando recíprocamente.

Efectivamente, Hegel también dijo: las propiedades no nacen de la relación con otros objetos, sólo pueden manifestarse por medio de su contacto con ellos. Piénsese cómo únicamente en situaciones específicas o concretas es posible que develemos nuestras propiedades de valor, entereza y demás, lo que significa que es imprescindible analizar y descubrir cómo es posible que cierta propiedad de cierto objeto, afecte de una manera específica a otro distinto.

Así, pues, y aclarado que el conocimiento es el conocimiento de las relaciones que enlazan a los objetos, podríamos preguntarnos así sea tautológicamente: ¿en qué momento se establece una relación? Y responderíamos: en el momento mismo en que se produce tal relación.

Si hemos asumido cabalmente lo dicho anteriormente, podemos ahora contestar con seguridad y rapidez que «no hay algo que sea alimento, así, genéricamente», porque ya sabemos que alimento es lo que alimenta a alguien preciso y concreto. Que lo que puede alimentar a alguien, puede enfermar a otro y así sucesivamente,

lo cual demostraría que no hay algo que sea per se, por sí mismo, alimento en toda ocasión.

Las cosas son lo que son, en el momento de serlo.

Ni antes ni después.

Es teniendo en cuenta esta situación que Marx pudo sostener:

Una vía férrea sobre la cual no se viaja y que, por consiguiente, no se gasta, no se consume, no es más que una vía férrea 'posible' y no real... un vestido se convierte verdaderamente en vestido cuando se lleva puesto: una casa que no esté habitada no es en realidad una verdadera casa... un producto no se hace producto sino en el consumo...⁵³

La casa que hoy en día es habitable, funcional y estética, tal vez no lo sea al momento siguiente. Piensen en los múltiples factores que podrían aducirse extraídos de la realidad o de la experiencia.

Ahora bien, es justamente el hecho de asentar como punto de principio esta relación indisoluble entre los dos elementos que entran en una determinación concreta, lo que pareciera impedir la posibilidad de generalizar ciertas categorías, expresamente, la de habitabilidad y, junto con ella, las de utilidad, logicidad, esteticidad y socialidad.

Nótese que la posibilidad de extender una cierta categoría a momentos, períodos o etapas distintas depende, entre otras cosas, de tomar una posición ante la evidencia de que es sumamente posible que muchas de las acciones u objetos a los que pudiéramos pretender aplicar la nueva categoría, hayan sido producidos con ideas, criterios y finalidades harto distintas a las que, ahora, le adjudicamos a dicha situación.

¿Qué acaso la posibilidad de conceptualizar un «hecho» o de ubicarlo en un cierto rubro, implica que ese hecho se haya llevado a cabo contando con la conciencia del productor o realizador?

53 Carlos Marx, "Introducción a la crítica de la economía política" en *Contribución a la crítica de la economía política*. La Habana, Editora política, 1966. p. 246.

Dicho de otro modo, ¿qué únicamente podemos titular de arquitectónica una obra si su autor la llevó a cabo con la idea que de arquitectura tenemos nosotros? ¿Qué acaso el autor de una acción o el productor de un objeto precisan tener la idea clara, la conciencia de lo que están haciendo para que el resultado, efecto o producto pueda ser incluido en una cierta clasificación?

El ser social y la conciencia social no son idénticos, exactamente como no lo son el ser en general y la conciencia en general. De que los hombres, al ponerse en contacto unos con otros, lo hagan como seres conscientes, no se deduce de ningún modo que la conciencia social sea idéntica al ser social. En todas las formaciones sociales más o menos complejas –y sobre todo en la formación social capitalista– los hombres, cuando entran en relación unos con otros, no tienen conciencia de cuáles son las relaciones sociales que se establecen entre ellos, de las leyes que presiden el desarrollo de estas relaciones, etc.⁵⁴

«El hecho de que un ser consciente como el ser humano, lleve a cabo ciertas acciones o produzca ciertos objetos, no significa de ninguna manera que tenga conciencia de todas las implicaciones de su hacer» (cita libre extraída de *Materialismo y empiriocriticismo de Lenin*)

Es más: las más de las veces encontramos que únicamente mediante un arduo ejercicio intelectual es posible establecer las implicaciones de esas acciones, mismas que escapan al productor directo. De aquí que se haya visto llevado el autor a establecer dos categorías de implicación: las «objetivas» y las «subjetivas». De este modo, bien se puede sostener que cierto acto «objetivamente» es un crimen aunque subjetivamente el que lo ejecutó lo considere de distinta manera. Que cierta obra edificada es arquitectura aunque su productor no la haya llamado o concebido como tal.

Si lo anterior es así, tal parece que podríamos adjudicar válidamente el calificativo de arquitectónicas a ciertas obras cuyos autores las llevaron a cabo con distintas pretensiones o, incluso, adjudicándoles diferentes sentidos, mismos que, por supuesto, deben ser tomados en cuenta a fin de singularizar dichas obras respecto del conjunto

⁵⁴ V. I. Lenin, *Materialismo y empiriocriticismo*, Moscú, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1948, pp. 373 y 374.

— 5 —

**HACIA UNA TEORIZACIÓN Y UNA HISTORIOGRAFÍA
MÁS CONSISTENTE**

Es imposible evitar que la última parte tenga que fungir, de algún modo, como un resumen donde converjan tanto conceptual como operativamente los distintos temas planteados con antelación.

Revisemos sumariamente algunos de los más importantes que hemos planteado aquí:

1. Hemos hecho ver que el empirismo manifiesto en el practicismo, espontaneísmo e inmediateísmo, debe ceder su sitio a una cada vez más sólida teoría de la arquitectura.
- En este sentido, hemos dado un largo recorrido hacia los terrenos del conocimiento científico, hacia sus caracteres más relevantes, para hacer sentir que se trata de un nivel más elevado de conocimiento que aquél que se detiene en lo meramente empírico o en el «arte» en el sentido que Aristóteles empleaba este término.
- Apoyados en ello, hemos hecho ver que: El conocimiento científico capta lo general de los conjuntos de que se ocupa. Que ello, no obstante, es la única vía para advenir al conocimiento de lo concreto, que siempre es particular. Que en este sentido, la teoría no solamente es una vía más dentro de las varias que se ocupan de estudiar a la arquitectura, sino que es el fundamento de todas las demás. Es la que permite al historiador historificar y al crítico, criticar. Sin ella como respaldo ambas dos se tornan endebles e inconsistentes. Lo mismo cabe decir respecto de la propia práctica arquitectónica cuya desorientación y crisis, en buena medida están determinadas por la desestima hacia la teoría en que se ha incurrido de largo tiempo atrás. A este respecto, también tratamos de hacer ver que si bien la teoría exige dar cuenta y constituirse, por ende, en el marco de referencia más amplio de los distintos problemas que abordemos,

no por ello puede ni debe constituirse en una especie de recetario en el que vayamos a estudiar caso por caso. No, de ninguna manera. La teoría, ya lo hemos confirmado de manera incuestionable, tiene que dar cuenta y permitir analizar la circunstancia actual, pero siempre desde y bajo su propia estructura. O sea, sin abandonar, porque no podría, el rescate de lo general. Se confunde quien suponga que dentro de ella vamos a encontrar subcapítulos dedicados a estudiar el «caso Xochimilco» o el de la Colonia Morelos, o el de los colonos de Juchitán y así sucesivamente. Lo cual, sin embargo, no quiere decir que no debamos encontrar en ella las vías o canales que a manera de «grandes alamedas» por donde transite el pensamiento más sólido, puedan encontrar explicación y guía para ser solventados. La anatomía y la biología no trata nunca un caso con nombre y apellido, pero todos los nombres y apellidos pueden ser atendidos a partir de sus teorías. Igual acontece con la economía política a la que, por la extraordinaria calidad de su investigador más renombrado, tomamos como ejemplo: en ella tampoco se analizan casos como el de la compañía tal o cual o la inversión x o z pero, ambas pueden ser analizadas a partir de ella. Así, pues, ya no enderecemos más ese tipo de cuestionamientos para echar por tierra un campo de conocimiento que, en el fondo, nos es absolutamente indispensable a todos. También hemos hecho ver que la generalización, ni es vacía, ni tautológica como se llegó a decir, ni, mucho menos, es algo que se puede saber en un minuto. Las anteriores afirmaciones las tomaría como exabruptos que esperan ser reconsiderados. Algo similar podríamos decir en relación a la idea expresada en el sentido de que es imposible definir la arquitectura porque en distintos tiempos y lugares ha sido portadora de igualmente distintas acepciones y contenidos. Ya hicimos ver que la historia se hace siempre desde nuestro punto de vista, desde un momento determinado que, al margen de rescatar el contenido y significación que para su propia época tuvo una acción u objeto particular, lo rescata desde la nueva perspectiva planteada en la búsqueda siempre, de más amplias y consistentes generalizaciones.

2. En el segundo capítulo, abordamos un aspecto fundamental no sólo de la obra de arquitectura sino de cualesquier otras.
- Hicimos ver, apoyados en Hegel y en Marx, que para entender una «cosa», es indispensable «disolverla» (Hegel) en sus relaciones. Hegel terminó con el famoso planteamiento del «en sí» kantiano.
 - Apoyándonos en la teoría de la historia de Marx, pudimos establecer que esas relaciones a partir de las cuales es posible advenir al mejor conocimiento de las «cosas», asumen la forma de «gelatinas transparentes cristalizadas y adheridas» a los objetos. Relaciones imposibles de percibir visualmente y que únicamente son captables por medio de la labor de abstracción llevada a cabo por el entendimiento. Así vistas, las cosas producidas por el ser humano son cosas espiritualizadas. Son cosas que han cobrado una nueva dimensión distinta de las que la explican como objeto inanimado: es la dimensión social.
 - El «valor» de las cosas, que no es sino una relación de significación interpersonal, deriva de ese hecho.

Sobre globalización neoliberal e identidad

Versión final de las ponencias presentadas con el título de "Identidad nacional y arquitectura" ante el xvii Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos, celebrado en Montreal, Canadá, del 17 de mayo al 1º de junio de 1990 y "Globalización e identidad", ante la Asamblea General y II Coloquio Científico del CARIMOS, Veracruz, julio de 2003.

Introducción a la globalización y neoliberalismo

La globalización y el neoliberalismo son las dos categorías económico políticas mediante las cuales se intenta sintetizar los rasgos más generales de la estructura económica prevaleciente en la sociedad mundial actual. Estructura que ha impreso un sesgo muy preocupante a las relaciones sociales y dado lugar a desastrosos efectos en muy diversos ámbitos. Por lo mismo, justifica ampliamente no sólo el interés, sino la ingente necesidad de que nosotros, los arquitectos, nos adentremos en su mejor conocimiento, a fin de ver con mayor claridad los efectos que ambas categorías están generando en el campo de la producción de espacios habitables, así como en la formación y el ejercicio profesional de los arquitectos. Por su peso cae que el mejor conocimiento de nuestro momento actual, con todo el interés que reviste, quedaría sumamente trunco si no procuramos encontrar vías que hagan factible paliar, e incluso revertir, los negativos efectos que ya, de entrada, le son reconocidos. Así, pues, intentemos comprender y proponer, con todos los riesgos que ello supone. Para cumplimentar este propósito, y en la medida en que se trata, para nosotros, de incursionar en terrenos ajenos, nos veremos precisados a introducirnos en las ciencias sociales, en los estudios de los economistas, sociólogos y filósofos, principalmente.

De entrada, no podemos ignorar la plétora de ensayos, estudios y denuncias mediante las cuales día con día se da cuenta de nuevas y agravadas manifestaciones de su presencia en confines donde todavía, el día de ayer, no había asentado sus reales. Tampoco podemos pasar por alto que se trata de un fenómeno que si bien hunde sus raíces en tiempos ya remotos, la forma que ha asumido en los actuales

es, en términos históricos, relativamente reciente, como también lo son las apreciaciones de fondo que intentan explicarlo.

Las metáforas: su importancia y limitación

Ello explica, muy probablemente, que incluso los estudiosos más conspicuos de los procesos sociales, todavía no hayan podido elaborar una visión más o menos completa de dicho proceso. Y que en su lugar tengamos un hasta abigarrado conjunto de estudios monográficos dedicados de manera preferente a la descripción de las afectaciones que la globalización y el neoliberalismo están generando en campos específicos de la vida en general y de la humana en particular, a nivel mundial. En estos estudios, las metáforas ocupan un lugar relevante. Y esto es muy significativo. Porque las metáforas son un recurso, no solamente literario, sino conceptual, al que se suele recurrir cuando todavía no se ha logrado elaborar una representación conceptual unívoca. Son la forma de echarle un pial a una "realidad emergente, aún huidiza en el horizonte de las ciencias sociales", como nos hace ver Octavio Ianni. Pero si bien no es mediante las metáforas que podemos descender hasta las honduras donde habitan las 'últimas causas' del proceso, sí delinean su perfil con bastante nitidez al acentuar sus rasgos más acusados. Algunas de las más citadas son las siguientes:

Aldea global (McLuhan); fábrica global; nueva Babel; sistema mundo; nueva división internacional del trabajo; capitalismo global; hegemonía global; mundo sin fronteras; nave espacial; primera revolución mundial (Alexander King); tercera ola (Alvin Toffler); economía-mundo; shopping center global; disneylandia global, sociedad global (Noam Chomsky) y mundialización del mundo.

Como se puede observar, todas esas metáforas sugieren un fenómeno de una gran complejidad. Hacen ver, por otra parte, la dificultad de captar en una sola caracterización la multiplicidad de efectos que la globalización y el neoliberalismo están generando de manera concomitante. Pero más allá del diverso aspecto particular al que cada una se refiere, un referente común las unifica. Y éste consiste en que todas ellas se refieren, abierta o tácitamente, a una situación que involucra a todo el mundo. Y, aquí, debe tenerse muy en cuenta que la expresión "todo el mundo", es literal, ya que como bien se sabe, la nueva estructura económica, ahora preva-



leciente, cunde y deteriora por igual tanto el mundo de los hombres como al de la naturaleza. Sí, a todo el mundo y a todas las instancias de ese mundo.

La “aldea global”

La metáfora aceptada por muchos estudiosos como aquella que apuntó el rasgo regente de la nueva situación, y respecto del cual los demás serían subsidiarios, es la creada por Marshall McLuhan, quien desde 1984, aunque lo publicó hasta 1989, hizo ver que el mundo se había convertido en una “aldea global”. Brillante expresión, ésta, conforme a la cual el mundo había dejado de ser el conjunto más o menos compartimentado de ciudades, países, Estados y culturas diversas y relativamente autónomas, cada una de las cuales había venido haciendo la vida según el rumbo y velocidad que le marcaba su propia estructura, pero ajenas y refractarias a lo que tenía lugar fuera de su hábitat. En su lugar, se descubrió que el mundo “se volvió mundo, que el globo ya no es sólo una figura astronómica, que la Tierra es el territorio en el que todos nos encontramos relacionados y remolcados, diferenciados y antagonicos”, según lo expresa Octavio Ianni. El mundo se había convertido en una aldea, en un sitio en el cual todos sus habitantes son partícipes, espectadores y protagonistas de los sucesos que les acontecen incluso a sus antípodas. Cabía pensar que gracias a las inconmensurables posibilidades abiertas por los medios de comunicación, la humanidad, por primera vez en su historia, se convertía en un conglomerado interdependiente y unificado. Que la Tierra era el patrimonio de todos los seres humanos y los recursos de cada uno pasaban a ser de todos. Poder “navegar” por el internet y meterse en todos los intersticios de la academia y de la trivía, de todas partes, así lo probaba.

Ahora bien, vale la pena destacar, a la luz de las metáforas compiladas y en especial, de la forma como han sido asumidas por sus adherentes, que sus creadores, por su parte, y los medios masivos de comunicación, por la suya, suelen destacar el rasgo que viene a cuento del tema al que se están refiriendo en especial, haciendo abstracción de los demás que no están conectados con aquel de manera directa, inmediata. Hacerlo así les facilita clarificar la hipótesis o tesis que están manejando. Contradictoriamente, sin embargo, también abonan a favor de la desorientación, pues al hacer caso omiso del resto de determinaciones que también definen a la globalización y al neoliberalismo, lo que ofrecen es una visión segmentada, incom-

pleta y parcial: en suma, una visión dicotómica. Procuremos no incurrir en esa situación.

Es muy probable, así, que el mero descubrimiento de la aldeanización del mundo no hubiera hecho surgir tantos opositores, quienes, sin poner en entredicho sus inocultables beneficios y las inimaginables posibilidades de desarrollo que le brinda a la humanidad, también hacen ver los altísimos, los inaceptables costos a que ello se está logrando.

Algunas de las otras metáforas que ya han sido acuñadas con posterioridad a la de McLuhan, indican algunos de esos rasgos que de ninguna manera se concilian con las promisorias expectativas a que se restringe la aldeanización. La globalización y el neoliberalismo también han convertido al mundo, a la sociedad entera, en un "*shopping center global*", en un mercado en el que lo que rige son las leyes del valor, de la ganancia, de la baja del salario, de la inmediatez y trivialidad, del "úselo y tírelo", de los sentimientos, pensamientos y cultura *ligh*t. Mercado en el que quien produce más, se convierte en el factótum de las relaciones sociales. Un mundo en el que priva una "nueva división del trabajo". El mundo de la "disneylandia global", el de la "hegemonía global", el del "capitalismo global". Un mundo en el que, como ya dijo Marx, "todo lo sólido se desvanece en el aire".

Además de los rasgos que metafóricamente se le adjudican al mundo de la globalización, hay más, muchos más, menos metafóricos cuanto más contundentes, prosaicos, desalmados y execrables, de los que nos estamos enterando día con día. El más frecuente es el que repara en los perjuicios que está causando en los niveles de vida de muy diversos países, de los industrializados inclusive: desempleo de masas enteras de trabajadores, aniquilación de ecosistemas y empresas de muy variada índole; auspicio al incremento de la violencia y el terrorismo individual y de Estado; la invasión y el genocidio de países inermes; el decreto del "fin de la historia" y la conquista de la hegemonía mundial.

En el momento mismo en que escribía estas líneas, tenía a mi lado el diario que daba cuenta de la criminal resolución de Estados Unidos de hacerse del petróleo de Irak a costa del número de muertos que sea, con la anuencia o sin la anuencia de la Organización de las Naciones Unidas, la mayoría de ellas convertidas en sus abyectos esclavos. ¿Es necesario algún dato más para convalidar la afirmación relativa a la necesidad de darle un giro de ciento ochenta grados a la globalización a fin de que sea lo que puede ser, esto es, el conjunto de condiciones propicias para que en un

mundo en el que todos somos copartícipes, puedan brillar las grandes metas de la modernidad, es decir, la libertad, la igualdad y la fraternidad?

El trasfondo de la globalización y el neoliberalismo

Sí, no hay duda, detrás de la bella “aldea global” se encuentran las empresas transnacionales actuando como su columna vertebral, como su espíritu rector, como su alma codiciosa. Es la lucha por la dominación de los mercados de alta tecnología. Es “la expansión del capital a nivel mundial.”¹ Es la misma “necesidad expansionista de la sociedad burguesa, conceptualizada en los siglos xviii y xix como colonialismo, en el siglo xx como imperialismo y actualmente como globalización.”² Es la imposición brutal del “sistema internacional de división y apropiación del trabajo global de la sociedad burguesa.” Es la necesidad intrínseca al sistema de incrementar sus ganancias, de reducir sus tiempos de comercialización, de eliminar todas las barreras que lo limiten para inundar con sus mercancías, y todo lo que en ellas va envuelto, a todo el mundo. De otro modo no realizaría ni el capital inicial ni el acumulado.

Por tanto, mientras que el capital por un lado debe tender a arrasar toda barrera espacial opuesta al tráfico, id est al intercambio, y a conquistar toda la Tierra como su mercado, por el otro lado tiende a anular el espacio por medio del tiempo, esto es, a reducir a un mínimo el tiempo que insume el movimiento de un lugar a otro... Aparece aquí la tendencia universal del capital que lo diferencia de todos los estadios anteriores de la producción. Aunque por su propia naturaleza es limitado, tiende a un desarrollo universal de las fuerzas productivas y se convierte en la premisa de un nuevo modo de producción... en el cual el mismo desarrollo libre, expedito, progresivo y universal de las fuerzas productivas constituye la premisa de la sociedad y por ende de su reproducción, en la cual la única premisa es la de superar el punto de partida.³

Es la necesidad que tiene, siempre con miras de aumentar sus ganancias, de liberalizar todos los trámites, de anular las aduanas de los países compradores, pero no las suyas propias. En este sentido, el capitalismo como bien lo ha dicho

1 Heinz Dieterich Steffan, “Globalización, educación y democracia en América Latina”, en Noam Chomsky y Heinz Dieterich, *La sociedad global*, México, Contrapuntos, 2001, p. 55.

2 *Ibídem*, p. 60.

3 Carlos Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (borrador) 1857-1858*, volumen 2, México, Siglo xxi, 1972, pp. 30-31.

Chomsky, nunca ha sido capitalismo, nunca ha liberalizado sus barreras tal y como le exige a los demás que lo hagan. Dentro de sus casas, con sus propios capitalistas, el capitalismo siempre ha sido proteccionista consigo mismo.

Milton Friedman es lo bastante inteligente para saber que jamás ha habido siquiera un vislumbre de capitalismo y que, si lo hubiera habido, sobreviviría exactamente tres segundos porque los empresarios no lo permitirían. Los grandes consorcios insisten en que los gobiernos poderosos los protejan de la disciplina del mercado, y su existencia misma es un ataque a los mercados.⁴

Es la guerra por el control mundial entre las potencias dominantes que “se decidirá esencialmente por la fuerza tecnológica económica, no por la militar.”⁵

Por las razones anteriores y muchas más, me parece que tiene sentido la apreciación de Pablo González Casanova, quien al referirse a la globalización y el neoliberalismo dijo:

Tenemos que pensar que han desaparecido: primero, el Estado benefactor; segundo, el Estado desarrollista; tercero, el Estado liberador... No olvidemos que el Estado neoliberal expresamente se desvincula de cualquier responsabilidad de seguridad social, de desarrollo económico y de liberación nacional, o que las asume como retórica de circunstancia y como un mal necesario que se va a ir quitando de encima en cuanto pueda... Tenemos que pensar que la globalización es un proceso de dominación y apropiación del mundo. La dominación de Estados y mercados, de sociedades y pueblos, se ejerce en términos político-militares, financiero-tecnológicos y socio-culturales.⁶

Aculturación e identidad

Ahora bien, en el campo de lo arquitectónico, uno de los efectos que más ha dado lugar a comentarios y ensayos de los estudiosos de este tipo de procesos, es el que se refiere a la muy observable invasión de formas y concepciones arquitectónicas propiciadas por el proceso globalizador a través de distintos medios. Los más distinguibles son los que se ejercen a través de la publicación y consecuente promoción de

4 Noam Chomsky, *El bien común*, México, Siglo XXI Editores, 2001, p. 18.

5 Chomsky y Dieterich, *op. cit.*, pp. 53, 54.

6 Pablo González Casanova, “Los indios de México hacia el nuevo milenio”, diario *La Jornada*, México, 9 de septiembre de 1998, pp. 1, 12.

las obras sobresalientes, raras, novedosas, mismas cuya mayoría es frecuente que se encuentre en los países globalizadores, de punta. A través de toda la parafernalia de recursos de diseño con los que suelen editarse, esas realizaciones son presentadas como prototipos de modernidad, de originalidad, como obras ejemplares cuyo ejemplo se recomienda. Otra vía es el otorgamiento de premios, mayoritariamente concedidos al mismo tipo de obras y bajo las mismas premisas y de los concursos que suelen ganar ese mismo tipo de obras.

La promoción de estas obras descollantes logra su objetivo no dicho: el de ser tomadas como ejemplos a seguir sin reparar en las muy diversas condiciones que permitieron su realización respecto de las demás latitudes. En no pocos casos, se llega a promover, tal vez sin pretenderlo, su acrítica repetición a escala necesariamente menor. Casos ha habido, históricamente significativos, en los que se llegó a preconizar ciertas formas como las válidas y necesarias para todos los casos. Los resultados, los conocemos ampliamente y no precisa extendernos en ellos... ni tampoco precisa repetirlos.

Además de la incongruencia de esos trasplantes en relación con el conglomerado en el cual se enclavan, en su conjunto socavan la identidad de ese mismo conjunto. Los barrios, colonias y ciudades terminan por perder la fisonomía que tenían y que al paso del tiempo llegó a conformar un punto de identidad entre los habitantes. Estos, por su parte, al ya no encontrar ese lazo de unión social, tampoco se reconocen en los nuevos conjuntos. Dejan de sentirse identificados con el que era su entorno.

La identidad constituye un lazo, un vínculo, un parentesco, un encontrarse en el otro y en lo otro, como manifestación de uno mismo. En este sentido, significa una transferencia de humanidad en la cual, progresiva y consistentemente, el mundo va siendo transformado en el *alter ego* personal y de conjunto de las comunidades sociales. Es esa específica humanización del mundo la que se pierde al injertarle pies de cría que no le corresponden y mismos que tal vez prendan, pero a costa de que se diluya, hasta desvanecerse, la humanidad que la impregnaba inicialmente. El ser humano, en estas condiciones, no se reconoce en el entorno que él mismo había conformado mediante la transformación de la naturaleza; se enajena de su propio mundo y, al verse empujado a hacerlo, necesariamente, pierde parte de sí mismo, de su fuerza productiva, del espíritu que había depositado en él.

Por supuesto que las comunidades cambian sus modalidades de vida y de consumo modifican su entorno. En esta transformación desempeña un papel promotor sustancial, el proceso de aculturación que se produce entre comunidades distintas. Su contacto, su intercambio de valores de uso y también de experiencias, infunde en cada una de ellas, nuevas ideas, conceptos, habilidades. Al decantarse paulatinamente esas experiencias, van dando lugar a modificaciones que al hacerse permanentes modifican su identidad inicial, la amplían, la enriquecen, la extienden a otros, la comparten. La grandeza de la Grecia clásica no se entiende sin Egipto. No puede pasarse por alto que la sociabilidad es la fuerza impulsora más potente con que cuenta la humanidad para desarrollar sus fuerzas productivas, su espíritu.

Este proceso de aculturación puede adoptar una forma casi diametralmente distinta cuando en vez de contacto lo que tiene lugar es un choque, un enfrentamiento, una imposición cultural. Este segundo caso es el que tiende a generarse cuando ha mediado una guerra entre las comunidades a resultas de la cual una impone a la otra sus usos y costumbres. En no pocos casos, imposiciones históricas de este tipo han dado lugar a lo contrario del proceso anterior, al afianzamiento en las propias modalidades de vida de cada uno y, en consecuencia, a la compartimentación, a la segregación, al distanciamiento. Ninguna de las dos comunidades incorporó las sugerencias ajenas o lo hizo sin interés, a regañadientes. La evolución de cada una se hizo lenta. Fue el caso de España y los moros y de Nueva España y España. Pero en cualquiera de las dos modalidades que puede adoptar el proceso de aculturación no cabe desconocer que lo que cada cultura fue, ha sido o es, lo fue, ha sido o es, gracias a la influencia e intercambio de formas y espiritualidades culturales. Pueblo aislado, pueblo en proceso de involución o, al menos, de anquilosamiento. Lo que no supone de ninguna manera avalar la imposición cultural, y menos violenta, como la propicia, e incluso la pretende, la globalización.

Como se ve, no es un problema menor el de la intensificación de la identidad cultural de cada comunidad o su contrario, el de su pérdida o dislocación. Para el ejercicio profesional de los arquitectos, involucrados como estamos en la construcción del entorno de las comunidades, el reforzamiento de la identidad cultural de los pueblos o comunidades mediante el atinado proyecto y edificación de sus espacios habitables representa una meta de cuyo logro depende su propia realización como profesional. De ahí que los estudiosos y practicantes más sensibles a este tipo de cuestiones se encuentren muy interesados en dilucidar los caminos o vías para

propiciarla incluso si las circunstancias y condiciones históricas actuales la restringen o tienden a anularla. Dilucidación que no puede llevarse a cabo si no precisamos cuáles son las afectaciones que la globalización genera en la identidad y por qué.

Las modalidades de vida particulares y la globalización liberalizada

El capitalismo vive y se nutre de las ganancias, de la obtención de plusvalía, de captación de fuerza de trabajo excedente y nada de ello es posible si no consuma la venta de las mercancías.

Ahora bien, para comercializarlas necesita extender su campo de acción y llevarlas a todos los confines del mundo. Para esto, precisa liquidar de barreras aduanales de toda índole mediante la imposición de una sedicente libertad para comerciar y, por supuesto, de manera perentoria necesita modificar los usos y costumbres de las diversas comunidades a fin de que estén dispuestas y hasta interesadas en consumir los productos que se les están ofreciendo. El vendedor sabe muy bien que nuevos productos exigen la modificación, en más o en menos, de los usos y costumbres vigentes. "El mercado crea a sus propios consumidores". Así, la transformación de los usos y costumbres nacionales o locales subyace al acto de compra-venta; y, aunque dicha modificación no es la finalidad sustantiva del capitalismo, lo acompaña de manera indefectible. Esa modificación está imbuida en los nuevos productos, materiales y técnicas. Al adquirirlos, de grado o por fuerza, los consumidores adquieren también, sin tener una clara conciencia de ello, la modificación de sus hábitos. La globalizada extensión del sistema conlleva, de manera necesaria, el debilitamiento de las identidades nacionales, locales, regionales, hasta que de manera paulatina y progresiva llegue a modificarlas sustancialmente. La nueva identidad, ¿será mejor o peor que la original? ¿El producto último del mercado globalizado y liberalizado es un hombre estandarizado y enajenado de su particularidad? No podemos decirlo por el momento. Lo más probable es que necesitemos múltiples estudios de caso, para poder llegar a entrever una posible generalización.

En este contexto, un considerable grupo de arquitectos, críticos e historiadores mexicanos —tal vez el de mayor influencia actual en el campo profesional al nivel nacional— coincide en considerar que la búsqueda de una "identidad nacional" en la arquitectura es la vía más indicada para superar los grandes errores teóricos en que incurrió el "estilo internacional" y, al mismo tiempo, para enfrentar con éxito los

críticos problemas que se les presentan a los profesionales de nuestro país, ubicado dentro de los del tercer mundo, periféricos o neocoloniales.

¿Cómo es posible sostener este criterio teórico? ¿Hacia dónde queremos dirigirnos al postular la búsqueda de la identidad como criterio proyectual básico para la arquitectura del México de aquí y ahora? ¿Qué es lo que intentamos dejar atrás como cosa del pasado? ¿A partir de qué consideraciones teóricas planteamos que en este momento le es esencial a nuestra arquitectura un objetivo tan aparentemente extraño? Y, sobre todo, ¿cuáles son los riesgos a los que se enfrenta, a su vez, este renovador criterio?

Como se aprecia de inmediato, postular la necesidad de orientarnos en la prosecución de una identidad nacional en la arquitectura expresa, en primer término, una convicción fundamental que enunciaríamos de la siguiente manera: a partir de las peculiares circunstancias en que nos encontramos, caracterizadas por un pavoroso déficit en vivienda popular, por el monto brutal de la deuda nacional de todos conocida, así como por la riqueza y vigencia de nuestras ancestrales tradiciones culturales y además, sustentados en la idea de que la obra arquitectónica tiene como objetivo último proporcionar a la sociedad los espacios en los que pueda desenvolver sus particulares formas de vivir y convivir, el único camino válido con que contamos para resolver de manera conjunta esas premisas es pugnar por una arquitectura apegada a las maneras de vivir nacionales, regionales y locales; o sea, todo lo contrario a uncirnos de nueva cuenta al yugo de la corriente para la cual el fin del proyecto arquitectónico estriba en la búsqueda de insólitas concepciones espaciales, de novísimas estructuraciones o desestructuraciones de la forma arquitectónica, o de una posmodernidad puramente formal, es decir, a la frivolidad pura y escueta de espaldas a la circunstancia nacional.

A partir de lo anterior, consideramos recomendable trasladar la discusión relativa al curso que cabe imprimirle a nuestra arquitectura, de un terreno limitadamente estético a uno más ampliamente ético. Consideramos, en consecuencia, que no es en el campo ideológico de la estética donde podemos encontrar ni las respuestas más acertadas ni las rutas más promisorias, sino en el de la ética arquitectónica. Significa reconocer que los lineamientos estéticos deben subordinarse a los éticos. Manifiesta, también, el interés que tenemos en rescatar, de este modo, la dimensión social de la práctica arquitectural y convertir al usuario en punto de partida y de llegada de nuestra arquitectura de hoy. Significa que el usuario, y con

él sus hábitos, costumbres y peculiaridades de toda índole, deben ser investigados de manera sistemática para ofrecerle los espacios concebidos estrictamente a su medida, o como dijo León Felipe, poeta mexicano nacido en España: "desde el nivel exacto del hombre".

Significa, por último, que lejos de ver la obra arquitectónica como un conjunto armonioso, esplendente y bien organizado de piedras o materiales sin alma, la consideramos como la expresión materializada del espíritu humano y que, como tal, debe ser analizada.

La identidad: aspectos fundamentales

Ahora bien, la "identidad" considerada como consigna doctrinaria en la cual se sintetiza una amplia concepción teórica, ha dado lugar en multitud de ocasiones, ahora como en el pasado, a versiones poco consistentes teóricamente hablando; versiones simplistas según las cuales bastaría con extraer del acervo tradicional o vernáculo elementos, signos de toda índole o diversas concepciones espaciales y aplicarlas con más o menos talento para por solo ello dar paso a una arquitectura nacional. Y ya que, como hemos dicho, toda una corriente de pensamiento tanto proyectual, como teórico y crítico, nuevamente se está orientando a partir de ella, bien merece que la tratemos de una manera más rigurosa a la vez que sistemática.

Es preciso, para estos efectos, rememorar los momentos estelares de nuestras historias, pues estoy seguro de que, al reflexionar sobre ellos, al analizarlos y extraerles las enseñanzas que contienen, contaremos con mejores elementos de juicio a partir de los cuales sustentar más sólidamente una primera teorización relativa a la "identidad". Confío en que ustedes coincidan conmigo en que la teoría de la arquitectura puede aprender mucho de la historia social y política de nuestros respectivos países.

Por lo que a los mexicanos toca, lo primero que salta a la vista es que la preocupación por encontrar puntos de identidad entre los diversos núcleos de su respectivo conglomerado social, surgió como una respuesta ante amenazas externas a esos conglomerados; conglomerados cuyo concurso tornaría factible alcanzar las metas propuestas, superar situaciones consideradas insatisfactorias o evadir problemas y amenazas. Así, pues, la búsqueda y encuentro de una identidad son, ambas, una necesidad que se impone en determinado momento a un grupo social que se siente amenazado o francamente agredido. Se nos presenta, pues, como la

búsqueda de una sumatoria de recursos que a la par de posibilitar la superación de los problemas que suscitaron su búsqueda, funciona, también, como un lazo de unión al nivel ideológico, como un vínculo, manifiesto justamente, en el ahínco con que los individuos, sectores, clases o naciones, asumen las tareas implícitas o subyacentes en tal identificación. De este modo, podemos asentar una primera tesis:

Siempre y en todo caso, la búsqueda de una identidad social se impone a la conciencia como un recurso idóneo para alcanzar metas que a un grupo social en condiciones determinadas se le presentan como deseables, por una parte, e inalcanzables por sí solos, por la otra. El encuentro de una identidad de intereses potencia las fuerzas productivas en una magnitud directamente proporcional a la cantidad y calidad de los lazos de identificación.

El segundo aspecto sobre el que propuse reflexionar puede expresarse mediante la pregunta siguiente: ¿Cuál es en nuestro país la genealogía de tal preocupación?

Los hechos rememorados muestran que, lejos de tratarse de una proposición recientemente pergeñada, se trata de una preocupación cuyo origen data del momento histórico mismo en que en tierras americanas un grupo social de mayor desarrollo de fuerzas productivas (españoles) dominó a otro de una gran cultura pero que se encontraba en un estadio más bajo.

En este sentido, muy por lo bajo debiéramos tener presentes los anhelos que impulsó el gran intelectual mexicano Carlos de Sigüenza y Góngora en el siglo xvii. Después de ésos sus primeros atisbos, contamos con la fecunda y rica revaloración del pasado prehispánico llevada a cabo por los filósofos jesuitas del siglo xvii. Recordemos que posteriormente, a todo lo largo del siglo xix, encontramos testimonios en todas las artes, así como en la política y en la economía, que trasudan de lejos esa preocupación, misma que desemboca en la floración nacionalista del siglo xx, antes y después de la Revolución de 1910. A partir de ello, comprendemos que se trata de reivindicaciones transhistóricas, es decir, de objetivos suscritos por diversas formaciones sociales, que recorren nuestra historia vertebrándola y confiriéndole sentido a sus acciones. Si relacionamos esta afirmación con la precedente, comprenderemos que al retomar ahora la búsqueda de la identidad y del nacionalismo a ella aparejado, nos estamos incorporando a una de las grandes metas de nuestro pueblo. Y esto no es poco importante. Formulemos, pues, una segunda tesis:

En México, la búsqueda de identidad y su consecuente espíritu nacionalista se remonta siglos atrás. Es, conjuntamente con el afán de modernidad, una de las dos reivindicaciones transhistóricas enarboladas por nuestro joven país.

Respondamos, ahora, estas otras preguntas: las medidas propuestas en cada uno de los casos estelares de nuestros pasados ¿existían previamente? ¿Habían sido practicadas con antelación al momento en que se imaginaron y aplicaron? ¿Formaban parte de un acervo preexistente ya experimentado y del cual hubieran sido extraídas? No, de ninguna manera. En todos y cada uno de los casos, fueron creadas o imaginadas ex profeso, teniendo en mente la situación que atosigaba a cada uno de ellos.

A la luz de las anteriores consideraciones podemos concluir que la identidad arquitectónica o de cualquier otro género, dista mucho de ser un conjunto de rasgos codificados de una vez y para siempre, estáticos, irrevocables y no trastocables mediante un proceso que elimina unos e inserta otros.

Lejos de ello, la identidad es un conjunto de relaciones en constante construcción, en permanente elaboración. Lo que ayer nos identificó, es posible que no sea vigente el día de hoy; lo que en un momento fue una meta deseable, es posible que ya no lo sea más. Las razones de esta movilidad son muchas: las condiciones se han modificado, el vínculo se ha mostrado infructuoso o sufrió un proceso de caducidad. Pero, en cualquier caso, es perfectamente claro que la identidad se construye, se edifica y, como todo lo que se edifica, debe ser previamente pergeñada, prefigurada y, después, sometida a experimentación hasta llegar a construir una que sea válida para un cierto período de tiempo. Por tanto, tercera tesis:

El conjunto de datos, metas, afinidades o símbolos que configuran una relación de identidad, no preexiste inmodificable, al contrario, es dinámico como la sociedad a la que enlaza, sin que ello descarte un sedimento aparentemente inmodificable y permanente. La identidad siempre es concreta, esto es, correspondiente a circunstancias igualmente concretas.

Otra conclusión podemos derivar de los casos estudiados: en ellos, la búsqueda de identidad se basó, antes que en símbolos o signos, en el mejoramiento del status de las clases cuyo apoyo se buscaba: reparto de tierras, de propiedades, en suma, otorgamiento de beneficios que estimularan a las clases solidarias a orientar sus

esfuerzos en el sentido que se les proponía. Este aspecto, como los anteriores, es de la mayor importancia para evitar caer en equívocos lamentables como lo sería el llegar a pensar que es posible seguir fecundando la identidad ya existente mediante la búsqueda, únicamente, de nuevos símbolos, de nuevas formas o signos, pero dejando intocadas las condiciones materiales de existencia de las clases sociales en juego. De ninguna manera negamos esta posibilidad: la de encontrar nuevos símbolos a fuerza de expresar el pasado y extraer de él todo cuanto pueda rememorar un origen o una coparticipación comunes. Pero debiera quedarnos muy claro que, para ubicarnos en nuestros terrenos, sería sumamente difícil consolidar una identidad con todos los que carecen de un techo en nuestro país restringiéndonos únicamente a buscar nuevas formas extraídas o inspiradas en nuestro pasado, pero dejándolos en las paupérrimas condiciones de habitación en que se encuentran. Algo, tal vez, podríamos hacer y se ha hecho en ese sentido alcanzando indiscutidos triunfos estéticos, pero los beneficios se han restringido a sectores muy reducidos.

Por tanto, planteemos otra pregunta: ¿Qué no, acaso, sería imperioso tener presente, también, la condición de vida de nuestras poblaciones? ¿Qué no acaso debiéramos pensar que la primera de las identidades es la que emerge de la solidaridad, del apoyo recíproco y mancomunado a fin de que el desarrollo económico no deje de lado a los muchos en beneficio de los pocos? Si esto es así, si me temo que poco, muy poco, les significará a los millones que carecen de una habitación medianamente digna, nuestros afanes y devaneos en la prosecución de una identidad que deje intocada la miseria en que aquellos se debaten, entonces, podemos enunciar una cuarta tesis:

Los signos de toda índole a través de los cuales se manifiesta una identidad, exigen fundarse en la mejora de las condiciones de vida de las clases sociales o corren el riesgo de convertirse en símbolos vacíos, sin sentido pleno, en formas sin contenido real, pues, ¿qué identidad puede haber si unos lo tienen todo y otros carecen de lo indispensable?

¿Qué hacer?

¿Intentar paliar los efectos dejando subsistentes las causas? ¿Tapar el sol con un dedo? ¿Hacer mutis? ¿Seguir actuando como si el campo profesional de los arquitectos pudiera permanecer incólume ante un embate que sacude todos los ámbitos sociales? ¿Seguir considerando que la ética profesional nos conmina a buscar la

originalidad a toda costa y en cualquier circunstancia? ¿Proseguir coadyuvando a formar arquitectos que en su ejercicio privilegian acompañarse con las tendencias, modas y corrientes? ¿Continuar aceptando acríticamente la idea neoplatónica de nuestra profesión que fue acuñada en el Renacimiento? Y, por sobre todas las posibles alternativas, ¿continuar convalidando en la teoría y en la práctica una concepción de nuestro hacer profesional que nos ha alejado de los problemas de los desheredados del sistema, en el doble sentido de no poner nuestros conocimientos a su alcance y de, cuando ese acercamiento ha tenido lugar, espetarles formas que discrepan de sus modalidades de vida?

Cae por su peso que estos temas exigen ser tratados con todo detalle, si es que pretendemos llegar a consensos amplios. Sin hacer caso omiso de este dictado del sentido común, es posible, sin embargo, afirmar que en primera instancia conviene alejarse de cualquier postura excluyente que le otorgue una injustificada prioridad a una medida por sobre las demás que están involucradas en este complejo problema. Es imprescindible ver los árboles pero sin perder de vista el bosque del que forman parte. Tampoco podemos limitarnos a discutir el bosque sin tener en cuenta la particularidad de los árboles que lo componen. En suma, el problema que representa la globalización y el neoliberalismo exigen ser enfocados desde la particularidad y generalidad de nuestras condiciones y circunstancias nacionales y locales.

Ahora bien, la particularidad nacional muestra que la búsqueda de identidad no debe disociarse, en primerísimo lugar, de la atención al problema representado por la existencia de un porcentaje muy elevado, que algunos estiman cercano al 80%, de viviendas llevadas a cabo sin la intervención de los arquitectos. Desvincular estas dos variables implica proseguir excluyendo nuestra profesión de la solución de los grandes problemas nacionales.

La simultánea superación de las dos variables anteriores hace ver la pertinencia de propiciar la participación de un número cada vez mayor de profesionales que desde las aulas, justiprecien el perfil vigente del arquitecto y superen el neoplatonismo que lo macula. Premisa indispensable para asumir el cambio histórico de nuestra profesión, de una de autoencumbramiento a otra de servicio.

Reafirmarnos y concentrarnos en nuestra particularidad es uno de los caminos para enfrentar la globalización neoliberal.

La historiografía, ciencia de lo particular

Ponencia presentada al Primer Congreso Internacional de Historiografía de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado (CIEP), UNAM, septiembre de 2003.

Planteamiento circunstanciado del problema

Pese a que sus primeras floraciones tuvieron lugar en la cuna misma del pensamiento occidental, todavía en los tiempos actuales la historia escrita, la historiografía, se enfrenta a la necesidad de legitimar su estatus cognoscitivo. Si ponemos oídos atentos al sordo rumor o al franco estrépito que en ocasiones surge de las aulas donde se viene preparando a los futuros arquitectos, nos veremos obligados a constatar la indiferencia y hasta franca desestima en que el alumnado tiene a la historiografía de la arquitectura, desde hace ya largos decenios. Dejando de lado los casos en que tal desestima es el correlato, pensaríamos que obligado, de una historiografía enjutada al punto de ser convertida en una escueta y rala enumeración de datos y fechas carentes de sentido para cualquier interesado, estaremos de acuerdo en que no podemos seguir soslayando el problema que dicha indiferencia delata.

Ahora bien, la búsqueda de explicación del demeritado estatus en que se encuentra esta área del conocimiento, no puede llevarse a cabo circunscribiéndonos a nuestro entorno más inmediato, como si éste estuviera a cobijo del temporal en que nos desenvolvemos.

En todos los ámbitos culturales se ha dejado sentir avasalladora la desilusión, paulatina pero irrefrenable, motivada por el incumplimiento de los grandes fundamentos de la modernidad. ¡Qué espantosa coincidencia! A veces la historia se solaza haciendo escarnio de nosotros: en 1989 se cumplió el bicentenario de la Gran Revolución Francesa, pero en vez de que el mundo entonara con renovados bríos el himno a la alegría y el entronizamiento de la felicidad, cuya consecución garantizó



la modernidad, tuvo que velar el deceso del socialismo, la utopía más promisorio del siglo xx. Las ominosas premoniciones despertadas con las guerras mundiales se vieron confirmadas. La posibilidad de crear un mundo a imagen del ser humano, vino por tierra. La ciencia y la técnica que habían apadrinado la mayoría de edad de la modernidad, hacían mutis junto con la historiografía y la filosofía de la historia. Tal y como podía confirmarse de manera cruenta, el progreso ni era lineal ni infinito; la historia, por su parte, distaba mucho de ser el camino franco hacia el reino de la libertad. El resultado que empezó a constatarse a partir de 1914-1918, era el estuor, por una parte, y la sensación de la ominosa presencia de la debacle por la otra.

La historiografía no podía salir incólume de la batahola generada por la crisis de la modernidad y del pensamiento que la había prefigurado. Como en las demás áreas del conocimiento, una etapa de radical autocrítica se impuso sobre las conciencias. La búsqueda de nuevos derroteros para el pensamiento revivificador del pasado, era ineludible. Los antiguos marcos conceptuales fueron arrumbados con estrépito y los nuevos surgieron como por conjuro. Nuevas formas de pensar el mundo, brotaron. Nuevas conceptualizaciones cuya característica compartida fue la oposición a las formas de pensar antecedentes, emergieron postulando principios que las trascendiesen. Rickert, en primer lugar, pero después de él Ortega, Bloch, Collingwood, Gaos y, por supuesto, la llamada escuela de los Anales, así como Hobsbawm y Schorske, tienen que ser recordados aquí.

Del lado de las ciencias sociales, la hermenéutica constituyó uno de los pilares de este nuevo pensamiento antimoderno, al incluir al pensador, al científico social y al intérprete, como una parte toral de la construcción del conocimiento. El conocimiento no se alcanzaría mediante la aplicación de una metodología científica, sino a través de la confluencia de dos visiones, la realidad y la manera de ver esta realidad y de interpretarla por parte del sujeto del conocimiento, tomando en cuenta las condiciones objetivas y subjetivas de su interpretación. Dilthey y Betti, Gadamer y Ricoeur, Apel, Habermas y Heidegger, deben ser tomados muy en cuenta en este sentido.

La fenomenología es otra de las corrientes de pensamiento de tipo subjetivista que, como reacción frente al estructuralismo, se interesó en rescatar al sujeto de la condición de epifenómeno de la estructura a que lo habían relegado las posturas objetivistas. Aunque se reconoce como iniciador de esta postura a Husserl, fue su discípulo Alfred Shutz quien intentó vincular la filosofía y las ciencias sociales construyendo una sociología fenomenológica. Para este autor, la comprensión in-

terpretativa de la acción social entraña el sentido subjetivo, siendo la captación del sentido de la acción el objeto propio de la sociología.

Tal vez el estructuralismo no quepa dentro de las posiciones llamadas genéricamente antimodernas, lo cual no obsta para que sea tomado en cuenta, así como la lingüística y la semiología. Cabe tener muy en cuenta, por otra parte, la propuesta de renovar la ciencia de la historia considerándola como lo hace Haydn White, como género literario, postura que es altamente representativa de esta etapa de febril indagación de nuevos asideros conceptuales.

En la insólita circunstancia creada por la crisis de la modernidad y, más específicamente, del sistema capitalista, la vieja pregunta relativa al carácter del conocimiento atribuible a la ciencia de la historia, sigue exigiendo de manera perentoria, ser retomada de nueva cuenta. Se trata de un punto más entre otros que así lo precisan, ciertamente, pero ineludible y, es más, impostergable. La urgencia de abordarla con nuevos puntos de vista, la motiva la necesidad de ponerle un coto a la proliferación de escritos que al socaire de la indefinición prevaleciente, lejos de coadyuvar a persuadir acerca de la importancia de conocer el pasado, desalientan ese interés en quien espontáneamente lo tiene. ¿Se trata de un mero relato, como insisten algunos, de una escueta narración en la que cada época, etapa o historiador, puede enunciar su punto de vista y aspirar al mismo tiempo, sin recato alguno, a inscribirlo en el campo de la historiografía? Dejar estas preguntas al garete, soslayarlas o francamente eludirlas, conlleva convertir la actividad en tierra de nadie, en campo propicio al abigeato, en el reino del capricho y la arbitrariedad enarbolada sin tapujos.

El tema que aquí se plantea es el relativo a la especificidad del conocimiento historiográfico; al tipo de saber que la historiografía puede y debe reivindicar para sí. Un tipo de saber que no obstante ser polarmente diferente del ofrecido por el mundo de las ciencias, naturales y sociales, a punto tal que debe considerársele su contrapartida, no por ello renuncia a alcanzar un rango de cientificidad a todo punto similar al de aquellas.

A fin de sustentar esta postulación y contar con una base sólida sobre la cual plantear cómo y de qué manera le sea posible a la historiografía aportar un tipo de conocimiento propio, conviene tener presentes algunas de las preguntas, además de las anteriores, que encontrarían respuesta gracias a ello. Primera pregunta: el conocimiento que aporta la historiografía, ¿es distinto del que proporciona el con-

junto de las disciplinas científicas? Segunda pregunta: ese conocimiento ¿tiene o puede tener el mismo rango de científicidad que caracteriza a los demás campos integrantes del mundo de la ciencia? Tercera pregunta: ¿Podemos considerar que el campo de conocimiento que con propiedad rotura la historiografía, es el pasado, simple y llanamente? Dicho de otro modo, ¿con exhumarlo, diseccionarlo y rescatarlo cumple con el cometido explicativo que fundamenta a las ciencias? En suma: ¿hay un modo de ver la realidad que con propiedad puede reivindicar para sí la historiografía? Y, por último: ¿es posible exigir para la historiografía un escaño en el reino científico, o debemos contentarnos con que permanezca en su calidad de pariente pobre, ya que sedicentemente su ámbito no va más allá del relato permanentemente renovado por tiempos y personas, carente por lo tanto de pretensión científica?

El conocer en el tránsito del caos al cosmos

El ser humano tiene la necesidad de producir y reproducir su vida a cada instante. Sobre su cabeza pende el riesgo de que su congénita moribundez haga presa de él de manera anticipada. Por ello, la vida “es una operación que se hace hacia delante”¹, añadió Ortega. De aquí la perentoria exigencia que lo obliga a no limitar su relación con la naturaleza a una sempiterna faena pedestremente extractiva. No puede limitarse a ello. Para que esto no acontezca y, por el contrario, teniendo en mente prolongar su existencia, el ser humano se vio y se ve impelido a calar cada vez más hondo en las circunvoluciones del mundo circundante, a interiorizarse en sus intersticios, en sus recovecos, a fin de propiciar la extracción de los frutos que necesita. Esto es, está obligado, inexcusablemente obligado, a conocer el mundo que lo sustenta, que lo aprovisiona, que lo cobija. Más allá de si “todo hombre, por naturaleza, apetece saber”, como dijo Aristóteles, tal vez fuera conveniente decir que se ve conminado a ello.

El cumplimiento del mandato ontológico de producir y reproducir su vida a cada instante, iba familiarizando al ser humano con los ritmos a que el mundo está sujeto, con las vinculaciones entre sus diferentes ámbitos y las fluctuaciones que solían generarse en ellos. Al revertir esta mayor comprensión de los procesos naturales en su diaria faena, comprobó que tenía la posibilidad de obtener preferibles

¹ José Ortega y Gasset, *En Torno a Galileo*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1982, p. 120.

resultados, más y mejores frutos que prolongaban y fortalecían su vida. No cabía la menor duda de que el más puntual conocimiento que de la naturaleza iba alcanzando, desempeñaba un papel fundamental en el paulatino dominio de ella. Era el conocimiento, así, sin más, la llave mediante la cual era posible transformar el caos dentro del cual, al decir de Hesíodo, se debatieron inicialmente los seres humanos, en un cosmos ordenado según leyes. Un cosmos en el que el propio ser humano descubriría y afirmaría el puesto que le correspondía.

Cuando en los comienzos de la cultura occidental, en la inmortal Grecia, se inició de manera más o menos sistemática el conocimiento de la naturaleza, de la realidad, del mundo, la conciencia social no podía menos que verse subyugada por la diversidad de los objetos que se enseñoreaban en él, que lo inundaban; por la absoluta singularidad de cada uno de ellos. Sólo ante la mirada superficial el río permanecía siendo el mismo y una rosa era igual a otra. Bastaba verlos de manera un tanto cuanto más detenida, para verse apabullado por la diversidad, por la heterogeneidad de lo existente. Dando constancia de esta convicción, Heráclito dijo: "No puedes embarcar dos veces en el mismo río, pues nuevas aguas corren tras las aguas." Y añadió: "El sol es nuevo cada día."²

La diferencia y la singularidad, lo particular e individual, se erigía como el rasgo más acusado del perfil mundano. Esto era un hecho: el mundo se componía de entes diferentes entre sí. ¿Cómo conocer a cada uno de ellos? ¿Cómo conocerlos a todos? Si conocer exigía descubrir la particularidad de cada uno de los entes, aquello que hacía que Sócrates fuera Sócrates, a todas luces se anticipaba que era punto menos que imposible pretender conocer a cada uno de ellos en ésta, su cabal individualidad. Ergo, o se renunciaba a contar con el cabal conocimiento del mundo, o se encontraba otra vía de conocimiento.

Así, a poco de haber comenzado de una manera más o menos sistemática a conocer, se cayó en la cuenta que el acceso al conocimiento de las cosas, de éstas, específicamente éstas, las de aquí y las de allá, estaba clausurado. Ni siquiera se podía llevar a cabo un recuento de ellas: su número era infinito y también lo eran los rasgos, aspectos, y detalles que particularizaban a cada una. ¿Conocer cada uno de los entes? ¿Cómo, si son mutables y perecederos? Vienen del no ser al ser y retornan

² José Gaos, "Los fragmentos de Heráclito", en Antología filosófica, *La filosofía griega*, México, La Casa de España en México, Fondo de Cultura Económica, 1940, p. 84.

al no ser: "Lo frío se calienta y lo caliente se enfría, lo húmedo se seca y lo seco se hace húmedo."³ Visto así el problema, lo más a lo que se podía aspirar sería a conocer sólo un momento del desarrollo de cada uno. Y, de ser así, ¿cómo decir que se le ha conocido si el proceso de conocimiento solamente habría logrado congelar y desmenuzar la fugacidad de un momento de él?

La conclusión, por tanto, no podía ser más que una: era a todo punto infructuoso perseguir el conocimiento de lo diferencial, lo distinto, lo peculiar, lo singular, lo que le confiere individualidad a cada uno de los objetos. Nada de ello podía formar parte del conocimiento, puesto que el conocimiento no podía captarlo. Esta vía estaba, pues, cerrada en el umbral mismo.

Así, en un cierto momento de la evolución de esta toma de conciencia, el ser humano se dio de bruces con la pregunta que machaconamente se le presentaba, acerca del ser del conocimiento. ¿En qué consistía y cómo podía advenirse a él? El optimismo inicial se tornó en duda y la duda fue dejando su lugar a una persuasión: no bastaba con invertir buena parte de su tiempo en ocuparse y preocuparse de extender el conocer escuetamente sensible, como tampoco era suficiente con adentrarse en el emanado de la "disposición productiva acompañada de razón", esto es, de la tecné, del arte.⁴ También necesitaba ampliar el conocimiento teórico, abstracto, aquél que conoce "las causas de los hechos". Particularmente a éste, tercer nivel del conocimiento, le era imperativo responder a la susodicha pregunta: ¿en qué consiste el conocimiento, cómo se le comprueba, amplía y enriquece y, por último, cómo podía advenirse a él si la puerta inaugural había sido clausurada por insuficiente? Los prolongados esfuerzos que tal inquietud generó desde los albores del pensamiento occidental hasta el momento presente, confirman que más que una tarea de sencillo cumplimiento se estaba dando inicio a una odisea: la de la prosecución del ser del conocimiento.

La zorra y las uvas

No todo, sin embargo, estaba perdido. Si bien lo diferencial de cada ente se escurría de entre los dedos, algo más quedaba. ¿Qué era ello? Aquello que también la experiencia sugería; aquello que subsistiendo más allá y por encima de la mutabilidad de

3 *Idem.*

4 Aristóteles, "Metafísica", *Obras*, Madrid, Aguilar ediciones, 1977, p. 1242.

los entes particulares, podía suponerse que no únicamente los fundaba, sino que les confería sentido. Lo que existiendo más allá de la apariencia fenoménica, podía, sin embargo, fungir como su soporte. Y esto era lo general a una multiplicidad de entes. Aquello que los permeaba a todos; aquello a lo que el pensamiento necesitaba recurrir para pasar de la anarquía al orden, del caos al cosmos. Por su peso caía que el cosmos, el mundo cíclicamente ordenado según leyes, era una manifestación de lo permanente, lo perdurable, lo subsistente de la realidad.

Si bien, pues, el conocimiento estaba impedido de llevar adelante su afán de enseñorearse de la realidad intentando captar la singularidad de cada uno de los entes que la componen, sí estaba a su alcance proseguir su cometido dejando de lado las diferencias y ocuparse de las similitudes... que también se daban.

Este planteamiento era antípoda de aquél. Ofrecía una vía no explorada, una posibilidad distinta. Según él, lo que sí podía ser objeto del conocimiento era lo constante. No Aquiles, pero sí el ser humano; no este o aquel espacio habitable, pero sí lo arquitectónico; no éste o aquél acto bueno, sino la bondad y, similarmente, lo justo, lo político y demás; no la vasija de barro, o los caballos de Tracia, pero sí: ¡lo bello que los permeaba a todos!

El planteamiento socrático es ejemplar del viraje en redondo que de manera contundente se le asignó a la búsqueda del conocimiento. Bien podemos pensar que la labor dialogal y mayéutica del maestro por antonomasia, estuvo gozosamente orientada a persuadir que era posible ir más allá de lo dado por la mirada, para buscar en la realidad de las cosas lo que se suponía que las subyacía: su esencia, su ser, que, además, permitía entender la plétora de sus manifestaciones particulares. Todo cuanto había que hacer era trascender lo perceptible sensorialmente y encaminarse a descubrir en cada ámbito y rincón del universo, el fundamento de las cosas. ¿Para qué se quería proseguir, hasta con tozudez, rayendo lo particular? Con júbilo, como en la conocida fábula, el pensamiento zorruno volteaba la espalda a las uvas de lo específico a cambio de asir lo general. Allí, en lontananza, vislumbraban el mundo de las ciencias.

Para mientes, —dijo a Hipias—, que no te pregunté *qué cosas son bellas, sino qué es lo bello...* <ese> algo bello por el que todas esas cosas bellas son bellas.⁵

5 Platón, *Hipias Mayor*, México, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, UNAM, 1966, p. 10, cursivas en el original.

¡Menuda tarea! La realidad, la auténtica la que siempre se nos aparecía disfrazada y hasta deformada por su apariencia, mutable en sus manifestaciones, multiforme y variopinta, había que buscarla detrás de las cosas, más allá de ellas, distinta a ellas mismas. ¿Y qué es lo que encontraríamos? Por supuesto, no algo que pudiéramos tocar o ver, sentir u oler. La auténtica realidad no tenía cuerpo, materia o consistencia. De ahí que no fuera captable por los sentidos, sino, como diría Marx mucho tiempo después: "En el análisis de las formas económicas de nada sirven el microscopio ni los reactivos químicos. El único medio de que disponemos en este terreno, es la capacidad de abstracción."⁶

Y al final de este proceso de inmersión profunda en el mundo de los objetos materiales en afanosa búsqueda de su "ser", de su esencia, de su sustancia, de su naturaleza, ¿qué encontraríamos? Un concepto, una forma, una "idea", inmaterial. Una idea, a tal punto amplia y desmaterializada, que por ello mismo podía aplicarse y explicar cualquier objeto material: lo bello por lo cual todas las cosas son bellas, por ejemplo. Y cuando lo aplicáramos a las vasijas, a los caballos, a las mozas, ¿explicaríamos la belleza de esta vasija, de este caballo y aquella moza? No, únicamente tendríamos un marco de referencia conceptual a contraluz del cual apreciaríamos lo que de común cupiera hallar en la belleza de unos y otros. Un ente evanescente, abstracto, huido, ya que la búsqueda de su concreción había sido abandonada en las playas lejanas de una isla particular. Del resto de estos entes: ¡nada! Sólo la parte que de ellos se relacionaba con la belleza. ¿Quién o qué era Safo, más allá del ente cuya belleza convenció a los jueces de que no podía ser mala? Quién sabe. No obstante el alborozo, allá, en el fondo del escenario, lo particular, lo individual, como invitado de piedra, hacía valer su sombra y su sonrisa socarrona recordaba que la realidad permanecía expectante.

Pero mirar es lo contrario de conocer: mirar es recorrer con los ojos lo que está ahí, y conocer es buscar lo que no está ahí: el ser de las cosas. Es precisamente un no contentarse con lo que se puede ver, antes bien, un negar lo que se ve, como insuficiente y un postular lo invisible, el "más allá" esencial.⁷

6 Carlos Marx, "Prólogo a la primera edición", *El Capital*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. xiii.

7 José Ortega y Gasset, ¿Qué es filosofía?, Madrid, Revista de Occidente, 1960, p. 76.

Así, el conocimiento, con la levedad del ser que no tiene deudas con su propio pasado, se encaminó hacia la búsqueda de lo general, lo común, lo universal, lo permanente en todos los órdenes de la realidad. Para ello, llevó a cabo, sin tapujos, un doble proceso de abstracción. El primero, al aislar un campo de la realidad, el de los objetos bellos citado, respecto de todos los demás, al cortar sus amarras con el resto. El segundo, deteniéndose en sólo un aspecto del campo elegido, el de sus formas. La multideterminabilidad de las cosas, de los entes, su quién lo hizo, cómo, para qué, con qué técnicas y procesos, el cómo fue recibido y demás, quedó como una aspiración de juventud.

Entronizamiento de la ciencia de lo general

Para certificar sin lugar a dudas la lucha intelectual que hubo de darse a fin de optar con fundamento filosófico acerca del carácter que procedía asignarle al conocimiento, tenemos a nuestro alcance los diálogos inmortales. Como se puede colegir por las razones sumariamente rememoradas arriba, el fallo se inclinó, sin taxativa alguna, a favor del conocimiento de lo general. Aristóteles, “la cabeza más universal de su tiempo”, y gran reseñador de la historia del pensamiento clásico, nos dejó constancia de este cambio sintetizando los argumentos de los maestros que lo precedieron:

Platón, aprobando la manera de pensar de Sócrates en su búsqueda primaria de lo general, pensó que las definiciones debían recaer sobre toda clase de seres que no fuesen los seres sensibles, ya que era realmente imposible dar una definición común a una serie cualquiera de seres sensibles, que siempre están en mutación. Y así, llamó ideas a estos seres...⁸

Si bien hizo ver a lo largo de muchas páginas que a fin de explicar la realidad era innecesario duplicarla, a la manera de su maestro Platón, concibiendo “ideas” inmutables de cada uno de los objetos mutables de ellas, se adhirió sin cortapisa alguna a la tesis de que el conocimiento sólo podía consistir en la captación de lo universal, de lo general. Asumió con tal rigor y abundancia de argumentos esta convicción, e

⁸ Aristóteles, *Metafísica*, op. cit., p. 920.

hizo hincapié en tantas oportunidades, que puede considerársele el preclaro paladín que llevó este modo de abordar el conocimiento a niveles más amplios.

En efecto, si el conocimiento sólo podía versar sobre lo general de los objetos, sobre aquello que, si bien no se encontraba en ellos, sin embargo era indispensable concebir a fin de dar cuenta y razón, así fuera abstracta, de la multiplicidad y variedad de los entes particulares, entonces, otra conclusión era obligada. Aristóteles la enunció: esos conocimientos daban lugar a la ciencia. La ciencia, era ciencia de lo universal y necesario. No había más conocimiento ni más ciencia que la de lo universal, que la de lo general. Con ello, decretó el ostracismo, de por vida, de lo particular, individual y concreto. Después de él, en la posterioridad próxima y lejana, no hubo más intentos de retomar la discusión. Aquí y allá, se siguió llevando a cabo el rescate y escritura de los hechos pasados, de los antecedentes obligados del presente, pero sin que a nadie, ni a sus autores, se le ocurriera reivindicar para dicha tarea el carácter de un auténtico conocimiento, esto es, sujeto a verificación, confirmable. Eran relatos, siempre adjudicables a sus autores, refrendados únicamente por quienes, a título personal, coincidían con sus puntos de vista. Versiones subjetivas que no apelaban a ser confrontadas con otras a fin de decidir entrambas. En suma, no eran conocimientos científicos, ni su tratamiento sistemático constituía una ciencia. La ciencia, como se verá a continuación en los apabullantes párrafos que del gran maestro de Estagira cito in extenso, no reservaba ningún espacio al conocimiento de lo particular. Vale la pena traerlos a colación, dado que pueden ser considerados como el acta de institucionalización histórica de la ciencia, así, con mayúsculas, como ciencia de lo universal, de lo general, de lo común y permanente. Y, recíprocamente, como la negación definitiva de incluir en dicho terreno epistemológico, al conocimiento de lo particular, de lo accidental, de lo particular, de lo individual. Veamos:

...lo primero que debemos hacer constar, de la acepción primera de ser accidental, es que no existe ninguna ciencia especulativa que se ocupe de esta clase de ser. Este hecho es signo evidente de que a ninguna ciencia, ni práctica, ni creadora, ni especulativa, le pre-ocupa el accidente.⁹

9 *Aristóteles, op. cit.*, p. 980.

Con todo ello, se ve con evidencia que no es posible una ciencia de lo accidental. Porque toda ciencia tiene por objeto lo que es siempre o lo que suele suceder con una frecuencia regular. ¿Pues, cómo se puede, sin esta condición, aprender uno mismo o enseñar a otro? Una conclusión científica debe venir forzosamente determinada por el siempre o el frecuente.¹⁰

En primer lugar, porque la sustancia primera de cada individuo es la que le es exclusivamente propia y que no se da en ningún otro ser, mientras que, por el contrario, el universal es algo común a varios individuos. Pues se llama precisamente universal, porque tiene aptitud por naturaleza para estar en varios seres a la vez.¹¹

Con todo, la ciencia que buscamos parecería ser más bien una ciencia de lo universal necesariamente. Porque toda noción y toda ciencia tienen por objeto lo universal, no los individuos últimos.¹²

Otra dificultad se encierra en el hecho de que toda ciencia tiene por objeto lo universal y todo lo que abraza la multiplicidad de los seres, mientras que la sustancia no tiene nada que ver con lo universal, antes es más bien, el mismo ser determinado y separable.¹³

De ninguna manera le fue sencillo asumir la conclusión que se desprendía de las premisas relativas al carácter del conocimiento que estaba sentando. Por el contrario, bien podemos inferir que la imagen de la realidad, siempre sugerente e invitatoria, incitadora y huidiza, le requería una y otra vez que no la abandonara, cantándole al oído, como las sirenas a los marinos. Si no, ¿cómo explicar la paradoja que dejó asentada, así haya sido sin profundizar en ella, dejándola enunciada con marcado carácter antinómico, en calidad de provocación abierta a quien aceptara el guante?

¹⁰ *Ibidem*, p. 981.

¹¹ *Ibidem*, p. 999.

¹² *Ibidem*, p. 1033.

¹³ *Ibidem*, p. 1035.

Sólo hay ciencia de lo universal y necesario; pero no hay más realidad que el individuo. Luego o bien no existe la ciencia o bien la ciencia no tiene como objeto la realidad.¹⁴

El desafío aristotélico implicado en esta paradoja, permanece ahí, ondeando en la arena epistemológica, incólume al paso de los tiempos según lo confirman algunos testimonios de epistemólogos actuales.

Los escolásticos medievales clasificarían al científico moderno como realista inmanentista porque, al descartar los detalles, al procurar descubrir los rasgos comunes a individuos que son únicos en otros aspectos, al buscar las variables pertinentes (o cualidades esenciales) y las relaciones constantes entre ellas (las leyes) el científico intenta exponer la naturaleza esencial de las cosas naturales y humanas.¹⁵

Reivindicación de la Ciencia de la historia

Ahora bien, si aceptamos que el planteamiento de Aristóteles es correcto y la ciencia sólo se ocupa de lo universal y necesario, ¿en qué situación queda el conocimiento de lo particular y contingente? ¿No es posible el conocimiento de lo individual? En consecuencia, el estudio que se lleve a cabo respecto de la Arquitectura mexicana de la Revolución, o el de Miguel Ángel o el de Ciudad Universitaria, por el hecho de proponerse establecer la intransferible particularidad de cada uno de ellos, ¿sería historia, pero no ciencia? La historia, por tanto, ¿es un mero devaneo al que carece de sentido exigirle rigor científico?

La idea de que la historiografía, para ser científica se vea obligada a encontrar 'leyes' en los procesos que estudia; que su carácter científico únicamente lo puede alcanzar mediante este procedimiento, es decir, igualándola a las ciencias naturales, la expresa otro estudioso actual de la teoría de sistemas, en los siguientes términos:

El reino de la naturaleza está dominado por leyes que la ciencia revela progresivamente. ¿Hay leyes de la historia? . . . ¿Es posible una historia teórica? . . . Entre los historiadores está muy difundida la convicción de que no es así. La ciencia es más que nada una empresa nomotética, establece leyes basadas en el hecho de que los acontecimientos naturales

¹⁴ *Ibídem*, p. 222.

¹⁵ Mario Bunge, *La ciencia, su método y filosofía*, Buenos Aires, Ediciones siglo xx, 1975, p. 28.

son repetibles y recurrentes. En cambio, la historia no se repite. Sólo se ha dado una vez; de ahí que la historia sólo pueda ser idiográfica (sic) descripción de sucesos que ocurrieron en el pasado cercano o distante... Contrariamente a esta opinión, que es la ortodoxa entre los historiadores, han aparecido herejes que sostienen lo contrario y de uno u otro modo han tratado de construir una historia teórica con leyes aplicables al proceso histórico. Esta corriente arranca del filósofo italiano Vico a principios del siglo xviii y continúa en los sistemas filosóficos e investigaciones de Hegel, Marx, Spengler, Toynbee, Sorokin, Kroeber y otros...¹⁶

Por supuesto que los párrafos anteriores, provenientes de un estudioso actual de la teoría de sistemas, son muy reveladores, entre otras cosas, de tres aspectos relevantes para nuestro objeto. El primero de ellos se refiere a la reiteración relativa a que la ciencia se ocupa de lo general, de lo repetible, de lo común. El segundo aspecto, derivado casi mecánicamente del anterior, está expresado en la pregunta acerca de si existen o no leyes en la historia. Y, el tercero, a asentar la presencia de algunos "historiadores herejes... que de un modo u otro han tratado de construir una historia teórica con leyes..."

La primera de estas tesis, la conocemos ya en su fuente original, así que no cabe ahondar más en ella. Respecto de la segunda, sólo cabe hacer ver que el carácter de científicidad de un conocimiento se hace depender de que enuncie leyes, o sea, conceptuando a partir del mismo rasero, todo tipo de conocimientos. En la medida en que a continuación vamos a traer testimonios que han sostenido con fundamento que a la ciencia de la historia no la mueve el afán de enunciar leyes, sino el afán de clarificar lo más posible la particularidad de un proceso respecto de todos los más o menos similares a él, dejamos para después los comentarios relativos. Comentaremos el tercero también líneas abajo, al reparar en la vinculación de la historiografía con las ciencias con las cuales mantiene una "relación simbiótica".

Por otra parte, sucede que los propios historiadores han rechazado la pretensión de uno de sus colegas más connotados, como lo fue Leopold von Ranke, de reducir el estudio historiográfico al simple y ralo "establecer los hechos como fueron

¹⁶ Ludwig von Bertalanffy, *Teoría general de los sistemas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 207 y 208.

en realidad".¹⁷ En ese sentido, Marc Bloch estipulaba que tampoco puede suponerse que la explicación asignada a la historiografía es susceptible de reducirse a una es-cueta 'filiación' de hechos. Y, en el mismo sentido se pronunció otro notable filósofo, Collingwood, al decir:

La historia [él prefiere seguirla llamando a la manera tradicional] no es, pues, como se la ha descrito equivocadamente tantas veces, una narración de acontecimientos sucesivos o una relación de cambios.¹⁸

Múltiples controversias han tenido lugar alrededor de este tema. Abogaban, unos, por descartarla poniendo siempre como referente el estatus de las ciencias naturales, haciendo ver que los sucesos sociales no podían ser observados con la misma minucia que aquellos y, por tanto, tampoco podía desprenderse de su estudio ninguna ley. Y, por supuesto, tenían razón en ese señalamiento. Pero acontece que la historiografía no pretendía de ninguna manera acceder al descubrimiento de las relaciones permanentes, de las relaciones 'necesarias' a las que se refirió Aristóteles, sino que se dirigía directa y exitosamente, a salvar del anonimato la cara particular de la realidad. En este sentido, uno de los que con mayor claridad asentó el diferente enfoque suscrito por la historiografía fue el filósofo Enrique Rickert, quien nos dijo:

La realidad se hace naturaleza cuando la consideramos con referencia a lo universal; se hace historia cuando la consideramos con referencia a lo particular e individual. Y, en consonancia con ello, quiero —añadió— oponer al proceder generalizador de la ciencia natural, el proceder individualizador de la historia.¹⁹

En otra parte de su texto, agregó:

17 Leopold von Ranke, citado por Fritz Wagner, *La ciencia de la historia*, México, UNAM, 1958, p. 239.

18 R. G. Collingwood, *Idea de la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 212.

19 H. Rickert, *Ciencia cultural y ciencia natural*, Argentina, Espasa Calpe, 1952, p. 98.

Los historiadores pueden decir de lo universal, con Goethe: 'Lo empleamos, pero sin amarlo; nosotros amamos sólo lo individual.' Y lo individual mismo querrán exponerlo científicamente. 'El método histórico es individualizador.'²⁰

La ciencia de la historia

Como vemos, Rickert, entre otros, hizo ver que la realidad puede ser estudiada para extraer de ella lo que de general tiene un grupo, sector, género o reino de fenómenos. Pero también puede serlo intentando descubrir la particularidad, la singularidad o individualidad de alguno de ellos. Éste, se dijo, es el campo intransferible de la historiografía, de la ciencia de la historia. Al asentar dicha diferencia, no solamente se hacía ver el diferente objeto de los dos ámbitos del conocimiento, sino que se afirmaba la posibilidad de que el conocimiento historiográfico trascendiera la mera narración o acumulación de datos, para convertirse en un conocimiento científico.

Una vez más, traemos a colación lo dicho por los filósofos antes mencionados, porque sus tesis no dejan lugar a dudas acerca de la factibilidad científica de la historiografía. El ya citado Rickert dijo a este respecto:

Hay ciencias que no se proponen establecer leyes naturales; es más, que no se preocupan, en absoluto, de formar conceptos universales; estas ciencias son las ciencias históricas, en el sentido más amplio de la palabra. No quieren limitarse a confeccionar 'trajes hechos' que les vengan bien a Pablo y a Pedro, es decir, quieren exponer la realidad —que nunca es general, sino constantemente individual— en su individualidad.²¹

A su vez, Collingwood añadió:

La historia es, pues, una ciencia, pero una ciencia de una clase especial. Es una ciencia a la que le compete estudiar acontecimientos inaccesibles a nuestra observación y estudiarlos inferencialmente, abriéndonos paso hasta ellos a partir de algo accesible a nuestra observación y que el historiador llama 'testimonio histórico' de los acontecimientos que le interesan.²²

²⁰ *Ibidem*, p. 97.

²¹ *Ibidem*, p. 96.

²² Collingwood, *op. cit.*, p. 244.

Las aportaciones de los filósofos no terminan aquí. En efecto, también han hecho ver cuál es el sustrato último que a la ciencia de la historia le interesa poner al descubierto.

En efecto: más allá de descubrir la particularidad de algún hecho sobresaliente; más allá de validar dicha individualidad aportando la información suficiente; más allá, está el objeto último que la ciencia de la historia tiene como referente sine qua non: el ser humano, el hombre. Es el conocimiento del hombre la brújula que canaliza todas las búsquedas, que orienta todos los esfuerzos: el hacedor de la historia misma. Una vez más traigamos algunas más de las ideas de los pensadores citados, por orden cronológico. En primer término, a Marx:

La historia es de por sí, una parte real de la historia natural, de la transformación de la naturaleza en hombre. Las ciencias naturales se convertirán con el tiempo en la ciencia del hombre, del mismo modo que la ciencia del hombre englobará las ciencias naturales y sólo habrá, entonces, una ciencia.²³

En segundo término, escuchemos al brillante Ortega, quien también refrendó la primacía del ser humano como objetivo último de los descubrimientos alcanzables por la ciencia de la historia:

Y la historia en cuanto disciplina intelectual es el esfuerzo metódico para hacer de todo otro ser humano un alter ego, donde ambos términos —el ego y el alter— han de tomarse en plena eficacia.²⁴

Y agregó:

La misión de la historia es hacernos verosímiles los otros hombres.²⁵

²³ Carlos Marx, *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, en Carlos Marx y Federico Engels, *Escritos económicos varios*, México, Juan Grijalbo editor, 1962, pp. 88 y 89.

²⁴ José Ortega y Gasset, "Ideas para una historia de la filosofía", en *Historia como sistema*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, p. 88.

²⁵ *Ibídem.*, p. 87.

Cerremos estas referencias con Bloch, quien muy probablemente expuso con mayor nitidez la importancia de no perder nunca de vista que el sentido último de la historiografía estriba en conocer al hombre que está detrás de todos los sucesos, como su creador, como su desarrollador, como su impulso y factotum. Y, en el mismo sentido, las aniquiladoras consecuencias negativas de la historiografía que olvide la búsqueda del hombre como fundamento del significado último de las cosas y se pierda en acumular datos relativos a los objetos a través de los cuales se expresa y relaciona con los demás hombres. Supone, quien en esta desviación incide, sin decirlo las más de las veces, que los objetos inanimados son el motivo de su atención. Bloch planteaba:

¿Qué ha ocurrido, cada vez, que haya parecido pedir imperiosamente la intervención de la historia? Es que ha aparecido lo humano.

En efecto, hace mucho tiempo que nuestros grandes antepasados, un Michelet y un Fustel de Coulanges, nos habían enseñado a reconocerlo: el objeto de la historia es esencialmente el hombre. Mejor dicho: los hombres... Detrás de los rasgos sensibles del paisaje, de las herramientas o de las máquinas, detrás de los escritos aparentemente más fríos y de las instituciones aparentemente más distanciadas de los que las han creado, la historia quiere aprehender a los hombres. Quien no lo logre no pasará jamás, en el mejor de los casos, de ser un obrero manual de la erudición... 'Ciencia de los hombres', hemos dicho. La frase es demasiado vaga todavía. Hay que agregar: 'de los hombres en el tiempo'.²⁶

Los textos anteriores responden sin taxativa alguna a la posibilidad de suponer que la historiografía tiene por cometido el rescate del pasado, así, sin más. Lejos de ello, hace ver que su carácter científico tiene mucho que ver con el descubrimiento de los hombres concretos que llevaron a cabo la acción que nos interesa destacar, su vigencia, su ejemplariedad en los tiempos actuales. No se esculca en el pasado porque sí o para ver qué se encuentra.

26 Marc Bloch, *Introducción a la historia*, Breviarios, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, pp. 24 y 25.

La historiografía arquitectónica posible

A la luz de las tesis anteriormente citadas, parece justificada la invitación a abocarnos a sopesarlas detenidamente. Si consideramos que son de tomarse en cuenta, el segundo paso consistiría en contrastarlas con los estudios que hemos realizado a fin de que, en los siguientes que emprendamos, dichos puntos de vista cobren mayor vigencia.

Tal vez por aquí podríamos empezar nuestra indagación: por confirmar si en nuestros estudios le hemos dado suficiente relevancia al conocimiento del ser humano como finalidad última de la historiografía o si, por lo contrario, hemos “cosificado” la obra arquitectónica y convertido a la historiografía en un estudio de objetos inanimados y no de seres humanos que se relacionan por medio de ellos.

El careo entre las tesis referentes al sentido último de la historiografía y los estudios realizados, parece justificarse doblemente. Ya que en no pocos de los ensayos actuales se omite, en la explicación de las obras o edificios que se comentan o analizan, la intervención de los agentes de la producción, de los autores, colectividades, personas, grupos humanos y clases sociales que los llevan a cabo. Y todos ellos se mueven por motivaciones específicas. Estas, a su vez, obedecen a emociones, pasiones y creencias, así como a circunstancias y condiciones personales y sociales muy diversas. No reparar suficiente en ellas y negarles el papel rector que desempeñan en todo hacer humano, conlleva que las obras analizadas no parezcan ser lo que son; es decir, consecuencia del entreveramiento de muy diversas voluntades que chocan entre ellas, tienden a excluirse y terminan conjugándose en un resultado que en escasas oportunidades coincide con el que cada uno de los agentes había imaginado por separado. Al no reparar en lo anterior, el resultado de la acción de los agentes de la producción, ‘las obras’, lucen como surgidas por generación espontánea. ¿Quién las imaginó y por qué? ¿Qué necesidades y aspiraciones se pretendía satisfacer a su través? ¿Con qué recursos se contó? Una vez terminadas, ¿se constató que fueron la respuesta solicitada por los habitantes? Preguntas como éstas, y muchas más, quedan sin ser respondidas por una historiografía que ve cosas, objetos, “obras”, donde debía percibir a personas que se relacionan por medio de cosas y, en última instancia, espíritu humano materializado.

Para la historiografía arquitectónica el desmenuzamiento de los objetos es puente para acceder a sus creadores, los seres humanos, las colectividades, y no para abstraerse en aquellos y convertirlos, sin darse cuenta, en fetiches, en objetos

que parecen poseer propiedades inherentes a ellos mismos fuera de la relación social en la que están insertos.

Así, sin decirlo de manera explícita, los historiógrafos parecen suponer que es posible comprender las obras estudiadas, sin apelar a quienes, antes de darles forma material las delinearon en sus mentes y corazón. De este modo y probablemente sin que tomen conciencia clara de ello, transforman un objeto preñado de la espiritualidad de los agentes que lo produjeron, en una cosa inanimada. En segundo término: al no asumir la necesidad de pergeñar siquiera la explicación del ánima social de la que el objeto es portador o depositario, deserta de su cometido sine que non: coadyuvar a fortalecer a la ciencia de la historia como la disciplina científica ocupada del conocimiento de lo particular.

Por supuesto que la rectificación sugerida no se plantea en términos dicotómicos. Tan frustráneo es pretender historificar a los productores soslayando el producto de su acción, como intentar explicar las 'obras' haciendo caso omiso de los autores. Autores o productores, por un lado, y obras o productos, por el otro, constituyen los dos polos de una relación. En un mundo compuesto por infinidad de objetos, de cosas, de entes, en suma, cada uno de ellos está en indisoluble vinculación con el otro. Uno es la explicación del otro, tanto como el otro es explicación del uno. Los objetos son el alter ego de los productores. Son sus clones realizados bajo la forma de espacios habitables. Sabemos lo infructuoso de pretender explicar algo sin ponerlo a contraluz de la relación que guarda con lo demás. Y dentro de ese demás, las motivaciones de los agentes productores ocupan un sitio descollante. Por tanto, soslayar la determinación universal y recíproca que los entes mantienen entre sí, es cerrarse el camino a la explicación. Conocer es hacer evidentes las relaciones que algo guarda con el todo. En la esencia de un objeto, de cualquier objeto, no hay nada más allá de su interrelación con los demás. Es lo que explicó Engels en sus estudios sobre la dialéctica:

No podemos llegar más allá del conocimiento de esta acción mutua, sencillamente porque detrás de ella ya no hay nada que conocer. Una vez que conozcamos las formas del movimiento de la materia. . . conoceremos la materia misma, con lo que habremos dado cima al conocimiento.²⁷

²⁷ Federico Engels, *Dialéctica de la naturaleza*, México, Editor Juan Grijalbo, 1961, p. 197.

A la luz de dicha tesis es posible considerar que la historiografía urbana arquitectónica podría concederle mucha mayor importancia al estudio del proceso de producción, el cual incluye a los productores de carne y hueso, además de los objetos en que dichos procesos se manifiestan. Hasta la actualidad, esto último ha podido hacerlo sin reparar en aquellos, incidiendo en una visión parcial, segmentada y por ende, subjetiva.

No obstante lo anterior, la historiografía actual es altamente proclive a favorecer un tipo de explicación que, a falta de otro calificativo, llamaremos “ensimismada”. Expliquémonos.

En una sedicente historificación, la exclusión de los agentes de la producción y de las condiciones y circunstancias cuya imbricación da por resultado la construcción de un espacio habitable parte del supuesto no dicho, de que la obra ‘habla’ por sí misma. Múltiples son los escritos procedentes del campo de la estética, que una y otra vez cansonamente repiten que ‘una imagen dice más que mil palabras’. Para este modo de ver las cosas, el interlocutor del arte no es la razón o el entendimiento, sino la intuición y el sentimiento. Por ello sostiene, también, la imposibilidad de ‘demostrar’ a un interlocutor, el valor de una obra: ¿cómo expresar en palabras las mil y una sensaciones que despierta la presencia de una gran obra de arte?

Para confutar esos decires basta con tener presente que la ciencia de la historia no se contenta con registrar el cúmulo de sensaciones a que una realización puede dar lugar, sino que procura, justamente, explicar cómo y por qué es así. Eludir esas respuestas al socaire de la argumentación que sea, significa, más allá de los propósitos del historiador, continuar abonando una tierra de nadie en la que tienen lugar las ocurrencias más peregrinas. Al carecer de un contrapeso crítico axiológico que justiprecie el proceso y el producto alcanzado en cada caso, a fin de superar las limitaciones en que se haya incurrido y se fortalezcan los aciertos, la idea de la profesión y su ejercicio queda sujeto al capricho. Así, hemos llegado a una profesión al garete en el mar del shopping center global, de la *aldea global*, de las modas y ocurrencias.

Historiografía y teoría de la arquitectura

Se puede anticipar que las limitaciones explicativas en que incurre la elaboración historiográfica no son generadas al interior de esta disciplina; aunque tal vez sea en ella donde mejor se las aprecie.

Y esto es así porque la ciencia de la historia no tiene un campo específico propio. Si se la observa con detenimiento, se confirmará que si bien de siempre ha soñado enfrascarse en el estudio de cualquier individuo, especie, género o reino de la naturaleza, ninguno de ellos le pertenece en exclusividad, como indica Schorske.

... la historia. No tiene ni territorio ni principios propios. Los historiadores pueden elegir su materia de estudio a partir de cualquier dominio de la experiencia humana. ... El historiador es singularmente estéril a la hora de idear conceptos. No sería demasiado decir que los historiadores son dependientes desde el punto de vista conceptual.²⁸

De esta forma, para llevar a cabo el estudio de lo particular que le compete, precisa basarse en el conjunto de conceptos, categorías y leyes que han sido generados puertas adentro del campo de estudio escogido. Conjunto que toma cuerpo sistemático en la Teoría respectiva. Esa teorización, exógena a su hacer conceptual, guarda respecto de ella, el mismo vínculo que el oxígeno mantiene en su relación con los organismos vivos. Y de manera similar al proceso mediante el cual éstos procesan el hálito que les viene de fuera y lo transforman en la energía vital que necesitan para desenvolver sus potencialidades, la ciencia de la historia hace lo propio al echar mano de la teoría respectiva a fin de poner de relieve lo particular de los casos estudiados.

La historia solamente puede existir en relación simbiótica con otras disciplinas. Debido a su carácter asociativo no teórico, sus conceptos analíticos dependen de éstas. La historia tampoco tiene ningún tema específico propio.²⁹

Esta relación simbiótica de la ciencia de la historia con las teorías respectivas de la ciencia, del arte, de la arquitectura y demás, que señala el autor, nos confirma que las limitaciones de concepción del fenómeno arquitectural y de su interpretación consiguiente, observables en la historiografía urbana arquitectónica, no proceden de ella. No es en el campo de la historiografía donde se genera el marco conceptual

²⁸ Carl E. Schorske, *Pensar con la historia, Ensayo sobre la transición a la modernidad*, Madrid, Taurus, 2001, pp. 356 y 357.

²⁹ *Ibídem*, p. 39.

cuya aplicación a un caso dado le permite dar a luz una imagen conceptual de él. Por el contrario, es en el concepto del hacer arquitectónico que la ha guiado a lo largo de su búsqueda y valoración, donde es preciso buscar y encontrar las causas de las limitaciones explicativas a que nos venimos refiriendo. Es preciso, por tanto, hacer una revisión de la teoría de la arquitectura que de manera explícita o implícita, con dominio de ella o de manera superficial, sustenta las investigaciones de los historiadores. Las debilidades historiográficas nos remitirán a las debilidades teóricas. Al poner aquella disciplina frente a ésta encontraremos los conceptos que exigen ser, no negados, pero sí superados teóricamente, en la forma que sustentaba Hegel.

La verificabilidad de la ciencia de lo particular

Visto ya que al conocimiento de lo particular y contingente le fue negada la visa de tránsito hacia el ámbito del conocimiento científico, desde los tiempos del pensamiento clásico; y que, en consecuencia, le ha sido sumamente difícil remontar tan argumentada cuesta. Visto, también que, no obstante lo anterior, los historiadores reivindican la posibilidad y el derecho consecuente de la ciencia de la historia a ocuparse, y cada vez con mayor rigor, al conocimiento de lo particular, en los términos ya dichos. Confirmado que el conocimiento de lo particular, es posible a nivel científico. Habiendo incursionado en las relaciones de esta ciencia con las disciplinas que le prestan sustento en cada caso particular, solamente resta apuntar algunas cuestiones más, de manera sencillamente inicial, ya que cada una de ellas exigiría ser tratada por separado.

Uno de dichos aspectos, es el referente a la diferencia que la historiografía guarda respecto de la que podríamos seguir titulado “Teoría de la historia”, en nuestro caso, con la Teoría de la arquitectura. Y el último tiene que ver con un punto de la mayor importancia: el de la verificabilidad del conocimiento historiográfico.

Respecto del primero cabe decir que a diferencia de lo dicho por von Bertalanffy, no cabe confundir a las ciencias que, así traten asuntos o temas referentes a la sociedad, siguen el marco conceptual de las ciencias naturales; o sea, que a similitud de aquellas les interesa sobremanera descubrir lo que hay de común en los procesos que investigan y enunciarlo en posibles leyes, de la historiografía.

Sabemos desde hace ya mucho tiempo, que no basta con indicar el campo de la realidad al cual se van a circunscribir los estudios, las investigaciones, de una ciencia dada. Esto es así porque son varias las ciencias que toman o pueden tomar un

mismo campo 'material' de estudio. Para que ello no concite confusión alguna, es imprescindible que las ciencias demarquen con igual precisión el punto de vista, la perspectiva, el 'objeto formal' desde el cual lo van a estudiar. Así, se evita la confusión entre la perspectiva de las diversas ciencias abocadas todas ellas a estudiar el mismo campo.

Así, cuando diversos estudiosos, como Vico, Hegel, Marx, Spengler, Toynbee, Sorokin, Kroeber y otros, abordaron el campo de la historia, varios de ellos lo hicieron teniendo como finalidad encontrar posibles legalidades, posibles regularidades en los procesos históricos. Cuando esto hicieron, estaban coadyuvando a elaborar la que, genéricamente llamamos 'ciencia de la historia'. Cuando, a diferencia de ellos, otros lo que hicieron fue diferenciar la guerra de los Tres años respecto de las Guerras Púnicas, lo que estaban haciendo era historiografía. No cabe la confusión y, menos, continuar propagándola. A diferencia de las ciencias naturales o sociales, la historiografía no se abstrae en una parte del ente en busca de sus posibles legalidades, sino que 'se abstrae en el todo del ente', observándolo desde todos sus ángulos e imbricaciones de sus partes; pero tampoco lo hace a la manera filosófica, esto es, para encontrar el último de sus reductos, su esencia, sino para poner al descubierto su absoluta singularidad y, con ella, su vigencia en los tiempos actuales.

Por último: ¿Cabe verificar los resultados de la ciencia de lo particular? Me parece que sí. ¿Cuándo y de qué manera se haría? Cuando la investigación realizada sobre un ente o campo estudiado logre que el estudioso tenga una representación de la forma como los distintos factores causales concurrieron en determinado momento para hacer posible que se diera el objeto estudiado; cuando pueda imaginarlo y reproducirlo mentalmente hasta en sus más nimios detalles; cuando no exista la posibilidad de confundirlo con otro; cuando haya captado su intrasferible particularidad, entonces podrá suponerse que la investigación ha concluido.

No hay duda de que siempre es posible la duda. Para lo que no hay o no debiera haber lugar, ya, es para el capricho, para la arbitrariedad, para la ocurrencia o para erigirle un altar al becerro del relativismo.

Habrà oportunidad de ampliar los apuntamientos que, aquí, quedan someramente expuestos.

La estética y la teoría de la arquitectura, dos disciplinas en busca de fundamentación

Tomado de: *Anuario de estudios de arquitectura. Historia, crítica, conservación*, México, UAM-A, 2005, pp. 11-18. [Artículo presentado en el 1er. Coloquio Nacional de Teoría de la Arquitectura llevado a cabo en el Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado, México, Facultad de Arquitectura de la UNAM, 23 al 26 de agosto de 2004].

Diversos conceptos sobre arte, belleza, estético y/o estética y/ o valores estéticos y teoría del arte y/o de arquitectura emergen entre nosotros a cada momento en conversaciones cotidianas, ya sea empleándolos para justipreciar o descartar alguna obra como poseedora o no de las cualidades a que estos conceptos se refieren.

Pero también es evidente la diferencia que existe entre que los conceptos nos sean familiares y otra muy distinta suponer que tenemos claridad suficiente acerca de lo que cada uno de ellos implica o significa; es decir, el que nos sean familiares no es garantía de que realmente hayamos comprendido lo que se ha significado históricamente mediante éstos. Y ello, no obstante que su importancia está fuera de duda. En efecto, ¿cómo hacer historia, crítica o teoría del arte, si no tenemos claro la clase o tipo de realidad que denota cada uno de esos términos? ¿Cómo imaginar, prefigurar y realizar obras de arquitectura, esto es, de arte, según la clasificación tradicional, si no tenemos claro qué es eso de arte, de estética, de teoría? Parece que tuvieron razón todos aquellos que en el pasado consideraron que estos conceptos debieran formar parte de la columna vertebral de nuestra práctica profesional, al investigar o historiar el arte, al prefigurarlo o realizarlo.

Así, pues, ¿qué no acaso la más sana y elemental razón nos indica la pertinencia de adentrarnos en su significado y sus implicaciones, así como en el ámbito de la realidad al que cada una de esas palabras se refiere? Tal vez de este modo pudiéramos encontrar puntos de acuerdo para superar el mar de confusiones que nos abruma o ahoga.

Algunos axiomas, para empezar

1. Fue en las disquisiciones de los grandes filósofos griegos donde se plantearon las bases de dos grandes campos del conocimiento que al correr del tiempo fueron bautizados como Estética y Teoría de la Arquitectura.
2. Platón ha sido reconocido como el iniciador de la estética, al proponerse descubrir en qué consiste “lo que es la belleza en sí..., en su pureza, limpia, sin mezcla, sin estar contaminada por las carnes humanas, por los colores...”.
3. El arte, por su parte, fue concebido como la “habilidad productiva”, a la que el artesano puede advenir a partir de constantes experiencias, haciendo ver, en palabras de Aristóteles —quien es reconocido como el iniciador de la teoría— que “los que dirigen las obras son superiores a los operarios, a saber, no por su habilidad práctica, sino por poseer el don de la teoría y el conocimiento de las causas de los hechos”.
4. Así pues, los barruntos de ambas disciplinas acontecieron al unísono. Sin embargo, la suerte que han corrido fue desigual. Los filósofos se sintieron atraídos en mayor medida por el cultivo de la estética, en tanto que la teoría de la arquitectura, se circunscribió a los profesionales de la misma, tanto en su cultivo como en su aplicación.
5. Si ponemos un poco más de atención en los diversos escritos que se publican o en los discursos que se pronuncian sobre los espacios arquitectónicos notaremos que con frecuencia las palabras estética y teoría son empleadas de manera indiscriminada, irrestricta y, en no escasas oportunidades, hasta como intercambiables. En consonancia, parece no haber restricción alguna para que toda clase y tipo de discurso sea calificado como teoría.

6. No obstante su longevidad, los conceptos de estética y teoría aún están muy lejos de establecer, de manera incuestionable, la amplitud de su respectivo campo de acción, así como el punto de vista desde el cual lo estudian; o sea, su objeto material y su objeto formal, para decirlo en términos de la lógica tradicional. Y, por supuesto, tampoco han logrado acreditar suficientemente los vínculos e interrelación que guardan entre ambas. ¿De qué debe ocuparse la estética y cuál es el campo propio de la teoría de la arquitectura? Son preguntas que todavía esperan contar con un consenso.
7. Las razones o explicaciones del divorcio, por una parte, o confusión, por la otra, de las dos disciplinas —que entre sus diversos menesteres comparten el interés por el esclarecimiento del “arte”, entendido éste en el sentido actual del término y no en el aristotélico—, exige que se presenten algunos planteamientos en este mismo sentido.
8. Con el propósito de aportar algunas reflexiones en dicho sentido, este artículo lleva por título Estética y Teoría de la arquitectura, dos disciplinas en busca de fundamentación.
9. De acuerdo con lo anterior, vienen a cuento, por tanto, las puntualizaciones que han señalado diversos autores inscritos en distintas perspectivas filosóficas, evidenciando que la estética adolece de algunas cuestiones de principio. A continuación algunas de la observaciones más importantes que nos han legado.
10. Inicio, no con un recuento, que sería excesivo en esta oportunidad, sino con la presentación de algunas observaciones de autores que en el pasado cercano, y en el presente, han elaborado sobre dichos problemas de principio que, considero, son vigentes y todavía no han sido suficientemente superados por la estética.

11. Moritz Geiger colaborador de Husserl y suscriptor de la fenomenología, se aplicó ampliamente, entre otros temas, al del goce estético, aquí un extracto de sus planteamientos:

La estética sería invulnerable a todos los enemigos exteriores si no llevara en la propia entraña su mayor enemigo: su imperfección metodológica. Si es cierto que para transformar un conjunto de conocimientos en un sistema de conocimientos, en una verdadera ciencia, es condición primera el empleo seguro de métodos universalmente reconocidos, entonces la estética no es hoy ciencia ni lo ha sido nunca [...] Un día el arte parece ser el centro de la estética, y la belleza natural una simple etapa preparatoria, otro día se descubre en la belleza artística una belleza natural de segunda mano...

La raíz de esa inseguridad metodológica de la estética está en la inseguridad de su punto de partida. Las verdades ciencias de hechos, como la física, la historia, la geometría, parten de un círculo de hechos segura y claramente deslindados: de procesos físicos, de acontecimientos históricos, de formas espaciales. Pero la estética, ciencia de valores, ciencia que aspira a fijar las leyes del valor estético, se muestra incapaz de afirmar en términos precisos cuáles son los objetos en que ha de descubrir esas leyes...

En efecto, imposible hallar objetos estéticos cuyo valor haya sido siempre respetado por la controversia...

Podría considerarse la historia de la estética como historia de los intentos hechos para eludir el dilema de la relatividad del juicio y de la experiencia, por una parte, y la objetividad de la ciencia, por la otra, y fijar ese inestable material de experiencias y juicios relativos en la rígida mole de un sistema estético objetivo.¹

Rudolf Odebrecht, otro autor que abunda en los mismos aspectos, señala:

La estética —dicho sea con mil perdones— es un intento de aprehender por medio del pensamiento lo que es inaprehensible por medio del pensamiento y está condenada por

1 Moritz Geiger, *Estética. Los problemas de la estética. La estética fenomenológica*, Buenos Aires, Biblioteca Argos, 1951.

ello a trabajar en un dominio extraño que no se deja arrebatar la llave para entrar en él, sigue sin superar el estadio enciclopédico, que es el estadio infantil de una ciencia.

No es sólo que vacilen los métodos y las orientaciones; es que es indefinido en gran medida el objeto de sus estudios. ¿Requiere una referencia al sujeto? ¿Hay que considerar el campo de los objetos, poniendo entre paréntesis todo lo subjetivo? ¿Debe, incluso, la correlación sujeto-objeto quedar fuera de toda consideración? He aquí cuestiones fuertemente discutidas todavía.

Para poner las bases de una ciencia, es menester ante todo aclarar la cuestión del alcance y los límites de su campo de investigación, la cuestión de si la ciencia humana puede asentarse dentro de un determinado complejo de hechos con la perspectiva de gozar sin contratiempos de autonomía y autarquía. Al estadio infantil en que se halla la estética se debe que pase por alto en parte esta cuestión incluso en la actualidad.²

El tercero de los autores es Samuel Ramos cuyo interés por la estética lo llevó a proponer que ésta se circunscribiera a estudiar el arte, excluyendo lo estético natural. En su libro titulado *Filosofía de la vida artística*, aborda este tema de la siguiente forma:

Tradicionalmente la estética, desde Platón, se ocupa del problema filosófico de lo bello, unas veces en la naturaleza, otras en el arte. Pero el pensamiento contemporáneo tiende a circunscribir el ámbito de la estética a la reflexión filosófica sobre el fenómeno del arte en toda su amplitud. Esto no excluye la consideración de lo bello en la naturaleza, aun cuando sea como asunto complementario y de secundaria importancia...

La estética debe proponerse, pues, como su objeto peculiar, el fenómeno del arte, entendiendo por este nombre todo cuanto sucede en este vasto dominio de la existencia humana, individual y social, que designamos con la expresión de vida artística.³

2 Rudolf Odebrecht, *La estética contemporánea*, Traducción de José Gaos, México, UNAM, 1942,

3 Samuel Ramos, *Filosofía de la vida artística*, Buenos Aires, Colección Austral, 1950.

Finalmente, retomamos lo elaborado por otro connotado filósofo el Dr. Adolfo Sánchez Vázquez. La amplitud y profundidad de las investigaciones que sobre el campo de la estética ha llevado a cabo lo convierte en el investigador que, en nuestro medio, más ha aportado a este campo de conocimiento y es un referente básico en la presente disquisición.

En su más reciente libro titulado *Invitación a la estética* subsume los conceptos vertidos en los libros anteriores sobre el mismo tema y nos invita a reflexionar.

...penetrar en los problemas que plantea la relación con un tipo de objetos que llamamos estéticos. Se trata de una relación peculiar que se distingue de las relaciones que mantenemos con otros objetos.

Es precisamente esa relación que, desde nuestra perspectiva y sensibilidad contemporáneas, consideramos estética, así como el objeto de este peculiar comportamiento humano, lo que constituye el punto de mira en nuestra invitación.

...no es nuestra intención reducir nuestro campo temático, ya que nos proponemos incluir en él todo lo que es objeto de la relación, del comportamiento o de la experiencia de carácter estético, ya sea que se trate de un paisaje natural, una flor, un colibrí o un objeto producido por el hombre sin una finalidad estética (un vaso de cristal, una lámpara, una mesa o un automóvil).

Que el objeto de nuestro estudio debe ser lo empírico —los objetos singulares que suscitan una experiencia estética— constituye la premisa básica de una teoría que, como la nuestra, rechaza el apriorismo y la especulación en sus dominios.

...que esta temática sumamente general es la que corresponde a una teoría general de lo estético.

Ciertamente, dentro de esta generalidad tan amplia, hay una generalidad más estrecha: la del nivel del arte, sin que esto disminuya el papel preeminente que tiene en el campo de lo estético. Y habría, asimismo, otro nivel de generalidad dentro del marco de lo estético, representado por lo estético no artístico, en el que se encontraría lo estético natural....

Cualquier intento de explicación que no parta de estas premisas, que entrañan —como vemos— una atención primordial a lo real (a lo “concreto real”, como decía Marx), pero considerado: a) en su totalidad (sin mutilaciones ni exclusiones) y, b) en sus determinaciones más generales, invalidará el saber estético como una teoría general de una realidad específica, concreta.

“Pero el que una teoría (al nivel de la generalidad de la Estética, o al más bajo de una teoría del trabajo artístico, o más bajo aún: de un arte determinado —teoría de la danza, de la música, de la arquitectura, el cine, el teatro, etcétera —sea beneficiosa o nociva, dependerá en cada caso: a) de qué tipo de teoría se trate (desligada o no de la práctica correspondiente; normativa o explicativa), b) del momento histórico en que surge la reflexión estética y, c) del grado de desarrollo de la práctica artística con la que esa teoría se halla en relación.”⁴

Seleccionamos estos cuantos párrafos del libro, cuyo estudio minucioso les recomiendo, para presentar algunos comentarios; nos referiremos más a los textos de Sánchez Vázquez porque desde mi punto de vista son coincidentes con lo citado de Geiger, Odebrecht y Ramos.

En primer lugar, habría que poner en duda —como lo asienta Sánchez Vázquez en el párrafo A— si hay o existe cierto tipo o grupo de objetos que llamamos estéticos. ¿Cuáles serían éstos? ¿En dónde han sido clasificados? ¿Quién y en dónde está asentado cuáles son las obras estéticas? ¿Quién las ha especificado? Y ¿con base en qué criterios? ¿Cuál sería el criterio adecuado para seleccionarlas? ¿Cómo discriminar las que a primera vista parecen legitimarse en tal sentido de las que sedicentemente son sus iguales, pero sólo de manera episódica o fugaz? Como se ve, la estética se encuentra asediada por una serie de preguntas que al no encontrar respuesta, la hacen trastabillar.

Ahora bien, el autor ¿se refiere acaso a las obras incluidas en las llamadas Historias de Arte que siempre son las que considera el historiador en turno? En todo caso, así enunciada la cuestión, y aceptando sin conceder, sólo sería válido plantear que existen objetos estéticos, entendiendo por éstos los muy contados que a lo largo de

4 Adolfo Sánchez Vázquez, “Introducción” en *Invitación a la estética*, México, Grijalbo, 1992, pp. 13, 14, 15, 16 y 39.

la historia han alcanzado dicha calificación, misma que corresponde a una cierta manera de entender el arte y el valor estético prevaleciente en la cultura occidental. Pero, incluso en este restringido caso, no podría pasarse por alto que algunos de ellos, y no pocos ni de escasa importancia, fueron cuestionados o desestimados como tales en su momento o en los tiempos actuales, por tanto, podemos asentar un dato: la estética no cuenta con un catálogo de objetos sancionados como estéticos o como obras de arte.

Inversamente, también podemos preguntar qué pasará o en dónde dejaremos a los objetos aludidos en el párrafo B, o sea, a los que no consideramos estéticos desde nuestra perspectiva y sensibilidad contemporáneas, por ejemplo, el arte vernáculo. ¿Deberán ser tomados o no en cuenta por la estética no obstante que las culturas donde han sido creados tienen respecto a ellos una "perspectiva y sensibilidad" muy distinta a la nuestra?

Sí, debe reconocerse que la estética del presente tiene muy claras las limitaciones que prevalecieron en la estética del pasado, mismas que solieron restringir su campo, primero, al del arte; segundo, al del arte bello; tercero, a ciertas formas de él y a ciertos estilos tomados como modelo inmemorial; y, cuarto, a los generados en la cultura occidental. También es clara la validez de la propuesta que nos presenta acerca de no restringir el campo de estudio de la estética a una sola corriente, estilo, forma, etc. (párrafo C). No obstante la validez de este propósito explícito, cabe considerar si no acaso está incurriendo en la restricción que pretende superar, al plantear que estudiará la relación estética desde "nuestra perspectiva y sensibilidad contemporáneas".

Veremos más adelante lo que a ese respecto aduce el autor, pero cabe tener en cuenta que no es argumento válido asentar que es justificable excluir o tomar con reticencia otras obras y apreciaciones del pasado, aduciendo que antes de la sensibilidad contemporánea, ni existía la estética como disciplina más o menos sistemática ocupada de dilucidar las características de dicha relación, ni tampoco se daba el interés dirigido específicamente a analizar lo estético como una realidad autónoma de otras.

Por otra parte, al confinar el campo de la estética al estudio y conocimiento del valor estético, deja fuera del análisis a los demás valores que, junto con aquél, conforman y son consustanciales a los objetos considerados en su concreción, o

sea, en su polimorfa vinculación con el resto. De este modo, se redunda en lo que se dice negar (párrafo G).

Como fácilmente se comprende, la estética tiene un punto de principio estructural: el no restringir su campo a una cierta clase o tipo de objetos. ¿Pero cómo desarrollar su labor analítica si no puede precisar sobre cuáles objetos ejercerla? En consecuencia, se ve obligada a llevar a cabo una acción combinada: tomar grupos que —nótese— parezcan tener como denominador común el ser estéticos; en segundo lugar, empezar a extraer el común denominador de ellos y, tercero, ir excluyendo los que no se ajustan a ese común denominador. Si se observa bien este procedimiento, nos daremos cuenta que, al final de esa labor de catalogación y especificación, tendremos en la mano los que el investigador en turno haya decidido. Así planteado el estudio, reincidimos en aquello que deseamos trascender. Incurrimos en un círculo vicioso que se evidencia al plantear el siguiente problema: bien, vamos a estudiar los objetos que suscitan una experiencia estética..., pero ¿en quién?, ¿quién decide qué objeto suscitan una experiencia estética? ¿El crítico, el espectador, el filósofo, el historiador del arte? ¿Quién y a partir de qué fundamentación estética?

Además de lo anterior, es muy importante tener en cuenta el papel que Sánchez Vázquez le atribuye a la “Teoría”. En uno de los párrafos seleccionados dejó asentado: “que esta temática sumamente general es la que corresponde a una teoría general de lo estético”, y lo refrenda al considerar al “saber estético como una teoría general de una realidad específica, concreta”. Dentro de este espíritu, estableció, si lo recuerdan, distintos niveles de teorización o de generalización. Y anotó que el más general es el de la estética; otro, más limitado, el correspondiente al trabajo artístico y un tercero, más reducido todavía, el dedicado a un arte determinado como lo es la arquitectura.

Ya ha dicho el autor en las primeras páginas que se trata de construir o cimentar una Estética abierta, entendiendo como tal aquella que no se limita a reflexionar sobre uno de los sectores o ámbitos de la realidad, como lo es el arte, por más que este tenga y haya tenido un lugar preeminente en la discusión estética de los últimos siglos. En este sentido, su reflexión incluye lo estético natural, o sean, aquellas manifestaciones en que no ha intervenido la mano del hombre: la naturaleza, los entes animales, los fenómenos atmosféricos, así como los producidos sin pretensión estética, pero a los cuales en ciertos momentos históricos les han sido descubiertos atisbos estéticos y, por supuesto, que sus aseveraciones, enunciados,

tesis, leyes, principios y axiomas sean válidos, guardando todas las proporciones, para todos esos campos en los cuales, además, incluye los objetos artísticos de los tiempos pasados y de los actuales, industriales o artesanales.

En este sentido se trata, para el autor, de poner a la vista el carácter de la relación estética en todos esos ámbitos a través de un estudio a tal punto preciso que pueda ser reconocido como científico. Así, la estética como disciplina científica, se expresaría a través de una Teoría estética. Y, en la medida en que es perfectamente válido y posible que el pensamiento se abstraiga en alguno de los varios campos incluidos en la reflexión, o en alguno de los aspectos o determinaciones específicas de dicho campo, la Estética podría desdoblarse en teorías de un arte determinado", como lo es la arquitectura, a la que sigue incluyendo dentro del campo artístico.

Ahora bien, parece que al decir lo anterior no ha reparado de manera amplia en la teoría de la arquitectura, en sus pretensiones, puntos de principio y resultados alcanzados a lo largo de sus veinte siglos de existencia. Pero, sobre todo, no ha reparado en que lo que conocemos como teoría de la arquitectura de una base diametralmente distinta a la de la estética. Y esto, que se puede verificar en los primeros diálogos socráticos, se reafirmó con el papel que Aristóteles le concedió al conocimiento adquirido mediante la práctica, y alcanzó su más clara manifestación en el multicitado pero muy poco comprendido texto de Vitruvio.

En efecto, en el momento mismo de su gestación y a lo largo de todo su fecundo desarrollo a través de teóricos como Alberti, Lodoli, Durand, Reynaud, Viollet, Guadet, Gromort y, sí, Villagrán, las disquisiciones versaron sobre la belleza, sí, pero desde dos puntos de partida distintos, opuestos, contrarios a los de la estética. Ésta, si lo recuerdan ustedes, se dirigió a estudiar exclusivamente la belleza, es decir, se dirigió a reparar en uno solo de los aspectos de los objetos que deseaban conocer. A uno solo, téngase esto muy en cuenta. Se interesó en "lo que es la belleza en sí..., en su pureza, limpia, sin mezcla, sin estar contaminada por las carnes humanas, por los colores", precisaría Platón. A esta esencia de la belleza se llegaría, según este primer planteamiento, haciendo caso omiso de todos los demás aspectos que convergían en los objetos. Este es el planteamiento que muy poco después abandonarían los interlocutores para intentar encontrar la respuesta acerca de lo bello, a través de un segundo derrotero, es decir, viendo a la belleza como una consecuencia de su vínculo con todo lo que le habían quitado, en otras palabras, con el

material del que estaban producidos los objetos, de la conveniencia que prestaban los objetos, de su utilidad. Este segundo derrotero es el que reafirmó Aristóteles.

A este filósofo le correspondió introducir otro punto de vista a la discusión: el del arte. Pero la del arte entendido como las obra que son fruto de una habilidad alcanzada a fuerza de reiteradas experiencias previas que le confieren al productor una destreza, un arte (ΤΕΧΝΗ), que se manifiesta en su mayor dominio sobre los medios y materia con la que trabaja; a diferencia de cómo se verá en los siglos posteriores, es decir, como obras concebidas para ser simple y llanamente admiradas. Según Aristóteles, gracias a la experiencia adquirida, el productor sabe qué es lo que tiene que hacer para que el resultado de su esfuerzo sea el esperado, igualmente por esa experiencia acumulada el artesano puede anticipar el resultado, aunque no sabe por qué es así. El arte de la guerra, de la medicina y de la arquitectura, serían ejemplos del segundo nivel del conocimiento, a saber, de esa "habilidad productiva acompañada de razón". Ahora bien, importa sobremanera tener en cuenta que, en la medida en que la belleza tiene que tomar forma en algún material, su creación generación o producción tiene que ver con el conocimiento o dominio que el productor tenga del material en que le va a dar forma.

De este modo, y aunque el autor no la pone como ejemplo, ni la menciona de manera expresa, la creación de belleza depende de la riqueza, amplitud y variedad de experiencias que haya acumulado su creador, de la soltura con que éste se mueva en el segundo nivel del conocimiento, en particular, el conquistado a partir del trabajo directo sobre la materia a transformar en la práctica. Efectivamente, sea madera, tela, color o piedra, la producción de belleza exige que el productor domine el material en el cual la va a plasmar, maneje los intrínquilos que permitan su transformación teniendo presente el fin concebido previamente. A la belleza, como cualquier proceso productivo, se la crea, produce, genera, se la materializa y, en último instancia, se le da forma mediante la transformación de una materia prima. Lo mismo podemos decir respecto del valor estético.

La teoría de la arquitectura ha conservado este segundo punto de partida susceptible de abordarse en el conocimiento de los objetos de arte, tanto en su sentido aristotélico, como en el que le confiere la sensibilidad contemporánea. La teoría, a la que nos referiremos así, con un apócope, ha buscado la explicación del valor o significación de una obra específica, adentrándose en la multideterminabilidad de los espacios habitables. Con mayor o menor conciencia del hecho por parte de

sus autores, lo cierto es que no cabe duda que si únicamente se repara en una sola dimensión, en un solo aspecto, en una sola determinación, sea cual fuere, se estaría vulnerando la unidad del objeto, se estaría haciendo caso omiso de su concreción, entendida ésta, tal y como la manejó Hegel y Marx, como la multideterminabilidad que conforma a todos y cada uno de los objetos.

Desde este diametralmente opuesto punto de partida, la belleza o el valor estético están condicionados por sus otras dimensiones. Aislar una de las dimensiones objetuales es perfectamente posible y no cabe duda de que es viable proporcionar información importante. Pero será la correspondiente a esa parte, no al todo. Reparar en el valor estético al margen del uso del objeto, de la atingencia que a través de éste se persigue, del bueno, mediocre o pésimo proceso de elaboración y, por supuesto, de su concordancia con el sentir de una comunidad en un momento dado, significa ver una parte, no el todo.

Concluyo esta reflexión, no sin antes dejar asentada una o dos cosas más. La primera, que como hemos visto, la estética y la teoría permanecen distanciadas en virtud del soporte metafísico que subyace a la primera, a la estética, opuesto a la dialecticidad manifiesta y larvada que alienta a la segunda. Además, que la teoría es mucho más que un mero término.

Es una forma de concebir la realidad, el mundo fenoménico, como una unidad en la que cada uno de sus elementos guarda una relación de dependencia respecto a todos los demás. Tercero, que es frustrante seguir buscando valores universales. Los valores son absolutos relativamente o relativamente absolutos y los decide el consumidor, no el productor. En el caso de la arquitectura, es el habitador el que tiene el fiel de la balanza en sus manos y decide si la obra es bella o no lo es; si es habitable o no lo es. Y el habitador es "él y su circunstancia". Cuarto, que las obras de arquitectura no son objetos inanimados a los que para conocerlos basta con fecharlos, medirlos y clasificarlos en modas, corrientes o estilos acartonados, sino corporizaciones del espíritu de los hombres, de su todo social, que se vinculan entre sí y se comunican mediante obras de arquitectura.

Último, que es pertinente rescatar la propuesta de Gustavo Fechner de llevar a cabo una "estética desde abajo" y una teoría, añadiría yo, que sea cabalmente "abierta", incorporando el sentir y pensar de los gustadores y de los habitantes. Sin ello, ambas disciplinas seguirán siendo de las minorías selectas, que tienen en sus manos los medios de comunicación para imponer sus gustos de élite.

Primeros peldaños de una nueva teoría

Es un acierto comenzar a reflexionar el día de hoy sobre los otros ámbitos en los cuales sobresalió Alberto T. Arai, más allá de los Frontones de Ciudad Universitaria, sobre su significado e importancia actual.

Pues bien, con el propósito de dar unos primeros pasos en el rescate de otro de los campos en que Arai se destacó desde muy temprana edad, les sugiero que abordemos el constituido por sus muy variadas aportaciones en el pensamiento abstracto referido a la arquitectura, como es el caso de sus interesantes formulaciones en los campos de la teoría, la historia y la estética de nuestra profesión; actividad que, por cierto, tal vez podamos considerar que fue la primera de la que se ocupó de manera permanente. Cabe anticipar que sus aportaciones en el campo de la reflexión abstracta se distinguen por la contundencia de los argumentos que desplegó, por sus penetrantes puntos de vista en la búsqueda de las estructuras últimas de la realidad pero, sobre todo, por la factible aplicación de sus propuestas tendientes a coadyuvar en la superación de los problemas que se cernían sobre el país y sobre la profesión, en un momento en el que urgía encontrar los caminos, las ideas, los conceptos cuya aplicación pudiera allanar el ejercicio de la profesión para que ésta, a su vez, proporcionara la mayor habitabilidad que la población en su conjunto deseaba disfrutar. Sin duda, fue la situación nacional, la embrollada situación nacional, diría yo, la que estimuló la sensibilidad de Arai llevándolo a introducirse teóricamente en ella.

Pero entremos en materia presentando algunas preguntas. Primera: ¿Por qué, para adentrarnos en el pensamiento de Arai es importante detenernos en la primera conferencia que sustentó el 10 de noviembre de 1937, a la temprana edad, muy temprana diría yo, de veintidós años (Arai nació en marzo de 1915) cuando recién estaba por terminar los estudios de arquitecto que había iniciado en 1933? Segunda pregunta: ¿Por qué su interés en exponer esa conferencia ante un auditorio integrado por relevantes intelectuales y artistas, ciertamente, pero que estaban organiza-

dos con miras marcadamente políticas? Preguntaríamos, en tercer lugar ¿Por qué de todos los temas posibles de abordar referentes al ejercicio profesional de los arquitectos, el muy joven Arai, eligió “La nueva arquitectura y la técnica”¹ como tema de su disertación? Y, una pregunta más: ¿por qué le interesó darle cuerpo más sólido a su texto teniendo el cuidado posteriormente de publicarlo, aumentado y corregido, pero dejando claramente asentado, a pie de página, la fecha y el organismo ante el cual lo expuso?

Respondamos una de las preguntas: El organismo ante el cual sustentó su conferencia sobre la técnica fue la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), fundada en 1933, como aconteció en muchos otros países, a fin de que los integrantes coadyuvaran desde los campos profesionales y artísticos de cada uno, a alertar a sus respectivas poblaciones del peligro que significaba la expansión nazi, que ya se veía venir. La conferencia de Arai tuvo lugar, dijimos, el 10 de noviembre de 1937 y poco menos de dos años más tarde, en septiembre de 1939, Alemania invadió Polonia dando inicio a la Segunda Guerra Mundial. ¿Nos dice algo de la personalidad de nuestro personaje, su temprana vinculación con un organismo antifascista? Dejo ahí la pregunta.

Son varios los antecedentes que el espíritu sensible de Arai no podía dejar de tener en cuenta, y que lo llevaron a darle relevancia a la presencia de la técnica en la que él llamó la “Nueva Arquitectura”, para hacerla objeto de su disertación. El primero de ellos, y básico, tuvo que ver con la política constructiva inaugurada por el muy connotado Narciso Bassols, quien en 1931, al ser designado Secretario de Educación Pública, consideró de extrema urgencia iniciar un programa de construcción masiva de edificios destinados a la enseñanza primaria, a fin de subsanar lo más posible el ya inadmisibles déficit de escuelas primarias. Programa de construcción masiva de edificios escolares, sí, pero no de cualquier tipo de edificios y menos de los tradicionales, sino de un tipo muy especial de edificios, de aquellos que supeditaran “la posible suntuosidad y la llamada belleza de los edificios, a los precarios e inciertos recursos del Estado”². Un año después, en 1932, estaban por terminarse las escuelas

1 Alberto T. Arai, *La nueva arquitectura y la técnica*, México, D.A.P.P., edición facsímil, Conaculta, INBA, 2006.

2 Narciso Bassols, “La educación pública en México en 1932” en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 124.



promovidas por Bassols y proyectadas por Juan O’Gorman, constituyendo el más sólido testimonio que pudiera solicitarse, acerca del funcionalismo socialista, que así las calificó Bassols, quien definió esa modalidad de hacer arquitectura, como: “lugares en los que no se desperdicia ni un metro de terreno, ni el valor de un peso, ni un rayo de sol.”³

Ahora bien, para llevar a cabo esa radical transformación en el hacer proyectual, Bassols consideró necesario, y así lo planteó, darle a la técnica el relevante papel que no se le había concedido hasta ese momento en la conceptualización y valoración histórica del hacer arquitectónico. Pero a la técnica concebida no como simple manipulación de materiales y herramientas, sino entendiendo por técnica “todo procedimiento metódico ajustado a normas definidas... (concepto que era aplicable) a aquellas disciplinas científicas o artísticas que se ejercen para la realización de obras materiales, cuyo fin es satisfacer diversas necesidades de los hombres de modo más económico y completo”.⁴ A la luz de esta concepción, la profesión de arquitecto se convertía en una técnica, esto es, en un procedimiento metódico ajustado a normas definidas. La centenaria tradición artística que, de acuerdo con el pensamiento filosófico kantiano, consideraba a la belleza y al arte como “producto del genio”,⁵ venía por tierra. Ya las “bellas artes”, y la arquitectura era una de ellas, no debía ser considerada necesariamente como arte del genio sino como una prosaica técnica.

Es claro que definir el hacer arquitectónico como una técnica, iba más allá de una mera diferencia teórica entre distintos modos de pensar que podía desahogarse en el reducido ámbito profesional de los arquitectos. No. Se trataba de una concepción avalada por un Secretario de Estado que ya estaba siendo aplicada en el proyecto y construcción de los edificios escolares. En estas circunstancias, la “técnica” no era un concepto neutral, imparcial, aséptico, sino todo lo contrario, era un concepto ideológico empleado, en grados distintos, como ariete, a fin de hacer a un lado a unos arquitectos cuyas ampulosas obras habían estado al servicio de las clases dominantes y que parecían no tener punto de contacto con la nueva sociedad que se estaba construyendo. Esto lo sabían muy bien quienes estaban a favor de aceptar la primacía a la técnica en el ejercicio profesional y también quienes con-

3 *Ibid*, p. 125

4 *Ibid*, “Sobre las escuelas dependientes del Departamento de Enseñanza Técnica, p. 225.

5 Emanuel Kant, *Crítica del juicio*, primera parte, Madrid, 1958, p. 359.

tinuaban atribuyendo a la profesión un carácter artístico. Si tenemos en cuenta, además, que coincidentemente y desde muy distintas instancias del poder ejecutivo y de la sociedad civil, se aseguraba que el país se encaminaba hacia el socialismo, comprenderemos el sobresalto que generaron esas acciones y declaraciones referidas al sector de los arquitectos.

El sobresalto que estas acciones generaron en las filas de los arquitectos fue mayúsculo. La *Sociedad de Arquitectos Mexicanos*, se vio conminada a celebrar las, ahora, conocidas como “Pláticas del 33”⁶, a fin de dilucidar de conjunto, si el funcionalismo y la técnica que lo acompañaba era sólo una modalidad pasajera profesional más, o si podía considerarse que representaba el futuro de la profesión.

Este sobresalto y las ‘Pláticas’ que lo acompañaron, tuvieron lugar en el momento en que Arai ingresaba como alumno a la Escuela Nacional de Arquitectura. A un espíritu inquisitivo como el suyo, seguramente no le pasaron inadvertidas las controversias surgidas con motivo de las escuelas técnicas promovidas por Bassols y O’Gorman, mismas a las cuales vinieron a sumarse, un año después, las primeras casas para obreros, proyectadas por Juan Legarreta. El significado que estas escuelas y casas implicaban en el concepto vigente del hacer arquitectónico fue calando en el concepto que Arai se iba formando acerca del sentido de su profesión.

Mientras en el ámbito profesional de los arquitectos tenía lugar esta divergencia entre dos formas excluyentes de entender el ejercicio profesional, la circunstancia nacional varió notoriamente, a partir del mismo año de 1932, al influjo de la más incisiva presencia de las posturas socialistas en diversos campos pero, particularmente, en el de la educación superior. Así, en 1933, en agosto, se celebró el *Primer Congreso Nacional de estudiantes*, que postuló acceder a una sociedad socialista; ese mismo año, un mes después, tuvo lugar el *Congreso Pedagógico Nacional* que, de manera similar al de los ‘estudiante, acordó “fortalecer en los educandos el concepto materialista del mundo”⁷. En el mismo mes de septiembre, se celebró el *Primer Congreso de Universitarios Mexicanos*, en el cual se propuso adoptar el materialismo histórico como doctrina oficial de la Universidad. Pero el predominio de la

6 *Pláticas sobre arquitectura, México 1933*, Raíces, Documentos para la historia de la arquitectura mexicana, 1ª. Reimpresión, México 2001

7 Gilberto Guevara Niebla, *La educación socialista en México (1934-1945)*, México, Secretaría de Educación Pública, 1985, p. 35.

visión socialista en la organización del país recibió del régimen del general Cárdenas el apoyo más contundente que podía prestársele al decretar, en 1934, recién electo Presidente de la República, el cambio del artículo 3º Constitucional para establecer que la enseñanza primaria impartida por el Estado, sería socialista. Al interior de la Escuela Nacional de Arquitectura, también hubo cambios importantes respecto al papel de la técnica en la formación de los estudiantes. Así, en 1936, se estipuló suprimir del plan de estudios la clase de "Composición Decorativa".⁸ Dos años después, en 1938, en el Manifiesto a la Escuela Nacional de Arquitectura, suscrito por profesores y alumnos, se planteó la necesidad de reformar el Plan de Estudios, ¿por qué? "por su notoria insuficiencia (¿en qué?) en la preparación técnica"⁹. ¿Quiénes estaban entre los firmantes? Pues Alberto T. Arai, Raúl Cacho, Ricardo Rivas, Juan O'Gorman, Enrique Yáñez, pero también Pedro Ramírez Vázquez y José Villagrán, Ramón Marcos, Manuel Ortiz Monasterio, Jorge León Medellín y otros más. El grueso de los profesores estaba por el cambio, por omitir las clases de 'Decoración' y el dibujo de hojas de acanto y de parra, y ampliar las correspondientes a las técnicas.

En esta década, el socialismo estaba al alza en el país y, por su parte, la técnica se encontraba en el centro de los debates de los arquitectos porque, como se colige, había una corriente profesional que intentaba dejar atrás la concepción del hacer arquitectónico como un "arte producto del genio", para conceptualizarlo como una "técnica", o como una actividad de servicio. La técnica, su concepto y papel conformador de la Nueva Arquitectura, era la palestra donde se estaba dirimiendo el futuro de la profesión.

Arai se desarrolló como arquitecto en medio del alud de cambios que estaban teniendo lugar al nivel nacional y también al profesional. No tenemos testimonio explícito de su parte acerca de la forma como esos cambios lo afectaron en los años en que duraron sus estudios, pero mucho podemos colegir por las actividades que emprendió al egresar de las aulas en 1937. En esa circunstancia, es entendible que la primera conferencia que sustentó ante la LEAR, versara sobre la técnica. Y bien, ¿qué

8 Ramón Vargas Salguero, "La revolución pedagógica de la arquitectura. Los años procelosos" en *Cuadernos de arquitectura docencia*, núm. 4-5, México, Facultad de Arquitectura, UNAM, julio de 1990, p. 63.

9 *Ibid*, p. 65.

aportó Arai a la mejor comprensión del concepto de técnica que había heredado de Bassols y de su función en el proceso proyectual?

Arai retomó de nueva cuenta el tema de la técnica, que cinco años atrás fue el tema de controversia teórico político en la forma de concebir a la profesión, pero animado de otra finalidad. En este momento, ya está convencido de varias cuestiones. La primera, que una Nueva Arquitectura se había asentado, ya, a nivel mundial; la segunda, que el surgimiento de esta arquitectura había sido generado por la presencia omnímoda de la técnica y la tercera, que para comprender a fondo lo qué debe entenderse por técnica y cómo ésta ha actuado en el mundo de la arquitectura, era indispensable llevar a cabo un análisis teórico de ella: análisis que según Arai, “es más radical y útil al conocimiento, que una visión erudita de viejos y nuevos monumentos”.¹⁰ De este modo, aseveró que, al llevar a cabo ese estudio teórico sobre la técnica, sería posible “alcanzar los criterios últimos de la nueva arquitectura”.¹¹ Así, asentó: “estudiar los fenómenos arquitectónicos teóricamente, o sea, lógicamente, es algo, sin disputa, más decisivo y fecundo que el estudio histórico de ellos.”¹²

Planteadas esas aseveraciones, Arai estaba obligado a explicitar qué entendía por técnica, en primer término, y si la nueva arquitectura podía ser considerada como tal, en segundo. Así, nos responde, en primer lugar, que la técnica “es un procedimiento” cuyo primer paso, “el tecnicismo....es el método intelectual que planea una operación que se ha de efectuar posteriormente”;¹³ método que obliga al arquitecto a contar con un “programa de trabajo o problema muy preciso por desarrollar y resolver y que consiste en un conjunto de necesidades humanas y en el conjunto de elementos disponibles de trabajo lo más detallado posible.”¹⁴

A partir de las anteriores premisas, puede contestar la segunda pregunta, respondiendo de manera casi lapidaria: Sí, “la arquitectura actual es una técnica compleja formada por varias técnicas menores....técnicas que obran sobre la materia física y técnicas que obran sobre el hombre.”¹⁵

¹⁰ Alberto T. Arai, *op. cit.*, p. 3.

¹¹ *Idem.*

¹² *Ibid*, p. 4.

¹³ *Ibid*, p. 6.

¹⁴ *Ibid*, p. 11.

¹⁵ *Ibid*, p. 12.

Concluamos: tanto dice un discurso por medio de lo que enuncia explícitamente, como por lo que soslaya, omite o pasa por alto. Es muy interesante a este respecto, tener en cuenta que en su estudio destinado a abordar un conocimiento más profundo de las características que diferencian a la nueva arquitectura de la que le precedió, elaborado al terminar sus estudios profesionales, y en medio de un ambiente teórico en el que la arquitectura seguía siendo considerada un “arte”, este concepto y su contenido no aparece ni citado, mencionado, controvertido, ya no digamos avalado, en él. Arai, simple y llanamente lo deja de lado, lo ignora ¿por considerarlo obsoleto? ¿Hasta qué punto era consciente de que considerar a la arquitectura como una técnica y no como un arte, modificaba de base los fundamentos de su concepción teórica o estética? Diez años después, en otro de sus escritos, en “La raíz humana de la distribución arquitectónica” asentará lo que aquí solamente está insinuado:

“Pretendemos solamente escalar los primeros peldaños de una nueva teoría de la arquitectura...”¹⁶ Sí, a partir de considerar el hacer arquitectónico como una técnica se plantea una concepción diametralmente distinta que Arai nos propone para decidir al respecto, aquí y ahora.

Ahora bien, en el país estaban teniendo lugar cambios profundos. De noviembre de 1937 en que expone su conferencia a marzo de 38, en que se expropia el petróleo distan solamente cuatro meses y nueve al xvi Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación que iba a tener lugar en la Ciudad de México. Tiempo más que suficiente para elaborar ya no una conferencia, sino una ponencia. Y así fue. Arai aparece aquí formando parte de un grupo constituido por otros tres jóvenes que, unidos, integrados bajo el nombre de, vean ustedes: Unión de Arquitectos Socialistas. ¿Quiénes eran ellos? Pues eran Alberto T. Arai, Raúl Cacho, Enrique Guerrero y Balbino Hernández. La ponencia, que presentaron fue un Proyecto de Ciudad Obrera¹⁷, e iba precedido, nada más ni nada menos, de Los Principios de la Doctrina Socialista de la Arquitectura. La evolución de Arai y de su grupo, fue veloz, como los tiempos en que vivían.

¹⁶ Alberto T. Arai, *La raíz humana de la distribución arquitectónica*, México, Ediciones mexicanas, 1950, p. 14.

¹⁷ Unión de Arquitectos Socialistas (UAS), *Proyecto de la Ciudad obrera de México* D.F., México, xvi Congreso Internacional de la Planificación y de la Habitación, agosto de 1938.

Lo absolutamente inusual de su decisión, susceptible de ser calificadas también de primigenia o insólita, deriva del hecho de que ésta fue la primera oportunidad en que en el ambiente profesional de los arquitectos, un pequeño grupo decidió aprovechar la oportunidad brindada por el congreso próximo a celebrarse, para constituirse en una Unión, y difundir la compartida idea acerca del papel que le competía desempeñar a la profesión en la muy compleja y contradictoria circunstancia nacional.

Otros rasgos que coadyuvaron para conferirle un acentuado tono de singularidad a esta ponencia consistieron en acompañarla con un “Manifiesto a la clase trabajadora”¹⁸, así como con un muy bien fundamentado ensayo, con el cual se introducían en los intrínquilos de la teoría de la profesión al postular, no, ‘unos’, sino “Los Principios de la Doctrina Socialista de la Arquitectura”.¹⁹ A este respecto también importa no pasar por alto el lenguaje mismo que los jóvenes arquitectos Arai (23 años), Cacho (26), Guerrero (24) y Hernández emplearon al convocar a los posibles habitantes de la arquitectura. En efecto, se dirigieron a los CAMARADAS de la CLASE TRABAJADORA, a través de un MANIFIESTO; o sea: echaron mano del lenguaje que empleaban quienes se afiliaban a algún partido político de raigambre socialista o comunista que, por supuesto, nada tenía que ver con el empleado por los arquitectos en sus disquisiciones teórico históricas. A todas luces se trató de una acción llevada adelante por un grupo de jóvenes ganados a los ideales socialistas, que no sólo procuraban aplicarlos en la superación de las escaseces habitacionales de las masas trabajadoras, sino que procuraron sustentarlo en un cuerpo de teoría en el cual esos ideales fueran debidamente tomados en cuenta. Este es el objetivo que, en general, desempeña su Doctrina.

No obstante que no contamos con reseñas referidas a la reacción que pudo, y debió, haber desenvuelto esta ponencia y el surgimiento de una Unión en el medio profesional representado por la Escuela Nacional de Arquitectura y la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, cabe afirmar que se trató de un documento sumamente original y provocativo. Lo sigue siendo. A este respecto, por cierto, es a todo punto imprescindible tener en cuenta que su ideal socialista no era inédito o de reciente

¹⁸ Unión de Arquitectos Socialistas (UAS), *Manifiesto a la clase trabajadora*, México, marzo de 1938. (Domicilio social, Palma 330, altos 302)

¹⁹ UAS, *Proyecto... op. cit.*, p. 3.

y superficial adopción y que por el contrario, fue asumido y generalizado en el curso del proceso revolucionario en su conjunto, así como por los sucesivos presidentes que se refirieron a él una y otra vez citándolo como un ideal a alcanzar y, es más, como un ideal que orientaba al proceso revolucionario mismo. No cabe seguir pasando por alto que el ideal socialista, o sea, el de una sociedad fraterna y justa, tomó cuerpo, así haya sido de manera efímera, en las reivindicaciones sociales de un momento de la Revolución Mexicana.

No obstante la cotidianidad y familiaridad con que se le evocaba, la decisión de los jóvenes estudiantes de constituirse en una *Unión* reivindicadora de una "doctrina socialista de la arquitectura", era un suceso, por lo bajo, sumamente inusual, tal vez ¿novedoso? ¿Sui géneris? pero, también, inaugural para los arquitectos.

Otros aspectos, que privan en este documento y lo convierten en un hito teórico arquitectónico, están contenidos en el título mismo de su documento. Aspectos que no sólo suscitan ser revisados y justipreciados, sino que lo solicitan abiertamente. Veamos. El título dice: *Los principios de la doctrina socialista de la arquitectura*, y en la primera línea del texto, empieza por establecer una diferencia clara entre teoría y doctrina, argumentando que aunque ambas maneras tienen en común el relacionarse con la realidad, una, la doctrina, lo hace con la mira de conocer la realidad a fin de transformarla a partir de una serie de finalidades propuestas. En tanto que la teoría se relaciona con esa misma realidad pero sin la mira de transformarla, sino de conocer sus leyes esenciales, sin modificar en nada dicha realidad. De aquí deriva su muy importante aseveración, consistente en afirmar que doctrinas pueden existir y, de hecho existen múltiples de ellas, dado que la transformación de la realidad encuentra igualmente diversas circunstancias que, no obstante, dejan incólumes a la teoría que, afirma, "es única". Así, será doctrina de la arquitectura, asienta la Unión, "aquella que esté formada por un conjunto de pensamientos prácticos o normas cuyo fin sea el de indicar la ruta más conveniente para solucionar el problema de la edificación en una época dada." En el mundo actual, continúa, "plantado el formidable problema del alojamiento de las masas humanas existentes, el valor de lo útil es el que por necesidad impera... (así como) el apegarse a la idea económica de la técnica que los rige."²⁰

20 *Idem.*

La disquisición teórica de la *Unión* continua presentando un “Bosquejo de la Doctrina Socialista de la Arquitectura”, según el cual, la doctrina está integrada por dos gran esferas referidas, la primera, a la Doctrina Socialista considerada como la “organización social basada en la propiedad común de los medios de producción”²¹, principio éste, que debe ser interpretado en cada sector de la vida social “según la clase de métodos o procedimientos de que (este segundo sector o esfera) dispone (...) para satisfacer la necesidad colectiva del habitar.”²² Para el socialismo, la arquitectura técnica, que ya es otra que la artística, se define por la combinación de técnicas menores que ella encierra, estableciendo una doctrina especial de la composición arquitectónica distinta de la artística tradicional.²³

Y, termino, con una cita que me parece de vigencia irrecusable, máxime en los tiempos que corren, asentada por la Unión de Arquitectos Socialistas:

La arquitectura cumple su función fundamental (...) cuando satisface la necesidad que tiene el hombre de habitar, sobre cualquiera otra finalidad que quiera atribuírsele (...) es un objeto utilitario que sirve para cobijar al hombre y facilitarle sus funciones por medio de la distribución conveniente de los espacios habitables.²⁴

“...he aquí los primeros peldaños de una nueva teoría de la arquitectura...” que nos propuso Arai y que solicita ser objeto de reflexión.

²¹ *Ibid*, p. 4.

²² *Idem*.

²³ *Ibid.*, p. 5.

²⁴ *Ibid*, p. 4.

Conmemoración 50 años del cia up

Ponencia presentada en la conmemoración de los 50 años del Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje, Facultad de Arquitectura de la UNAM el 28 de agosto de 2017.

Nos encontramos celebrando el quincuagésimo aniversario de la labor de investigación que se ha llevado a cabo en nuestra Facultad.

Y me parece que esta conmemoración abre una muy buena oportunidad para conversar acerca del ser de la investigación, así, en general, y también, y de manera muy especial, acerca de la función que la investigación desempeña en nuestro campo profesional.

Empecemos indicando que el concepto “investigación” engloba el variado conjunto de actividades tendientes a proporcionar un más amplio y consistente conocimiento acerca de un cierto campo específico de la realidad, a fin de aplicarlo en la solución de problemas o de interrogantes.

También conviene tener presente que la investigación no es un procedimiento cognoscitivo surgido o creado en tiempos recientes, sino todo lo contrario: aplicado al hacer arquitectónico, la investigación data de mucho tiempo atrás, data del momento en que la sociedad humana llevó a cabo los primeros barruntos arquitectónicos. En nuestro caso, la investigación dio sus primeros pasos tomada de la mano de nuestro ejercicio profesional. Ni antes ni después. Investigación y ejercicio profesional son hermanas gemelas. El conjunto de acciones que la constituyen, se inicia a partir del momento en que, en cada uno de nosotros, surge el interés de ampliar el conocimiento con que contamos acerca de algún sector o aspecto de nuestra actividad. Cuando este interés se convierte en una toma de conciencia que nos impulsa a dar un paso adelante y emprender las acciones que nos permitan ver más lejos y comprender mejor el mundo que nos rodea, a fin de renovar nuestro conocimiento, de corregirlo, de actualizarlo, de fundamentarlo con más y mejores argumentos, esa toma de conciencia da lugar a una faena, a un proceso, que nos induce a recabar la información ya acuñada, a emprender la búsqueda de los testimonios que

pueden convalidar la nueva versión que pretendemos elaborar, a seleccionarlos, a compilarlos, a llevar a cabo un registro de ellos.

No obstante la variedad de acciones que la constituyen, la labor de investigación no concluye con la elaboración de una nueva interpretación de la realidad. Le es imprescindible, todavía, verificar, confirmar, hacer evidente su validez ya que, hasta esa ratificación acontece, permanece siendo todavía, una hipótesis a comprobar. El nuevo conocimiento precisa ser objeto de una contrastación, tanto en la práctica docente que se lleva a cabo en el interior de las aulas, laboratorios y talleres como en los locales donde se producen satisfactores de toda índole. Esto es, precisa ser llevado a los ambientes, a los cenáculos involucrados en la elaboración de nuevos proyectos, a fin de comprobarlo, a fin de confirmar su corrección, su validez. O sea, y muy importante: el nuevo conocimiento precisa ratificar que, además de sus logros parciales, en última instancia coadyuva a refrendar la finalidad por excelencia de nuestro hacer profesional. Y ¿cuál es ésta? ¿Cuál es la finalidad por excelencia que persigue el ejercicio de nuestra profesión? ¿Cuál es la finalidad por antonomasia que las distintas sociedades de todos los tiempos, (nótese) de todos los tiempos, le han encomendado cumplir a nuestra profesión y en la cual convergen todas las demás que, en consecuencia, le son complementarias? Pues es la de coadyuvar, eficientemente, nada más ni nada menos, que a la producción y reproducción de la vida...coadyuvar a la producción y reproducción de la vida.

Esta misión, de insuperable relevancia social, esa función sine qua non asignada a nuestra profesión y a la investigación que propende a su mejor ejercicio, fue ya vista y fundamentada de manera incuestionable desde tiempos remotos, desde los tiempos en que se inició la investigación filosófica. Por lo tanto, sobradamente amerita que nos reframamos a ella. Hablemos, pues, de la vida y sus vínculos con nuestra profesión.

La arquitectura en la producción y reproducción de la vida

Sea cual fuere la explicación más certera acerca de cómo se originó la vida en nuestro planeta, haya sido como dicen algunos científicos, por medio de complejas reacciones químicas o como aseveran otros, mediante la intervención de un ente inteligente, lo que es incuestionable es que ¡la vida surgió! Y surgió con todas sus posibilidades de transformación, de metamorfosis.



Pero el hecho de que la vida haya surgido en nuestro mundo y se hayan metamorfoseado los entes que la disfrutaban no debe hacernos pasar por alto unas cuestiones muy importantes para sustentar de mejor manera nuestro ejercicio profesional. Déjenme traerlas a la memoria no obstante que son lugares comunes. La primera, y fundamental, que su surgimiento no tuvo lugar en un ambiente propicio a su perduración y la segunda, que probablemente pueda ser considerada correlato de la primera, que ninguno de los entes vivos tiene la prolongación de la vida garantizada, que no contamos con ella de una vez y para siempre; Afirmación super sabida por evidente, pero que no en pocas ocasiones hacemos caso omiso de ella siendo necesario traerla de vuelta... a la vida. Una tercera, consistiría en que nos hemos tardado mucho en incorporar en nuestra teorización arquitectónica la problemática teórica que implica tenerla en cuenta.

Por lo tanto, al ser humano, como a todas las demás especies vivas, le es imprescindible, ontológicamente hablando, esto es, le es impuesto como consecuencia de su consustancial "moribundez", como diría Heidegger, adaptar, habilitar, acomodar, conformar, amoldar el mundo de tal manera que le sea posible prolongar su estancia en él. Esto es, le es imprescindible enriquecer, ampliar, mejorar la habitabilidad natural. Ya lo dijo Ortega y Gasset en brillante apotegma:

La nota más trivial, pero a la vez la más importante de la vida humana, es que el hombre no tiene más remedio que estar haciendo algo para sostenerse en la existencia.

En el mismo sentido, Marx y Engels afirmaron que:

...la primera premisa de toda existencia humana y también por tanto de toda historia, es que los hombres se hallen, para 'hacer historia', en condiciones de poder vivir. Ahora bien, para vivir hace falta comer, beber, alojarse bajo un techo, vestirse y algunas cosas más.

En el mismo sentido Engels, por su parte, asentó:

...el factor que en última instancia determina la historia es la producción y reproducción de la vida real. Ni Marx ni yo hemos afirmado nunca más que esto.

¿Y qué hace el ser humano o, más bien, qué está conminativamente empujado a hacer a fin de subsistir y reproducirse en el mundo que sólo le ofrece las condiciones mínimas para surgir, pero no la habitabilidad ampliada que necesita para desenvolver toda su potencialidad humana? Respondemos: su consustancial necesidad ontológica lo obliga a llevar adelante la faena de adaptar el mundo, de crear uno nuevo a su imagen y semejanza, a fin de habitarlo en los términos en que dijo Heidegger: "la forma de vivir en el mundo es habitándolo".

Gestación de la primera metamorfosis

Y ¿qué necesita hacer el ser humano para habitarlo, esto es, para producir y reproducir su vida a cada instante? Pues necesita, según se dijo desde hace mucho tiempo, satisfacer tres necesidades cardinales, básicas o insoslayables, elijan el calificativo que prefieran. ¿Cuáles son ellas? Cito:

... la primera y más grande de ellas, es la nutrición, de que depende la conservación de nuestro ser y nuestra vida... La segunda necesidad la constituye la habitación, la tercera el vestido... ¿Y cómo podrá satisfacer... sus necesidades? ¿No hará falta, para ello, que uno sea labrador, otro arquitecto y otro tejedor?"

Como ven ustedes, ya desde hace dos mil quinientos años sobre poco más o menos, se tenía muy en cuenta que, a fin de subsistir el ser humano precisa satisfacer las necesidades, ¿básicas, elementales, ineludibles? que como ser humano tiene haciéndolo más habitable de lo que es naturalmente. Y, dentro de las tres necesidades más importantes, se anota, en segundo término y sólo posterior a la "nutrición", esto es, al alimento, a la comida, la necesidad impostergable que tiene el ser humano de contar con una casa y con un arquitecto que coordine, que dirija la realización de esa casa. Al arquitecto se le asignó la construcción de la casa a fin de satisfacer la segunda necesidad vital que tiene el ser humano, después del alimento y antes que el vestido. De este modo, quedó asentado que:

...ningún arquitecto es personalmente obrero, es solamente el jefe de los obreros... Lo que él da, en efecto, es un saber, no aporta un trabajo manual... Se tiene, pues, derecho a decir que el arquitecto participa de la ciencia teórica...

Es participando de la “ciencia teórica” que el arquitecto cuenta con la capacidad de construir una casa, una casa que no sólo fuera simultáneamente “agradable y cómoda”..., sino también “fresca durante el verano y caliente en invierno”. Era esta compenetración con la ciencia teórica la que hacía más dignos de estima a

...los que dirigen la construcción de las obras, en cualquier género de trabajo que sea, que a los simples operarios manuales; y los consideramos más sabios y más instruidos porque conocen las causas de aquello que hacen.

Ahora bien, para imaginar, delinear, diseñar, proyectar, para *conocer las causas de aquello que hacen*, el arquitecto necesitaba, ¿qué? pues necesitaba: investigar. Esto es lo que, según Marx, diferencia a la más diligente abeja del más torpe albañil: en que el albañil pensó, imaginó, delineó lo que tenía el propósito de producir antes de hacerlo. El ser humano prevé, piensa, imagina, anticipa y luego produce de acuerdo con su anticipación, de acuerdo con su proyecto, de acuerdo con su diseño e investigación.

Por su peso cae que al cambiar los seres humanos el modo como hacen su vida, la habitabilidad del espacio original cambia también, al unísono o de manera más o menos acompasada, según los casos. Lo que anteriormente era útil, funcional y agradable, se va tornando en inútil, disfuncional y no grato. La manera de producir la vida cambia, la habitabilidad también. Como de suyo se comprende, esta metamorfosis tiene lugar y puede observarse tanto a nivel particular, como general, tanto a nivel individual como generacional o de época. La metamorfosis de los entes vivos es el proceso más general como se manifiesta el decurso de la vida misma en cualquiera de los reinos que se quiera considerar. Por ello, el ejercicio de la profesión exige tener muy presente las muy distintas modalidades de hacer la vida, de los también diferentes conglomerados humanos a fin de acompasarse con el cambio de los tiempos. Podemos decir que en estar al tanto de los cambios que tienen lugar en el desenvolvimiento de la vida, al arquitecto le va la vida.

Como se ve, el ejercicio de nuestra profesión responde a los más altos fines y necesidades que le han señalado las distintas comunidades, con independencia de tiempos, lugares e ideologías. No hay más que una conclusión posible: esta finalidad exige que nosotros estemos investigando en cualquiera de las áreas en que se manifiesta el ejercicio profesional, que permanentemente nos ocupemos en de-

terminar cuáles pueden ser las formas de mejorar nuestro ejercicio, de mejorar la comprensión del mismo y, también muy importante, exige que estemos al tanto de la forma como nuestra profesión puede alcanzar esa meta tan elevada incluso en las condiciones sociales más adversas como son en las que estamos insertos actualmente. Estas condiciones tienen un nombre y un apellido; se llaman globalización y neoliberalismo. Y en la medida en que no pocos especialistas en ciencias sociales han coincidido en hacer notar que son premonitorias de un cambio de época, nos vemos obligados a investigar de qué manera condicionan, ahora, y condicionarán mañana, el ejercicio de nuestra profesión.

Pasemos, pues, a referirnos a la circunstancia en que nos encontramos, en general, como individuos componentes de la sociedad humana de finales de siglo xx y, en particular, como un sector diferenciado por ejercer la profesión de arquitecto, de urbanista, de paisajista.

Pues bien, en ambas dimensiones me parece que podemos decir que nos encontramos en un atolladero o, como dice Umberto Eco en su último libro, nos encontramos circundados De la estupidez a la locura. En una situación que exige la acción concertada de todos nosotros a fin de caminar hacia la salida a la que, en estos momentos, solamente podemos aspirar, pero cuya luz todavía no se avizora al final de algún túnel.

Al nivel histórico, referirse a ese empantanamiento, a ese estancamiento, o atolladero, es ya un lugar común en los estudios especializados. Hace décadas adquirió carta de ciudadanía el término de "posmodernidad" que si bien solamente se refiere a lo que viene después de la modernidad, sin embargo ha permitido agrupar una serie de indicadores que parecen anunciar un cambio de época. De concederle acierto a los estudios de renombrados científicos sociales actualmente nos encontramos zarandeados por las aguas procelosas suscitadas por la crisis de valores, metas y paradigmas suscritos por la modernidad, pero sin que todavía exista acuerdo respecto de los que habrán de sustituir a aquellos. El mundo del bienestar al que supuestamente se advendría al darle curso libre a la razón, el mundo de la igualdad, de la libertad y libre competencia, que fueron entre otras, las grandes metas que enarbolaron los ideólogos de la modernidad a partir de la primera revolución científica, de la industrial y de la política que tuvieron lugar en la historia de la cultura occidental, lejos de ser una realidad, se encuentra contradicho por todas partes. Las invasiones militares, las guerras de alta y baja intensidad, el enfrentamiento entre

etnias que llevaban siglos de coexistir, el resurgimiento de los fundamentalismos, el derrumbe de empresas, el desempleo y el paulatino pero al parecer inacabable aniquilamiento de los ecosistemas, son sólo algunos de esos indicadores. Sí, el mundo globalizado y neoliberal que hoy ha terminado por imponerse en prácticamente todo el mundo, lejos de refrendar aquellas grandes metas históricas imaginadas por los grandes pensadores ilustrados del siglo XVIII y XIX, de quienes es heredero, parece alejarse de ellas para enfrentar al mundo a un incierto futuro, en el que los medios de masas alcanzan un éxito muy discutible al lograr obnubilar a gran parte de la población atrayéndola a un mundo de consumismo y frivolidad. No son “light” solamente los refrescos y otros alimentos. Hoy en día nos encontramos con ideas, expectativas e ideales “light”.

Incurriríamos en un optimismo a todo punto desmesurado si supusiéramos que la práctica profesional de los arquitectos puede permanecer incólume ante los embates que en todos sentidos está generando el globalizado y neoliberal mundo actual. Sí, es perfectamente comprobable que el espíritu de los tiempos es hostil al florecimiento y expansión de la práctica profesional de los arquitectos, siempre y cuando ubiquemos dicha hostilidad en su situación precisa.

El capitalismo vive de absorber ganancia. El liberalismo, que es una de sus variantes, procura que dicha ganancia sea máxima quitando de en medio todas las barreras que se le opongan a la libre competencia que, como es bien sabido, beneficia a los más fuertes. Pues bien, dicho afán de ganancia llevado adelante por los empresarios, paulatina pero aceleradamente, ha ido ganando terrenos que anteriormente pertenecían a los arquitectos. Muy concretamente me refiero al diseño urbano y a la planeación física.

Sí, el arquitecto tenía injerencia en todos estos aspectos indisolublemente vinculados con la producción de aquél tipo de habitabilidad que precisa de un espacio específico para realizarse, razón de ser de nuestra profesión y misma que no termina puertas adentro de una edificación. Pero pudo tener dicha injerencia, porque se encontraba formando parte de una sociedad para la cual la calidad de la vida, así fuera únicamente de sectores de ella, le concedía prioridad a la habitabilidad por encima de la acumulación de riqueza. Cuando la acumulación de ganancia acabó por imponerse como meta indiscutible, las recomendaciones de los arquitectos tuvieron que ceder el paso a las decisiones de los financieros, de los inversionistas, de los promotores de fraccionamientos, de aquellos a quienes en primerísimo lugar

ya no les interesaba alcanzar la mayor habitabilidad posible en las expansiones urbanas que iban siendo necesarias, sino obtener de la urbanización de los terrenos la máxima ganancia posible. El urbanismo empezó a dejar de ser competencia de los arquitectos. Traigo a colación la afirmación expuesta públicamente por uno de nuestros más reconocidos urbanistas, cuando sostuvo que: “para bien o para mal, hay que aceptar que los urbanistas poco o nada hemos tenido que ver en la forma en que se han desarrollado nuestras ciudades. Esa decisión ha estado en manos de los políticos y de los inversionistas.”

De este modo se propició el divorcio entre la dimensión urbanística y el hacer arquitectónico, no obstante que ambos debieran seguir siendo considerados como las dos caras que conforman la moneda de la habitabilidad. Consumada esta separación, cuyos nefastos alcances estamos padeciendo en todas las ciudades convertidas en ejemplos de inhabitabilidad, le tocó el turno al desplazamiento de los urbanistas para permitir que sean los inversionistas los que decidan sobre el crecimiento de nuestras ciudades. Ya no está en manos del arquitecto-urbanista alcanzar la parte de habitabilidad que no depende únicamente de la distribución interior de sus compartimentos, sino de su ubicación en el conjunto urbano, de su cercanía a los centros de trabajo, del equipamiento con que cuenta, de las vías de comunicación, así como de los vientos y asoleamiento. La extensión y calidad de nuestro campo de trabajo se está reduciendo a ojos vistas. Nuestro peso social, también.

A este respecto, de ninguna manera está por demás, máxime cuando al parecer solemos no tenerlo muy en cuenta, que el neoliberalismo está restringiendo cada vez más el campo profesional de los arquitectos al dejar en la pobreza a un número cada vez mayor de población. A nuestra profesión se le cierra la posibilidad de acceder a los grupos mayoritarios de la población, de participar en la solución de uno de los grandes problemas nacionales, medido, en el caso de nuestro país, en el déficit de más de ocho millones de viviendas que se reconoce, oficialmente, que padecemos.

Si, el neoliberalismo es hostil a la expansión del campo profesional que podemos definir como el de aquellos cuya responsabilidad estriba en proponer las soluciones adecuadas a fin de que la calidad de vida brindada por los espacios habitables, sea cada vez mejor.

En efecto, éstos y otros problemas más exigen ser respondidas en el único terreno en que es posible clarificarlos, o sea, en los terrenos de la investigación, esto es, desde la teoría e historia del hacer arquitectónico.

¿No nos parece importante inquirir hasta qué punto la situación crítica, el atolladero a que hemos venido haciendo referencia, se ha posibilitado por la "ausencia de consenso entre los arquitectos mismos referente a la naturaleza específica de nuestra profesión"? ¿Hasta qué punto podemos inscribir en nuestras investigaciones el estudio de las condiciones que pueden propiciar la extensión en cantidad y calidad de los espacios que construyamos? ¿Qué función le toca desempeñar a la investigación de los arquitectos en esta circunstancia?

Termino trayendo a la conversación dos textos de la mayor pertinencia. El primero se refiere a lo que al respecto estableció el Secretario de Educación, el eminente Justo Sierra, el 24 de septiembre de 1910, en la ceremonia de creación de nuestra Universidad:

...no será la Universidad una institución destinada a no separar los ojos del telescopio o del microscopio, aunque en torno de ella la nación se desorganice...

...la Universidad no podrá olvidar que le será necesario vivir en íntima conexión con el movimiento de la cultura general; que sus métodos, que sus investigaciones, que sus conclusiones no podrán adquirir valor definitivo mientras no hayan sido probadas en la piedra de toque de la investigación científica que realiza nuestra época, principalmente por medio de las universidades.

...Cuando el joven sea hombre, es preciso que la Universidad lo levante a las excelsitudes de la investigación científica, pero sin olvidar nunca que la contemplación debe ser el preámbulo de la acción: que no es lícito al universitario pensar exclusivamente para sí mismo... que no (debemos) moralmente olvidarnos nunca ni de la humanidad ni de la patria.

nuestra ambición sería que en esa escuela (en la Universidad) se enseñase a investigar y a pensar, investigando y pensando.....no quisiéramos ver nunca en ella torres de marfil, ni vida contemplativa, ni arrobamiento...

El segundo, y último, rememora un discurso que se dictó en mayo de 1971, en el marco de uno de los Congresos Nacionales de Arquitectura en el puerto de Acapulco. Con ese motivo, el maestro José Villagrán, dictó una conferencia a la que tituló El problema mayor de la arquitectura actual. Voy a recordar algunos de sus párrafos, para hacer ver que la certeza de encontrarnos en un atolladero, en una encrucijada, viene de lejos y ha sido sentida y delineada por personas que nos merecen toda clase de reconocimientos. Yo espero que la entereza con que uno de nuestros más consistentes educadores expuso la visión que tenía de su momento, encuentre en ustedes, como en el pasado, espíritus generosos con su palabra, abiertos a la reflexión y unidos en la búsqueda de salidas, de soluciones, de caminos ante una situación de dista mucho de ser esperanzadora, optimista y promisoría de mejores calidades de vida.

En esa oportunidad, Villagrán dijo:

El problema capital de la arquitectura de hoy es precisamente el problema mismo, porque su desconocimiento se constituye en el mayor problema actual... Lo que se predica no es una estética sino una ética profesional, la de una arquitectura que primero conozca a fondo su problema y después alcance su solución... Sin investigar es imposible imaginar auténticas soluciones; y el arquitecto, aislado de sus hermanos y de los demás especialistas hará su búsqueda inconsistente y sus conclusiones inoperantes. ¿Vamos nosotros, los arquitectos mexicanos a proseguir viviendo el absurdo camino que vivimos y vive la mayor parte de los arquitectos en el mundo: condenar conformándonos, aspirar rechazando y huir relegando a otros tiempos y a otros mexicanos la tarea de realizar lo que no quisimos ni pudimos alcanzar?

Muchas gracias.

HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

La herencia de la Revolución en la música

Conferencia, 6 de junio de 1960.

En esta mesa redonda se pretende hacer una revisión sumamente sumaria, de la herencia cultural de la revolución.

Colocados aquí, creo que no sería arbitrario establecer que la herencia de la revolución en la música, son nada más ni nada menos, que nuestros músicos y la música creada por ellos. Nosotros evidentemente, hemos heredado su obra, y con ella, los lineamientos que le hayan impreso. Porque efectivamente, creo que es de todos conocido que la música de nuestros compositores contemporáneos tiene una característica que la unifica. Esta característica es la que comúnmente y aún dentro de la historia musical se designa con el nombre de “nacionalismo musical”.

Veamos pues en qué consiste el nacionalismo musical, cómo intervino en la música, y hasta qué punto podemos sostener que sea un principio válido para el desarrollo de nuestra música.

Pretender bosquejar —como es nuestra intención— en qué consiste el nacionalismo en la música, nos conduce necesariamente a Europa, o a la llamada cultura occidental, ya que fue en ella donde surgió. Así pues, hagamos un viaje a Europa y asistamos a la aparición del nacionalismo dentro del estilo conocido como romanticismo, para después verlo resurgir en México en la época revolucionaria.

El romanticismo como fenómeno histórico, ha de considerarse como el producto de un estado social, en el que el espíritu romántico prevaleció merced a distintos factores, se impuso sobre la concepción de la vida y del arte y llegó a condicionar todas las manifestaciones conforme al primado casi exclusivo del sentimiento y de la imaginación.



Si a grandes trazos podemos llamar al clasicismo —derivado del humanismo renacentista— la subordinación de la sensibilidad a la razón, el romanticismo sería exactamente la antípoda, es decir, la supremacía del sentimiento sobre la razón.

Reacción en contra del clasicismo, cuyos convencionalismos y limitaciones no sentían propios; hartos del racionalismo e intelectualismo razonador, los artistas y las personas en general, erigen a la intuición y al sentimiento. Se levantan “contra la edad moderna, contra la Ilustración, contra el conjunto de nociones y valoraciones en que cuaja y se fija la visión moderna del mundo en el siglo XVIII. Esta reacción va hasta los últimos límites y rechaza no solo a la centuria anterior, sino también al siglo XVII y XVI, es decir, al Renacimiento, de donde ha provenido toda esta concepción del mundo. Y solo se detienen por verla semejante, en otra época en que aunque de forma diferente, pero también privó el sentimiento, en la Edad Media: en la época del cristianismo y de la caballería. Cultivaron así aquello que veían como su raíz, es decir, lo privativo de cada pueblo, sus rasgos autóctonos, sus tradiciones y leyendas vernáculas, el folklore, el color local. Todo lo que surge y se desarrolla durante la Edad Media.

Esta vuelta a su pasado de los románticos, tiene aparejado como lógico descubrimiento, lo popular de cada pueblo: sus canciones, danzas, su pintura etc. que estrictamente no había sido olvidado o desconocido por el arte, incluso cuando el sentido de clasicidad imponía su universalidad de estilo, forma, acento, y que ahora, dentro del movimiento romántico, el nacionalismo buscará elevar a rango predominante.

Este nacionalismo, que un principio se reduce a la simple transcripción rapsódica y yuxtapuesta de las melodías populares —como sucede con el ruso Miguel Glinka— encerradas en los moldes clásicos, sería pronto superada, en tanto los artistas se percataron de las particularidades melódicas armónicas y rítmicas de la canción popular, que muchas veces, está basada en sistemas musicales diferentes del sistema doble de mayor y menor de la moderna música. Y precisamente de la compenetración entre el sistema armónico de la música culta y las esencias armónicas latentes del canto popular, se engendró a una ampliación del sistema sonoro romántico, que procurando realizar una composición más ligada a la materia popular usada, empezó a escuchar sugerencias de otro orden, “ya modales, como evocación de la vieja música litúrgica, ya armonías, ya giros melódicos y rítmicos, que indudablemente, al renovar el lenguaje romántico, iban desmaterializando a la materia popular, para que en una última etapa de desarrollo, lo popular aparezca

solamente como elementos de estilo, ya armónico, rítmico o de color, que otra vez, logran la universalidad semejante a la de las épocas clásica y romántica. Tal es el caso en Europa, de Bela Bartok, Stravinski y Manuel de Falla."

Los primeros intentos de nacionalismo, en Federico Chopin y Miguel Glinka, más tarde en el grupo de los cinco rusos, sucedieron por el 1830, dato que tiene su importancia cuando nos preguntamos qué es lo que sucedía en México en aquellas fechas, es decir en el siglo XIX.

Todos lo sabemos. Enzarzados en las luchas de Independencia, y más tarde en las de Reforma, teniendo que soportar de paso una que otra intervención, México no tenía en aquél tiempo, el clima necesario para que nuestras artes se desarrollaran. Las tímidas manifestaciones que se produjeron en el campo de la música, eran de escaso valor artístico. Dominaba el género de salón, con sus mazurcas, polkas, popurrís, explotando "hasta el hastío, el lenguaje armónico del clasicismo, basado en la fórmula cadencial: tónica dominante tónica; la melodía predominante, con su acompañamiento confiado a la mano izquierda de un esquematismo invariable; el virtuosismo estereotipado de escalas rápidas, acordes arpegiados, repeticiones de la misma nota, trinos de larga duración etc., Más que influidos, verdaderamente sojuzgados por la influencia del operismo italianizante, compositores y público se dejaron engañar por este canto de sirenas, e imitaban y copiaban aquél estilo caduco.

La interpretación: en manos de nuestras señoritas de sociedad, de nuestra incipiente burguesía, que al igual que ahora, destruían a su placer el bien sobado repertorio de valsas, caprichos, polkas etc.

Es claro que de este ambiente, se desprendían como meteoros, algunos pianistas, pero se perdían en aquél ambiente tan poco propicio contra el cual se quejaba Ignacio Altamirano en 1870: "En México, triste es decirlo, pero es cierto, los artistas son parias; no tenemos ni bastante población, ni bastante cultura para poder ofrecer a un artista un porvenir capaz de hacerle grata la vida... un músico eminente, por más grandes que sean sus conocimientos en armonía, se verá forzando a dar lecciones de piano en las casas o en las escuelas de amigas, y recibirá una onza de oro cada mes... cuando más."

Pero lo que nos interesa por el momento destacar, es que a pesar del medio hostil, se va realizando una estilización del folklore que nos irá a conducir a la primera gran figura del incipiente nacionalismo musical: a Manuel M. Ponce. En efecto, el capricho de concierto *Ecos de México*, de Julio Ituarte, las contradanzas de

Felipe Villanueva, las óperas *Guatimotzin* de Aniceto Ortega. *El rey poeta* de Gustavo E. Campa y *Atzimba* de Ricardo Castro, anuncian ya el interés que despierta ya nuestro acervo popular.

Manuel M. Ponce vive en una época, en que tanto nuestros pensadores como el gobierno, buscan por todos los medios europeizar a México, o más exactamente, afrancesarlo, teniendo como meta, al través de miriñaques, polisones, polainas y filosofías francesas, la inclusión de México dentro de cultura por excelencia: la occidental. La obra de juventud de Ponce revela estas influencias, pero gracias a su viaje a Europa para estudiar piano con Martín Krause, descubre los movimientos nacionalistas de Mussorgski, Grieg, Albéniz; y con este bagaje y convencido de la fertilidad que representa para el arte la inclusión del folklore, regresa a México, y partiendo de un cimiento folklórico ensanchado por el mismo, sustenta su obra. Y así nos dice en la Revista Musical de México de septiembre de 1919: "que hasta entonces no habíamos comprobado que los cantos del norte, de ritmos rápidos y decididos (la valentina, Adelita, Trigueña hermosa etc.) reflejan el carácter audaz de los fronterizos; las melodías lánguidas del Bajío (Marchita el alma, Soñó mi mente loca) interpretan fielmente la melancolía de las provincias del centro; las canciones costeñas (A la orilla de un palmar, La costeña, etc.) nos descubren la voluptuosidad de las tierras tropicales; los cantos en fin que hablan de amor, de vino y tristeza, y que son populares en todo el país, encierran en su sencillez la vida entera del pueblo mexicano que ama, se embriaga y es triste".

Ponce no se detiene aquí, y así, en la misma revista, se pregunta acerca de la posibilidad de que nuestros cantos posean el elemento indispensable para construir una música verdaderamente nacional. ¿Cuál es ese elemento fundamental para imprimir a nuestra música un carácter singular? Y responde: "es el color local. Que en el caso del mexicano consiste en un ambiente saturado de melancolía, o en una vivacidad picaresca, que revelan ya la tristeza secular del indio, ya el carácter agudo del mestizo".

Esta inquietud que flotaba en el ambiente, por nuestros valores, encontró un catalizador en la Revolución de 1910 "que era y es nacionalista; no puede sorprender pues que el indio fuese descubierto como un símbolo de la vida nacional... A semejanza de los movimientos nacionalistas de otros países, las artes populares y la vida rural se convirtieron en objetos de cultivo y admiración. Las danzas y canciones

del México indígena fueron recogidas y publicadas. El indio se convirtió en un gran tema del nuevo arte nacionalista.”

A partir de aquí, el nacionalismo encuentra su cauce. La simiente estaba echada. Y la siguiente generación con clara conciencia de la tarea que de ellos se esperaba, emprende por esta ruta sus trabajos, estimulados por el ejemplo y el decidido apoyo que encontraron en uno de los músicos más representativos de México, en Carlos Chávez.

Esta generación inmediatamente posterior a Ponce, está formada por Eduardo Hernández Moncada, Candelario Huízar, Silvestre Revueltas y el propio Carlos Chávez. Ampliamente conocidos Revueltas y Chávez, un tanto o un mucho menos Hernández Moncada y Candelario Huízar, pero todos ellos conscientemente anclados en nuestras fuentes tradicionales. Así, Carlos Chávez, que se convierte en el portavoz de la música mexicana, nos dice en la revista *Música* en 1930; “Previamente a su creación, el artista debe estudiar, y saturarse de todas aquellas expresiones que tengan una relación orgánica con su individualidad, para después concretarlo, traduciéndolo en obra de arte. Es en ese período de estudio y de saturación cuando el artista debe tener, conscientemente una tendencia nacionalista. Es durante ese período previo a la creación misma, cuando debe ir a beber a la fuente de la tradición de su país.

La tradición, en su significado mejor, debe considerarse como la suma de la conciencia de un país al través de su pasado. Considerada así, la tradición es una fuente viva de conocimiento y de carácter. Si en México tomamos el arte popular como tradición, podremos encontrar un fundamento legítimo a nuestra expresión musical nacionalista”.

Hemos trazado a vuelo de pájaro, al nacimiento del nacionalismo, dándonos cuenta de las omisiones en que hemos incurrido por la brevedad que supone este tipo de trabajos, pero antes de terminar, queda un punto a tratar: el de la validez actual de esta postura nacionalista como medio para desarrollar la música mexicana. Porque es claro que el nacionalismo ha dado sus frutos pero ¿podemos sostener por las obras llevadas a cabo que el nacionalismo es el camino a seguir para la música en México? Pueden sostenerse en la actualidad las palabras del maestro Sandi, quien en 1930 nos decía: “¿Qué nos importa y porqué debemos tener veneración hacia recuerdos desteñidos de un pasado que no nos pertenece, que nosotros no vivimos y que nos es completamente extraño? ¿Por qué hemos de inclinarnos

reverentes ante la momia de un pasado glorioso, nosotros que estamos haciendo en estos momentos nuestra historia que es la historia de una nueva etapa de la humanidad, de una era que no tiene nada que ver en su esencia con las de la cultura occidental, ni árabe ni antigua, ni las demás? Es necesaria una introspección, un examen íntimo de nuestros valores; apartar todo lo que nos es racialmente extraño, lo que a fuerza de imitar hemos llegado a considerar como propio, lo que a fuerza de envidiar creemos tener, y una vez eliminado esto, dirigir toda nuestra atención hacia lo que nos pertenece, hacia los elementos con que forjemos nuestra historia, hacia las características que nos harán ser distintos de los demás, que nos elevarán, al plano de las más grandes culturas"

Creemos que sí, porque el resultado de estos lineamientos todos los conocemos: son las sinfonías de Hernández Moncada, los poemas de Candelario Huízar y de Revueltas, las sinfonías del maestro Chávez, y posteriormente las obras del maestro Sandi, las de Contreras, Moncayo, Blas Galindo y Ayala, la obra de Mabararak etc.

Y esta música, de ninguna manera podemos considerarla antigua o pasada.

Hemos sufrido tristes pérdidas: Revueltas, Bernal Jiménez, Moncayo han muerto. Huízar está imposibilitado desde hace 20 años.

Pero su obra es estrictamente actual: esta música nace en 1921 con el ballet *El Fuego Nuevo* del maestro Chávez, quien el año pasado nos presentó una ópera. En 1940 se estrena la sinfonía de Hernández Moncada, la sinfonía *Cora* de Huízar data de 1942. Acabamos de asistir en Guadalajara al nacimiento de música de Revueltas. Eso sin contar que el maestro Sandi, Contreras Ayala y Blas Galindo, se encuentran en producción.

El nacionalismo, pues es un camino abierto, que surge con la revolución apenas hace 40 años, y que aún en la actualidad sus iniciadores están realizando. Sigue siendo válido. La prueba son nuestros compositores.

Hasta aquí; fue la ponencia que en aquella ocasión desarrollara. Pero, dos intervenciones, la de Alberto Híjar, respecto a que el nacionalismo es el camino a seguir para la música mexicana, y la un tanto opuesta de Eduardo Mata, respecto a que el nacionalismo implica que el compositor realice actividades de musicólogo o folklorista, dejaban fuera de la composición misma, no obligan a hacer algunas observaciones complementarias.

Respecto a la primera opinión, es decir, la que sostiene Alberto Híjar de que el nacionalismo es el camino a seguir, es preciso hacer notar, que el planteamiento

y la aparente solución a qué es el nacionalismo, no pueden sostenerse hoy en día. Porque el nacionalismo, ha dado por sentado una serie de supuestos, que son los que precisamente están en duda. Es decir, la tesis sobre el nacionalismo, supone que la música debe abocarse y manifestar lo que es propiamente nacional, lo mexicano. Ahora bien, ¿qué es lo mexicano? ¿Podemos suponer que conocemos ahora en que consiste lo mexicano? Evidentemente cualquier profundización que se haga al respecto, conduce a las contradicciones que se han hecho patentes. Lo mexicano es lo indígena, o es lo mestizo. Son las prácticas precortesianas, o el resultado de la combinación de lo indígena con lo español. En cualquiera de los dos casos, de lo indígena solo conocemos rudimentariamente el uso de las escalas pentáfonas, pero estas escalas no son privativas de los indígenas de la Nueva España, sino que han sido usadas por casi todos los pueblos en etapas primitivas. Por lo tanto, no podemos sostener que el uso de las escalas pentáfonas, darían una tónica mexicana. Ahora, si no tenemos que es la mezcla con lo español, el problema es el mismo. ¿Qué es lo español? ¿Es lo ostrogodo o visigodo? ¿Es lo musulmán, es lo fenicio? Además, se presenta otro problema. ¿Cómo podemos considerar las creaciones de tipo español hechas por compositores no españoles? Por ejemplo, la música española de Glinka, o el capricho español de R.K., o la música popular española de Agustín Lara. ¿Esa música es rusa, española o mexicana? Manuel M. Ponce decía que lo nacional consistía en el color local, unas veces melancólico, que expresaba la quietud y estoicismo del indígena, o vivaz y picaresco, característica del mestizo. Aquí también, se presentan preguntas no resueltas, porque música melancólica o vivaz, abunda en el repertorio mundial, y sin embargo no es mexicana.

Así pues, debemos entender que las tesis que hasta ahora se han dado respecto a qué es el nacionalismo, son incompletas y son contradictorias.

Además, hay que recordar que música nacional no se ha hecho nuevamente a partir del acervo popular folklórico. Tenemos el caso de los franceses Ravel y Debussy, que hicieron nacionalismo sin recurrir a las fuentes populares, sino más bien, reflejando en su música cierta dinámica que reconocemos como francesa. Su sutileza, elegancia.

Así pues, tenemos cuando menos dos tipos de nacionalismo. Lo que nos lleva a responderle a Alberto Híjar, que si bien el nacionalismo, que hasta la fecha no ha sido resuelto, es un camino, de ninguna manera es el camino.

Respecto a la intervención de Eduardo Mata, de que para los compositores el nacionalismo, con su recurrir a las verdaderas fuentes nacionales implica labores extrañas a la composición misma creemos, que si como es sabido el medio cultural en que se desarrollan los individuos influye apodócticamente es su manera de ser y por lo tanto en sus manifestaciones, en realidad un compositor no necesita necesariamente ir a beber a las fuentes tradicionales, sino que ese medio se traslucirá sin lugar a dudas, en todas sus obras.

Para finalizar, y a sabiendas de que el problema no está resuelto, quisiera apuntar unas breves conclusiones. Para hacer arte, que es lo que ahora nos interesa, no es preciso acudir a la tradición, al folklore, a lo mexicano, términos y conceptos todos ellos multívocos, y sin delimitación clara. El basarse en lo mexicano, pese a todos los equívocos que estos términos puedan tener, es posible, pero no el único camino. Si tenemos en cuenta que el arte lo hace un individuo, y que éste es el producto de una determinada herencia cultural y elementos individuales síquicos, tenemos que cualquier manifestación humana reflejará el medio cultural en que se gestó. Así pues, lo mexicano o lo nacional, no es una categoría con la cual se valore las creaciones artísticas. Carece pues de sentido argüir lo nacional, como un valor para apreciar al arte. Al arte solo se le puede apreciar a partir de un análisis de la técnica con que se logró, y de las superaciones, repeticiones o revoluciones que determinan. Andar estableciendo categorías como lo nacional, lo social, o el mensaje, solo puede conducir a los equívocos que estamos padeciendo

Apuntes para una biografía

Tomado de: *Cuadernos de Arquitectura*, número 4, México, INBA, enero de 1962, pp. 47-62.

Los escasos estudios que poseemos respecto a nuestra arquitectura moderna, consistentes fundamentalmente en conferencias o breves monografías, concuerdan en relacionar la superación de la etapa ecléctica que la precedió y en consecuencia, el inicio de la modernidad, con la labor desarrollada tanto dentro de lo práctico como de lo teórico por el Arq. José Villagrán García.

Es claro que esta evolución se concretó en la construcción de obras de arquitectura que ya no perseguían la reproducción indiferenciada de estilos pretéritos inadecuados a nuestra circunstancia, y así lo han indicado aquellos estudios, pero no es menos cierto que esta nueva perspectiva que inauguró la modernidad en la arquitectura, es deudora en gran parte al Arq. Villagrán, quien resucitó primero, e hizo evolucionar después, a la gran tradición teórica, que a partir de Vitrubio se desenvuelve básicamente en los maestros franceses, motivando así una sólida orientación de la intuición artística en nuestros arquitectos, paso primero y necesario para salir del estrecho horizonte del eclecticismo dominante.

Al mismo tiempo que crea en el Instituto de Higiene en Popotla la primera obra moderna de México en 1925, muestra que la aplicación de una teoría válida, ayudaba a crear obras auténticas de arquitectura; y así, impulsando la creación por medio de la teoría, que expone en la cátedra, deviene para la generalidad de nuestros arquitectos, sólida intuición creadora.

No obstante que las suyas y todas las obras que se erigen a partir de esa fecha portan en más o en menos la impronta de su orientación teórica, curiosamente ninguno de nuestros historiadores y ensayistas se ha detenido a inquirir la relación dialéctica que existe, en todas ellas, entre la práctica y la teoría, mostrando su recíproca interacción, lo que da como resultado unas explicaciones que presentan a la creación artística como acaecer fortuito.



Ciertamente que pretender explicar cualquier hecho implica seleccionar una perspectiva determinada, pero esto no debe hacernos creer que la explicación de una obra de arte es posible sin su fundamentación en una teoría del mismo.

Los juicios que se han emitido acerca del Maestro, si juzgar podemos llamar a la expresión de opiniones irrelevantes, tienen también esta tónica discriminadora. Si se le emplaza como creador, no tan solo no se relacionan en sus obras su práctica y la teoría de la arquitectura, como si no estuvieran íntimamente ligadas, sino que además no se fundamentan en ninguna teoría que válidamente pueda llamarse así, cuya confrontación con la creación nos determine la validez objetiva de la misma. A esta parcialidad se viene a añadir, cuando se le analiza como teórico, una superficialidad que no para mientes en ignorar sus fundamentos, sus necesarias influencias, sus posibles aportes no sus también posibles discrepancias.

Se está en contra o a favor de él; se le pregona como el único teórico o se le oponen las supuestas teorías de Wright, Le Corbusier o de Van der Rohe, a las que se considera la última palabra, la piedra filosófica del arquitecto contemporáneo, pero en ambos casos, sin conocer ni a unos ni a otros; sin distinguir lo que sea teoría de la arquitectura y doctrina de la misma; sin distinguir lo científico de lo subjetivo.

Cabe decir que el maestro Villagrán es más comentado que leído; más leído que estudiado. No pretendemos por el momento, mostrar la riqueza de sus creaciones, ni tampoco la conjunción en ellas de teoría e intuición creadora. Pero creemos que la trascendental importancia de su teoría, como orientadora de intuición, como el instrumento que hizo posible superar el anacronismo en que nos tenía sumidos el eclecticismo, poniéndonos ante el entendimiento qué es aquello en que consiste la obra de arquitectura, obliga cuando menos una vez en la vida de todo arquitecto, a realizar una necesaria peregrinación hacia ella. Queremos dar nuestros primeros pasos hacia esa Meca, a la cual deseamos poder llegar algún día.

La época que consideraba que nuestro ingreso a la historia estaba determinada por la incorporación de los modos de vida europeos, tenía su correspondiente en una teoría de la arquitectura reducida a una actividad práctica de dibujo, algunas veces "al tamaño natural", de los "órdenes" clásicos, con lo cual se procuraba la interiorización del estudiante con los únicos estilos decorosos para la arquitectura de cualquier tiempo y lugar.

Tan rutinario planteamiento provocó en las juventudes de hace cuatro décadas una reacción fácil de imaginarse. No valía la pena ser arquitecto si lo que se les ense-

ñaba, y lo que de ellos se esperaba se concretaba a saber manejar un muestrario de formas renuentes a adecuarse a las nuevas problemáticas que demandaba la nueva localización histórica. ¡Qué de equilibrios con el material, qué de acrobacias con la técnica, qué de falsedades en las apariencias! El artista creador se encontraba emparedado tras un *fichero de formas antiguas*.¹

El tratado de Guadet, que conocieran a través del curso de Teoría, que en sustitución del Arq. Amador tomara a su cargo el Arq. Francisco Centeno, constituyó una ventana abierta. Ahí se planteaban aquellas características que debía reunir la obra de arquitectura y que ellos habían medianamente intuido. La arquitectura, les decía Guadet, debe de cumplir con la serie de necesidades que le plantea su tiempo histórico y su ubicación geográfica: debe de cumplir con sus *Programas*. Pero además, debe ser verdadera, o sea, que concuerden en ella el material de construcción con su apariencia óptica, su forma con su función mecánica, sus formas exteriores con su estructura interna; que concuerde su forma con su tiempo histórico. Y esto, para aquellos estudiantes quería decir, ¡soluciones nuevas a problemas nuevos! ¡Modernidad! ¡El fin de los estilos!

El tratado de Guadet se convirtió en el compendio de oraciones con que se acompañó a la tumba a los estilos clásicos.

Villagrán se convirtió desde entonces en el abanderado de la *sinceridad*, porque sólo siendo sincero, haciendo arquitectura sincera era posible lograr una arquitectura verdadera. Había encontrado en Guadet el planteamiento teórico que precisaba para proyectar las nuevas obras que se enunciaban.

La arquitectura no era estática; constituía en cada caso el fiel reflejo de la cultura dentro de la cual se erigía. ¡Debía ser verdadera!

Cuando recién titulado de arquitecto es propuesto para tomar a su cargo la cátedra de Teoría de la Arquitectura, es el discípulo de Guadet el que habla; el que

1 José Villagrán García, "Seis Temas sobre la Proporción en Arquitectura", El Colegio Nacional. (Sin publicar). 1ª Parte. La cita dice: "...Que no valía ser *arquitecto, artista creador*, si lo que se nos estaba enseñando era a saber manejar un *fichero de formas antiguas*, calificadas y poco o nada aptas para solucionar nuestros nuevos y propios problemas".

ve en éste, en sus enseñanzas, el instrumento para *mejor orientar su propio hacer*.² Así nos lo demuestra el programa de su curso de 1930, que se inicia, a semejanza de los grandes Tratados, con la importancia social de la arquitectura.³ Nada se habla del espacio; todavía es la construcción el medio expresivo de la arquitectura. Recordando con Guadet a Vitrubio establece que la arquitectura debe ser a la vez sólida, cómoda y bella; y a cada paso, hace hincapié en la sinceridad. Sinceridad en el planteamiento de los Programas, sinceridad el único camino para llegar a la verdad —a la que se había endiosado—. “A la que Belcher colocó al lado de la belleza como principio de la arquitectura”.⁴

No todos los que fueron sus discípulos aguilataron en su profundidad los conceptos de Guadet que Villagrán les exponía, pero no cabe duda que la tenaz labor teórica que desde la cátedra estaba llevando a cabo refrendándola siempre en su propio hacer, consiguió al menos que el análisis de los Programas, antesala de la solución, así como la manifestación sincera de la estructura interna, de los materiales empleados, de las técnicas constructivas, fueran pasos que en más o en menos, ya nadie podía desconectar de la creación artística.

Esta cátedra significó una revolución dentro del gremio. Una evolución en la Escuela por el modo de entender la Teoría de la Arquitectura,⁵ no porque dentro de

- 2 José Villagrán García, “Carta al Arq. Alberto T. Arai”, revista *Arquitectura*, número 55, México, pp. 136 y 137. Dice: “De aquí que al hacer Arquitectura, haya perseguido dos cosas: obrar bien y perseguir la perfección de la cosa por hacer... Para obrar bien... necesitaba determinar cómo debía ser lo mejor en Arquitectura, cuál la esencia de lo auténticamente arquitectónico, adónde estaba la idealidad, para perseguirla hasta donde mi capacidad, conocimientos y medio social, histórico, nacional, me lo permitiera”. Se muestra aquí, como la Teoría surgió en el Maestro ante la necesidad ingente de orientar su propio hacer.
- 3 *Programa General para la clase de Teoría de la Arquitectura*, Universidad Nacional de México. Facultad de Arquitectura, 1930. Compárese el inciso a) del primer tema, que dice: “Preliminares.- Importancia Social de la Arquitectura para un pueblo”. Con la primera parte del Tratado de N. L. Durand “Compendio de Clases de Arquitectura”.
- 4 José Villagrán García, “Ideas regentes en la arquitectura actual” en revista *Arquitectura* #48, pág. 197: “La verdad se endiosó y, aunque confusamente entendida, se le consideró básica. Ruskin la denominó una de las siete lámparas que iluminan la arquitectura y Belcher la colocó al lado de la belleza como principio de nuestro arte”.
- 5 Enrique del Moral, “Villagrán García y la evolución de nuestra arquitectura”. Revista *Arquitectura*, número 55, México, p. 131: “Él es en México quien inicia con su enseñanza, primero en la cátedra de Composición y después en la de Teoría de la Arquitectura, una corriente propia para plantear sobre bases sanas el enfoque del problema arquitectónico que lleve, naturalmente, a una manera nueva de ver y de entender la arquitectura”.

ella se estuvieran explicando por primera vez conceptos hasta entonces desconocidos, pues al fin y al cabo, el Tratado de Guadet estaba a su base; sino porque la revaloración que se hacía de la Teoría manifestaba hasta qué punto se estaba convencido de que una sólida cimentación teórica era susceptible de soportar creaciones de mayor envergadura.

Debe indicarse además, que este programa de la clase de Teoría de 1930, al señalar en el punto c.) *Los estudios profesionales: distintos ciclos; su finalidad común.* - La ejecución de la obra arquitectónica como punto de vista de los estudios y del estudiante",⁶ es el antecedente de la orientación, que aunque algunas veces traspapelada, de hecho ha privado en la Escuela de Arquitectura de México, en el sentido de recalcar, que, las diversas materias que integran el plan de estudios, no obstante su exposición separada que obedece a razones de método y pedagógicas, deben entenderse concurrentes, convergentes todas ellas hacia la creación de la obra de arquitectura, meta única para la cual estas ciencias son auxiliares, puentes que tienden a expedirla.

Prácticamente todo el mundo conocía a Guadet cuyo Tratado era texto en la escuela, sin embargo, "el fenómeno que trata de explicarse, muestra cómo, hasta 1924, los principios enseñados en nuestras aulas *divergieron* de los sustentados en los talleres escolares y en las obras realizadas. En contraposición, a partir de aquel año se exponen con énfasis y al *tornarse en ideas motrices orientan las prácticas escolar y profesional*. Desde entonces, los arquitectos de las nuevas generaciones con mayor o menor conciencia de su actitud, han *tratado de vivir en sus obras estos principios doctrinales*".⁷ Y en esto radica precisamente el mérito que rubrica a dicho Programa; en haber sabido ver en la teoría de la arquitectura no solo una investigación de principios, sino unos conocimientos cuya aplicación podía orientar la práctica profesional.

Punto de vista que al ser propuesto por la Universidad de México en la pasada conferencia de Escuelas y Facultades de Arquitectura, como medio para superar la crisis, implícitamente reconocida, que se abate sobre la arquitectura de todo el orbe, refrendó la validez de tal perspectiva, planteada por primera vez en nuestro medio por dicho programa.

⁶ Programa General para la clase de Teoría de la Arquitectura. Inciso C) Tema II.

⁷ José Villagrán García, "Panorama de 50 años de arquitectura mexicana contemporánea", México, INBA, p. 11.

Una última concesión se tuvo que aceptar. La Comisión que otorgaba el visto bueno a los programas de clase, llamada la "H. Academia Mixta", constituida en su mayor parte por arquitectos que suponían, a diferencia de Villagrán, que lo fecundo de la teoría estaba constituido por su parte, obviamente práctica, referente a los elementos de arquitectura, demeritando lo que se llamaba Teoría Pura y reduciendo la materia al dibujo de los órdenes clásicos, a la "plantilla", hizo que se añadiera un último punto al programa propuesto, que es claramente sintomático de su posición, y que a la letra dice: "III.- observaciones.- El curso debe comprender: la ejecución de croquis de estudio, visitas a edificios y colección de apuntes de clase, circunstancia que hace condición a los alumnos para ser admitidos a examen al presentar los trabajos señalados y justificar su asistencia a las visitas que el profesor estime necesarias.-" *Importancia de la plantilla* como comprobación y desde el punto de vista de la teoría de la arquitectura".⁸ Sobran comentarios.

Tan equivocado sería pensar que para Villagrán representa detrimento haber iniciado su reencauzamiento teórico hincando sus raíces en el bagaje acumulado por la historia de la teoría, como creer que este *cartesiano*, que ya se anunciaba en el juvenil inconforme, se haya detenido en los logros de Guadet.

Quien se había desembarazado de la ceguera axiológica que caracterizaba a su época reconociendo en Guadet aquello que era posible utilizar como instrumento de orientación, revalorando dentro del instrumental del estudiante y del profesional de la arquitectura a la Teoría, pronto iba a iniciar la serie de preguntas que Guadet no iba a ser capaz de contestar. En este camino que emprendía ya no había maestros.

Tratando de superar a Leonce Reynaud, que anteriormente a él había estipulado que *nada es bello sin ser conveniente*,⁹ Guadet amplió la fórmula estableciendo que nada es bello sin ser verdadero.¹⁰ Dependencia de valores que indudablemente tenía que originar en Villagrán una serie de preguntas.

Villagrán sabía que, por ejemplo, La Magdalena de París no era verdadera en el sentido que establecía Guadet, en la medida en que no concordaban en ella ni la técni-

8 Programa General para la clase de Teoría de la Arquitectura, UNAM, Facultad de Arquitectura, 1930. Tema III.- "Observaciones".

9 Leonce Reynaud, *Tratado de arquitectura*, Introducción. Véase su traducción por el Arq. José Villagrán en la revista *Arquitectura*, número 10, México, p. 24.

10 Julian Guadet, *Tratado de arquitectura*, tomo 1, p. 99. La cita completa dice: "... lo bello es el esplendor de la verdad. El arte es el medio dado al hombre para producir lo bello; el arte es pues la persecución de lo bello en lo verdadero y por lo verdadero".

ca empleada con la apariencia resultante, ni la obra en conjunto con su época; sin embargo, se le daba como bella. ¿Cómo podía ser esto posible si la Teoría decía que una cosa para ser bella debe ser al mismo tiempo verdadera? No encontraba respuesta.

Y no era extraño, puesto que a estas alturas, la belleza, la verdad, la bondad, no encontraban su delimitación dentro de la filosofía: se las anotaba como *modos del ser*. Lo que ahora a nosotros se nos da con tanta claridad como *valores*, con la serie de categorías que los explican, persistía a fines del siglo pasado, y aún a principios de éste en plena nebulosidad. No será sino hasta que Max Scheler publicó en 1913 la primera parte de su *Ética* y la concluye con la segunda parte en 1916, cuando esa pregunta pueda ser cabalmente respondida. Pero dichas publicaciones lo fueron en alemán; y mucho tiempo pasará para que tengamos noticias de ella al español. A García Morante le debemos, al publicar su curso sobre filosofía en Tucumán, la primera exposición que llega hasta nosotros de la antología de los valores de Max Scheler; la primera edición de estas clases surgen a luz en 1939. Y es hasta 1941, en que al fin se traduce al español la trascendental obra en la editorial Revista de Occidente.

Villagrán no tenía pues a mano las investigaciones que le hubieran permitido superar la contradicción planteada por Guadet, pero al menos, una cosa había cierta: precisábase encontrar respuesta a la compleja estructura del hecho arquitectónico, que veía con toda claridad, no estar resuelta, como muchos suponían, por la teoría vigente.

Podemos suponer que esta sujeción de valores que a Villagrán se le manifestaba contradictoria no lo era para Guadet, quien además de no saber nada en cuanto a *valores* se refiere, no hace en su Tratado, más que dar razón de la cultura alcanzada en su tiempo; y ciertamente, el tiempo de Guadet no sabía nada acerca de la axiología, siendo comunes las *interpolaciones* de valores que daban por cierto que para que existiera lo bello tenía que darse lo bueno o lo verdadero o lo conveniente etcétera. Además, las incipientes investigaciones, sistemáticamente enfocadas al esclarecimiento del valor, de los primeros axiólogos, aunque las hubiera conocido, poco lo habrían ayudado, puesto que hacían depender, el valor, como en el caso de Meinong y de Ehrenfels,¹¹ de un producto de él, como lo era el agrado que produce, o el deseo que hacia él se tiene. Nada sabía de axiología, y lo poco que hubiera podido conocer nada le hubiera ayudado.

11 José Ortega y Gasset, *¿Qué son los valores?*, Editorial Pax, p. 47.

Esta confusión de valores, que corre a todo lo largo de la historia de la teoría como denominador común, aducía como respaldo la cita de Platón que dice: "Calífico de fea esta cosa, porque solamente atiende a lo agradable descuidándose de lo bueno".¹²

La primera o definitivamente nula investigación de los valores por la filosofía, se reflejaba en la teoría de la arquitectura.

No nos debe pues extrañar que este problema subsista en Villagrán hasta aproximadamente 1937, en que aparecen los primeros esbozos por superarlo, paralelamente a los que surgen en los libros de filosofía de la fecha.

El desarrollo ideológico que tratamos de hacer del Maestro, desde una perspectiva genética, que vaya anotando el nacimiento de sus ideas en el orden en que surgían, nos hace esperar hasta 1940, en que conoce las investigaciones axiológicas que le permitirán esclarecer dicho problema. Pero hay dos problemas más, que no tienen porque esperar a la estructuración axiológica de la arquitectura, que no obstante estar íntimamente ligados, permiten su diferenciación.

Guadet había expuesto que la arquitectura debía ser para el hombre, que precisaba responder a las diversas necesidades que éste requiere de ella. A esto tendía el Programa. Pero lo cierto es que nada encontramos en su Tratado que nos especifique con rigor científico, qué es el hombre, para poder estipular con el mismo rigor, las necesidades que la arquitectura debe contestarle. Hablar de que el hombre solicita higiene, sol en los climas fríos, solidez en sus construcciones, etcétera, no pueden ser considerados más que como preludios, pese a su relativa validez, de la clarificación de este problema. La arquitectura de todos los tiempos, decía, ha sabido responder a las necesidades humanas adecuándolas a sus peculiares modos de entenderlas. ¿Cuál es pues la estructura humana, cuyo conocimiento nos permita asegurarle en la arquitectura íntegra respuesta? ¿Cómo era posible satisfacer al hombre si no lo conocíamos? Son estas preguntas las que Villagrán se debe haber planteado y que nosotros podemos inferir apoyándonos en los datos que poseemos.

Por tanto, independientemente del problema axiológico que persiste latente, era menester introducir la antropología a la Teoría de la Arquitectura junto a las dos, englobándolas, relacionando a ambas, la necesidad de sistematizar en un conjunto riguroso la enseñanza de Guadet y las innovaciones que ésta iba sufriendo. Porque es cierto que Guadet había llegado a postular una serie de principios, como la verdad

¹² Platón, citado por Reynaud en la Introducción ya citada.

y la belleza, o a investigar con bastante profundidad aspectos estéticos como la proporción; pero es probable que sea la estructura de su libro, que sigue en todo a la del Tratado de Vitrubio, con sus ventajas pero también con sus defectos, la causa del desmembramiento de su obra. A semejanza de los *Diez Libros de la Arquitectura*, la obra de Guadet estaba dividida en dos grandes secciones que guardan una notoria desproporción entre sí: la parte propiamente teórica, a la que por lo general se dedican los prólogos de los primeros libros, o a lo sumo, los primeros capítulos, y la aplicada, constituida prácticamente por todo el libro, que se ocupa de los diversos materiales y disposiciones apropiadas para la arquitectura, o sea, que englobaba lo que nosotros tenemos como dos materias diferentes: materiales y procedimientos de construcción y análisis de programas.

Indudablemente esta segunda parte es la más débil, y su valor es más bien histórico o arqueológico, en la medida en que Guadet no se daba cuenta hasta qué punto las disposiciones que anotaba como correctas para los diversos problemas específicos de la arquitectura, en el mismo momento de anotarse habían dejado de ser válidas, aún para ellos mismos, por no responder a la estructura social en constante devenir. Es curioso anotar el divorcio existente entre lo postulado por la teoría y lo realizado en la práctica, pues mientras en una se establecía la concordancia de la obra con su época, en la otra se construía siempre con moldes clásicos.

Por lo que toca a la Teoría Pura, el Programa que se proponía, sin anclaje en la estructura antropológica, lo desligaba de la realización, que se aceptaba debía ser verdadera, pero a la que no se encontraba nexo con los factores señalados. Su propia circunstancia histórica, que se consumía en el academismo, le había llevado a Guadet a proponer la veracidad, por la vía de la sinceridad, como puente para salvarla. Pero no obstante la validez de este principio, a semejanza de Viollet Le Duc, no lo integraba en el conjunto de la teoría, siendo ésta un mosaico de visiones, geniales unas, deleznales otras.

La teoría que presenta Villagrán en 1937, cuando retorna a la cátedra después de un corto receso, presenta la inclusión de la antropología a la teoría de la arquitectura, como sustrato indispensable para poder estructurar sistemáticamente la serie de necesidades que demanda el hombre. Sin ningún temor, aprovecha las diversas investigaciones que tanto en la ciencia natural como en la cultura se creaban, para incorporarlas a la teoría. Entiende al hombre como ente sujeto a cuatro legalidades fundamentales, que tratan de hacer más explícita la definición tradicional como con-

junción de cuerpo y espíritu. Así, el hombre se encuentra limitado por una primera legalidad de tipo físico, que "...Exige de la arquitectura dimensiones, forma, disposición concorde con las cualidades físicas de su cuerpo. Al proporcionar una puerta o un escalón, antes que nada, lo físico se impone..."¹³ Por una segunda dimensión, la vegetativa, que reclama un ambiente específico para poder cumplir con la evolución cíclica peculiar a los organismos vivos, misma que podemos encontrar ampliamente investigada por las diversas ciencias aplicadas. La tercera, al decir de los psicólogos lo impulsa siempre en busca de nuevas soluciones, a no satisfacerse con lo obtenido, y que como ellos, la titula "instinto de infinito". La irrupción del hombre en el mundo de los valores, lo significaría en una cuarta legalidad, la del espíritu.

"La necesidad de dividir para analizar, no involucra la afirmación de una existencia aparte para lo biológico y otra para lo suprabiológico, la tesis fundamentada que aquí se plantea, presupone en todas sus partes la coexistencia armónica de estos aspectos vitales del hombre para reintegrarlo conceptualmente y plasmarlo en su arquitectura"... "desintegrar su concepto es mutilar su naturaleza, es desnaturalizarlo".¹⁴

Redundante resulta aclarar que ha sido el olvido, en algunos casos, de la integral constitución humana, lo que ha motivado obras "deshumanizadas" que al acentuar exclusivamente alguno de sus aspectos, no alcanza a construir la morada del hombre, que ni es solamente ente físico para otorgarle espacios en los cuales se mueva como una máquina, como lo pretendieron algunas exageraciones funcionalistas; ni ente meramente espiritual al que le basten espacios escultóricos donde no halle cabida para sus exigencias físicas o biológicas, como lo han intentado algunas tendencias "esteticistas".

A la par que resuelve nuevos problemas, Villagrán va consiguiendo una coordinación entre ellos.

Comienza utilizando la definición tradicional de arquitectura como arte híbrido que tiene que resolver cumplidamente exigencias extra-estéticas; continúa con el análisis antropológico para clarificar cuáles sean estas exigencias por satisfacer, en las que se incluyen tanto las necesidades físicas y biológicas, como las estrictas exigencias espirituales, y *desemboca lógicamente en los Programas*, que son entendidos por el Maestro, como la sistematización de las diversas formas vitales de reaccionar

¹³ José Villagrán García, "Apuntes para un estudio". II.- El Hombre, revista *Arquitectura*, número 4, México, p. 25.

¹⁴ *Ibid.*

la compleja naturaleza humana ante lo geográfico-físico y lo humano local; o sea, ante su espacio y su tiempo. De capital importancia resulta entender que la forma de reaccionar vitalmente ante el espacio y la cultura son funciones que varían, precisamente, en función de ese tiempo y espacio peculiares. O lo que es lo mismo: ser conscientes que para cada *Problema* específico, el *Programa* deberá ser diferente, puesto que no es el mismo el modo de responder a aquél, el de un europeo que el de un asiático. A cada Problema le corresponde una forma de reaccionar peculiar. La singular ubicación crono-tópica demanda soluciones también singulares.

El intento que venimos haciendo por mostrar algunos de los pasos que ha seguido el Maestro en su evolución ideológica, nos obliga por razones de método, a no reparar explícitamente en su integridad humana. No obstante, y como es lógico suponerlo, se corresponden e interaccionan a tal punto ideología y personalidad, que en cierta medida parece absurdo tratar de deslindarlos. Son dos caras de una misma moneda. Porque en fin, ni se pregunta por qué sí, ni se busca incansablemente la respuesta sin razón alguna. Así, en el fondo de su preguntar teórico, topamos, dándole cohesión al individuo, con el "cartesiano", como lo llamara el Arq. Arai, que no se conforma con lo respondido.

Esta actitud inquisitiva que en su constante tirar hacia delante lo fuerza a no contentarse sino cuando encuentra respuestas rigurosamente hilvanadas, nos permite, al ser conscientes de ello, rastrear con más visos de certidumbre dentro de su teoría, buscando el enlace entre sus partes: *enlace necesario que no es más que reflejo de su actitud vital*. Así hemos visto como los diversos puntos que van estructurando la teoría, conservan entre ellos estrecha relación, siendo cada uno, consecuencia del anterior y preludiando a su vez, en armónico desarrollo, el punto siguiente.

No es extraño por tanto, que de la estructuración sistemática del Programa, que surge como consecuencia del análisis de exigencias basadas en la polimorfa constitución humana, aparezca, a partir de 1937, el espacio como medio expresivo de la arquitectura.¹⁵ Ya habíamos anticipado que en el Villagrán de 1930, severo expositor de Guadet, se entendía que la arquitectura se manifestaba por medio de la construcción. Respuesta que como todas las que se le ofrecen, al momento de pasar por el tamiz del cartesiano, revela su parcial validez, puesto que todo obrar huma-

¹⁵ Programa General para la clase de Teoría de la Arquitectura, UNAM, Facultad de Arquitectura, 1940.

no es construcción. Si al igual que se construye arquitectura, se construyen frases, oraciones, pensamientos, etcétera, obvio es que no decimos nada peculiar cuando aludimos a la arquitectura como construcción.

Pero si bien es cierto que no alcanzamos la diferenciación de la arquitectura de los múltiples haceres humanos catalogándola como construcción, es decir, como transformación de materia prima con vista a conseguir un fin externo, también lo es que sería posible si especificamos cuál es ese fin de la arquitectura, cuál su materia prima y cuáles los medios que emplea.

La arquitectura por tanto, es construcción, sí, pero *construcción de espacios* en los cuales pueda morar el hombre integralmente concebido. El siguiente eslabón de la teoría viene a ser pues el espacio, que podemos determinar acudiendo, como siempre, a su encadenamiento con el punto anterior: si ante un problema dado, podemos establecer su Programa, el resolver a éste nos conducirá a establecer cuáles espacios serán los fisonómicos, los distributivos y los auxiliares. Solo así es posible entender que las soluciones que surjan ante un problema semejante, deberán ser en principio, diferentes, puesto que cada una de ellas se ancla en tiempos y culturas diferentes y produce por tanto espacios igualmente diferentes adecuados a su única circunstancia. Ninguna civilización, hasta el momento, ha podido absorber tan completamente a las demás, para hacer posibles idénticas soluciones. Aún si aceptáramos una misma cultura para toda América, lo que es bastante discutible, no es el mismo el medio físico, ni la posibilidad económica, ni las técnicas de que se dispone. De aquí lo absurdo y arquitectónicamente negativo que encontramos en el trasplante de formas, que, en el mejor de los casos, cuando no es ignorancia acerca del hombre, supone un hombre idéntico: utópico.

La arquitectura es para el hombre, pero para un hombre concreto, determinado científicamente.

Nos encontramos ya en 1940. Villagrán tiene a mano las clases de filosofía de Morente y a través de él, establece contacto con Max Scheler, con su *Ética*, "uno de los libros formidables que ha engendrado ya el Siglo xx."¹⁶

Era el momento de emprenderla con la confusión axiológica, que inexplicablemente persistía inmaculada, de Guadet, que, recordemos, establecía que para que una obra fuera bella debía ser verdadera.

¹⁶ José Ortega y Gasset, *¿Qué son los valores?*, Op. cit. p. 54.

La tesis, como todo en el hombre, tenía sus antecedentes. Curiosamente se había desoído por Siglos el boceto de integración axiológica expuesto por Vitrubio cuando dice: "...Se busca en todos solidez, utilidad y belleza",¹⁷ y los virajes en redondo eran palpables.

La Teoría de la Arquitectura, que desde su célebre generador no había observado variaciones importantes, ve surgir en el fecundo siglo XIX una serie de tesis que procuran terminar con las edificaciones decorativistas acotando las cuarteaduras de la teoría.

Durand es el revolucionario. Niega a la belleza papel determinante dentro de la creación arquitectónica estableciendo que son las conveniencias y la economía los principios de ella: la belleza es una resultante obligada de la observancia de aquellos principios: "La disposición es el único objeto de la arquitectura..." un arte como la arquitectura, un arte que satisface inmediatamente un número tan grande de necesidades... que no defiende contra la intemperie de las estaciones... podrá dejar de agradarnos?... "es imposible que las producciones de este arte no agraden".¹⁸

Reynaud es la reacción. Reconoce que la arquitectura no debe olvidarse de ser conveniente, pero debe procurar también, ser bella: "No basta en efecto, que sus obras estén sólidamente construidas y dispuestas convenientemente respecto a los diversos usos a que se destinan; es preciso, además, que sus formas nos produzcan una impresión grata: necesitan ser bellas".¹⁹

Independientemente de los valores que proponían y de su limitada validez, lo importante por el momento es señalar como en todos ellos, al igual que en Guadet, podemos encontrar como sustrato común, la sujeción, la confusión, la indeterminación de los valores. ¿Podrá dejar de agradarnos? ¡Pues claro! Abundamos en ejemplos: los arquitectos los llaman "obra de ingenieros"; los críticos "obras deshumanizadas"; la gente les dice feas. Que... "nada es bello sin ser conveniente" ¡Cómo no! El edificio de las Naciones Unidas por ejemplo. Nuestros edificios de Correos, Bellas Artes y

¹⁷ Vitrubio Polión, *Los diez libros de arquitectura*, editorial Iberia, 1955, p. 17. La cita completa dice: "A la comodidad del pueblo se atiende en la disposición de todos aquellos lugares que han de servir para usos públicos, cuales son los puertos, las plazas, los pórticos, los baños, los teatros, los paseos y otros lugares semejantes que por los mismos motivos se destinan a parajes públicos; se busca en todos solidez, utilidad y belleza.

¹⁸ J. N. L. Durand, *Compendio de clases de Arquitectura*, 1840.

¹⁹ Leonce Reynaud, *Op. cit.*

Relaciones Exteriores son ejemplos que van de más a menos belleza y todo son “mentirosos”.

Era pues claro para el Arq. Villagrán que la teoría cojeaba. Y se podía entender muy claramente si se tenía en cuenta la teoría axiológica de Scheler, que determina la independencia absoluta de los valores, tanto del objeto en el cual se depositan, del conocimiento que de ellos se tenga, como entre ellos mismos en atención a su diferente materia.

No se trata de discutir en sus amplísimas implicaciones esta teoría. No se trata de discutir si efectivamente los valores son aunque nadie los hubiera conocido. El mismo Villagrán se opone a la independencia de los valores respecto al conocimiento. Tampoco la damos por ad perpetum. Nada hay en el mundo que sea absoluto. Esto no obstante, dicha teoría es la más completa que sobre los valores poseemos y, fuera contradicciones, aclara la problemática que anotamos, misma que se puede hacer extensiva a todos los terrenos del valor.

No es preciso para que surja la belleza que se dé la conveniencia, la utilidad o la verdad, puesto que los valores tienen diferente materia: “Que los valores tienen su “materia” diferencial y no son solo formales, ha sido el gran descubrimiento de Scheler”.²⁰ Si los valores son autónomos entre sí, no hay problema en aceptar que una obra edificada pueda ser al mismo tiempo útil y no bella, o bella y totalmente inconveniente, o útil y falsa. La validez de un valor no influye en la validez, positiva o negativa de otro valor. Ya sabía ahora Villagrán que una misma obra era susceptible a diferentes valores. Ya sabía que no necesitaba ser verdadera, como había dicho Guadet, para ser bella.

Pero el problema no había quedado resuelto. Claro que podía considerarse desterrado de la Teoría cualquier intento de explicar un valor por medio de otro: la diferente materia de los valores hace que no pueda existir rozamiento alguno entre ellos. Pero con esto, y no obstante haber liquidado un problema que por veinte siglos aquejó a la Teoría de la Arquitectura, y en general a todo el arte, al impedir que la belleza fuera negada porque faltaba la moralidad, o la utilidad o la conveniencia, etcétera, no se había dado más que el primer paso. Los valores son autónomos entre sí, muy cierto, pero ¿cuáles son los valores propios de la arquitectura?

20 José Ortega y Gasset, *Op. cit.*

No se trata, notemos bien, de enumerar los múltiples valores que pueden depositarse en la arquitectura: la lista sería muy grande. Desde el valor belleza hasta el moral, pasando por el económico, pedagógico, de “conveniencia” de verdad, el religioso etcétera, prácticamente todos los valores, aún los más peregrinos se le han adjudicado a la arquitectura. No se trata de eso. La pregunta de Villagrán hincó más hondo. Se trata de establecer cuáles valores son inexcusables de presentarse en la obra de arquitectura; aquellos sin los cuales no puede entenderse una obra como siendo de arquitectura.

A lo largo de la historia se han manejado una serie de valores, recordemos los estipulados por Durand, Reynaud o Guadet. Pero ahora el problema se refiere a cuáles de ellos deben cumplirse necesariamente en una obra cuya presencia la convierta en arquitectura. El valor religioso, el económico, el pedagógico, pueden depositarse, y en casos especiales así ha acontecido, en la arquitectura. Pero como podemos encontrar casos en los que no sucede así, no los podemos considerar como valores integrantes, determinantes. ¿Cuáles son por tanto los valores de la arquitectura?

Respecto a dos valores se estaba más o menos de acuerdo. No nos deben confundir las diversas denominaciones que en la evolución de la Teoría se han propuesto, como solidez, conveniencia, comodidad etcétera, para entender con Villagrán que todos ellos son géneros, casos particulares de la especie constituida por el valor utilitario, que se muestra en dos aspectos perfectamente diferenciables: lo útil como adecuación de los espacios delimitantes a funciones mecánicas de resistencia, contrarrestando empujes, soportando cargas, etcétera, y lo útil como aprovechamiento de los espacios delimitados, llámense circular, estar, iluminar etcétera. La obra de arquitectura no puede ser útil esporádicamente: tomada en su integridad artística demanda necesariamente la satisfacción de este valor, que en sus dos aspectos sintetiza las particularizaciones de las teorías precedentes.

Todo el mundo estaba de acuerdo también, en que la arquitectura precisaba ser bella. Sobre todo los estéticos-filósofos, cuya tendencia esteticista, siempre negada, los conduce a suponer que el arte estriba exclusivamente en ese valor. Respecto a él, el rigorismo sistemático de Villagrán lo transforma en valor estético, pero optando ante él por una posición inaugurada por Fechner, a la que se ha llama-

do “estética desde abajo”,²¹ intentando más bien “su aprehensión meramente plástica que su comprensión teórica”,²² para lo cual lo explicita en una serie de “formas del valor estético”. No podemos internarnos con la amplitud que fuera de desear ante tema tan complejo como apasionante; sin embargo, y casi en forma de nota marginal, debemos hacer notar que en su clarificación se toman en cuenta las investigaciones de Fiedler y Schmasow, así como las referentes a la proporción entre las cuales se cuentan las de Lund, Ghyka, Jouven, Hambidge y Borissavlievitch.

La interacción dialéctica entre práctica y teoría a que aludíamos al principio, se manifiesta claramente en la verdad como principio de la arquitectura, pudiendo mostrarse el papel determinante que jugó en su postulación la propia circunstancia académica de Guadet. Sin embargo, dicho principio, resumido en una serie de concordancias, daba lugar a preguntar cómo debía manifestarse la estructura al exterior. Cómo había que hacer para evidenciarla? Qué se entendía por respeto al material? . Podríamos aducir tal vez, que este principio se encontraba implícito en Vitrubio, cuando a partir del Libro ii explica cuáles son los materiales aptos para ciertas funciones y cuál el modo “lógico” de usarlo, pero evidentemente que ni en él, ni en las concordancias en que lo resumió Guadet podemos encontrarlo claramente determinado.

Por medio de Maritain, Villagrán conoce las palabras de Maurice Denis, quien decía: “Exijo que pintéis a vuestros personajes de tal manera que parezcan estar pintados, sometidos a las leyes de la pintura, que no pretendan engañarme la vista o el espíritu”²³ y encuentra que en el fondo de las concordancias y de las peticiones de Denis o de Rodin, si se analizan con cuidado, se verá que todas ellas preconizan una concordancia de tipo formal, entre material empleado, función mecánica,

21 E. Meumann, *Introducción a la estética actual*, colección Austral, 1946, p. 21. Textualmente: “... no aparece aún el peculiar concepto que Fechner tenía de la Estética científica, concepto que solo conocemos por su obra capital, la Introducción. En el comienzo de ella presenta Fechner su Estética como “estética desde abajo”, frente a la anterior, a la especulativa, como “estética desde arriba”... “Con estas denominaciones quiere decir que la estética anterior partía de los conceptos estéticos más generales y trataba sobre todo el puesto que les cabía en el sistema de los conceptos generales. Fechner quiere seguir el camino contrario: pretende edificar toda la Estética partiendo del estudio de los hechos estéticos y de sus leyes. El punto de partida debe ser la experiencia...”

22 José Villagrán García, Apuntes de clase; se encuentran solamente en mimeógrafo.

23 Jacques Maritain, *Arte y escolástica*, Ed. de Espiga de oro, 1945, p. 70.

tiempo histórico, o sea, entre finalidad, el medio empleado y la forma construida o resultante”.²⁴

“Así que a esta conformidad del hacer con su fin y medio para obtener una forma construida perfecta es a la que se puede llamar lógica, sí, pero lógica del hacer...”²⁵

El sistematismo de Villagrán surge aquí, como en general en su actitud vital: la finalidad de la obra la plantea el Problema; la estructura el Programa y se soluciona en la forma gracias al material definido por su técnica.

Cuando la arquitectura se ancla su tiempo, cuando igualmente que lo expresa coopera a formarlo creando nuevas formas, alentando por nuevas soluciones, obtiene la manifestación en ella de un cuarto valor, el social.

La obra de arquitectura se convierte en una conjunción de cuatro valores: el útil, el lógico, el estético y el social.

Para los que estamos siendo enseñados desde el principio en esta teoría, y que hacemos uso cotidiano más bien que de ella, de sus conceptos nunca íntegramente comprendidos, nos es difícil aquilatar su valor. Si desconocemos los siglos de discusiones que han consumido los temas tratados, no seremos capaces de apreciar que en el planteamiento de la arquitectura como tetralogía de valores, se vienen a resumir todos ellos; ni hasta qué punto su divergente opinión en relación a la estética actual, que identifica arte con valor estético, hace posible superar las aporías en que ésta se encuentra.

Los planteamientos comunes del arte a partir de la forma y del contenido que han mostrado su ineffectividad cuando de aplicarlos se trata; las innúmeras discusiones acerca de si el arte deba ser portador de mensajes o si contrariamente es libre y puro, podrían encontrar nuevas soluciones si parten del arte no como valor único, el estético, sino como una conjunción, ni ocasional ni fortuita, sino íntima y determinante. El arte no se agota en el valor estético: es una conjunción de valores.

Al establecer a la arquitectura como integración de valores que persistiendo autónomos entre sí, determinan con su simultaneidad en una obra específica al *valor arquitectónico*, se coloca en una perspectiva que distingue terminantemente entre teoría de la arquitectura y estética de la misma. Sumergirnos en polémicas, como lo hicieron Uitz, Hamann y Dessoir²⁶ acerca de si la Teoría es más amplia que

²⁴ José Villagrán García, apuntes citados.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ José Jordan Urríes y Azara, *Resumen de teoría general del arte*. Primera parte, párrafo 7 y 8.

la Estética puesto que ésta es solo uno de los valores que integran al arquitectónico, o de si al contrario es la Teoría una estética especial, regional, carece por el momento de significación. Lo cierto es que la estética no es la ciencia explicativa del arte como arte, sino la ciencia que explica uno de los valores del arte.

Al principio dejamos dicho que nuestro propósito se limitaba a intentar dar nuestros primeros pasos hacia la comprensión de la Teoría de la arquitectura que creemos, y así lo decimos, se encuentra representada en la actualidad por el Arq. José Villagrán García. Muchos son los aspectos a los que aquí les hemos tenido que dar la espalda, y que están a la espera de ser expuestos, pero quisiéramos terminar estos “apuntes” aludiendo a otra de las dimensiones de toda Teoría científica, de que carecen la teorías -con minúscula- aquellas a las cuales nos referimos cuando decimos: “las teorías de fulano o de mengano... las de Wright o de Van der Rohe...” mismos a quienes definitivamente ya no debíamos citar como argumento de alguna posible crítica; nos referimos a su aplicabilidad, a la posibilidad de emplearlas para orientar o para criticar.

Basta comparar cualquiera de las críticas —en el alto sentido del término— de Villagrán,²⁷ con las de nuestros críticos o investigadores²⁸ más sobresalientes, para apreciar la enorme distancia que va de unas a otras: la misma que hay entre una crítica fundamentada en una Teoría científica y por ende susceptible de comprobación, y las que se emiten al amparo de un relativismo anacrónico enarbolando como bandera la actitud de Baudelaire que dice: “...Transformando como tantos otros, mis gustos en principios...”.

27 Consúltase *Panorama de 50 años de arquitectura mexicana contemporánea*, México, INBA, 1950. Véase asimismo, El estudio sobre la crisis en la arquitectura en este mismo número.

28 Se puede comprobar, consultando cualquier edición del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Las plazas en la arquitectura jalisciense

Colaboración del Departamento de Arquitectura del INBA, tomado de: *Novedades*,
27 de enero de 1963.

En los diversos tratados que poseemos sobre arquitectura, nos encontramos con que la arquitectura fue definida, el caso de Labrouste por ejemplo, como el arte de edificar o como el arte de construir, como se dijo cuando tiempo después se trató de ampliar y corregir aquella inicial definición. Podemos suponer que ambas definiciones se consideraron a tal punto correctas, que posteriormente solo se procuró hacerlas más explícitas acotando qué era aquello que la arquitectura construía o edificaba. Durand por ejemplo, dirá que la arquitectura es el arte de componer y realizar los edificios públicos y privados; Reynaud lo puntualizará estableciendo que la arquitectura es el arte de las conveniencias y de lo bello en las construcciones. Pero matices más o menos, en el fondo de las diversas definiciones que a lo largo de la historia se nos ofrecían, pervivía la arquitectura predicándose mediante la construcción o la edificación.

Parecían tan válidas, tan acabadas esas definiciones. Parecía tan claro que la arquitectura solo era posible gracias a la edificación en tanto que solo tomando los materiales de construcción y edificando con ellos se hacía arquitectura; o que a fin de cuentas la arquitectura era esencialmente construcción, que dichas definiciones siguieron perdurando: la arquitectura era el arte de edificar o de construir.

Tales definiciones tuvieron la grave consecuencia de constreñir el margen que rotura la arquitectura, puesto que no se sabía a qué arte adjudicar la construcción de espacios abiertos, como los jardines y las plazas. En el caso, para citar un ejemplo, del palacio de Versalles, la arquitectura estaba constituida y terminaba, en el palacio mismo, en sus espacios cubiertos y delimitados: en sus espacios edificados. Cuando se llegaba a sus maravillosos jardines, de un modo o de otro se desligaban de la arquitectura, puesto que ellos no se habían edificado, puesto que no tenían materiales de edificación, puesto que solo incluían elementos naturales, muy bien compuestos, pero nada más. Los espacios abiertos eran problema del arte urbano, del arreglo de



ciudades, pero a ¿quiénes les correspondía el mérito de haberlos creado? No a los arquitectos, pues que la labor de éstos estaba únicamente vinculada a los materiales de edificación, o a la construcción, pero en cualquier caso, referida con exclusividad a los espacios cubiertos delimitados.

¿A quiénes había que culpar por los espacios abiertos? ¿Quiénes debían hacerse cargo de ellos?... los decoradores, los escultores?... ¿o algún otro tipo de artistas dedicado a artes menores?

El problema, como vemos, devenía aporías. Nos encontrábamos en un callejón sin salida viable... buscando en un cuarto oscuro un gato negro que no existía.

Dicha situación de statu quo pudo superarse, y en consecuencia reconquistar para la arquitectura un campo antes vedado —sólo en lo teórico puesto que en la realidad los que creaban esos espacios eran casi en su totalidad arquitectos— cuando se estableció que era impropio definir a la arquitectura como construcción, en tanto que ésta es una actividad general humana que se define como transformación de materia prima. Si el construir era transformar, resultaba que construía todo el mundo, no solo los arquitectos, pues que todo el mundo transformaba metería prima: el carpintero al igual que el modista, el literato como el pintor... todo el mundo.

Se encontró además, que la arquitectura no se llevaba a cabo únicamente con elementos edificados, sino también con los naturales, Que el arquitecto trabajaba con el paisaje, con los árboles, con el agua, con el firmamento... y que con ellos creaba espacios habitables que podían ser cubiertos o descubiertos, delimitados o delimitantes. La arquitectura se convertía en creación de espacios habitables, predicado exclusivo de la arquitectura. Y tan habitables son los recintos cerrados y cubiertos, como los abiertos y descubiertos... y todos son arquitectura. Los jardines y las plazas se reivindicaron teóricamente para la arquitectura a la que de hecho siempre habían pertenecido.

Podemos admirar ahora, sin complicaciones conceptuales y sin nieblas teóricas, las diversas manifestaciones de arquitectura en el campo de los espacios simplemente delimitados, y descubiertos, como las plazas y los jardines. Podemos en consecuencia valorar la meritoria labor que arquitectos jaliscienses como Ignacio Días Morales o Julio de la Peña han realizado en estos terrenos. Espacios cuya expresión gráfica al detalle tendremos ocasión de apreciar en la Exposición de arquitectura de Jalisco que en fecha próxima se presentará, gracias a la coordinación del

Departamento de arquitectura del INBA, en el Palacio de Bellas Artes, a la que nos hemos querido referir aquí, dada su relevancia en la obra arquitectónica general de Jalisco, en la que las plazas han sido objeto de atención y estudio, logrando crear espacios que sin duda alguna deben tenerse en cuenta cuando se trate de hacer una crítica constructiva de lo realizado en Jalisco.

Arte de Jalisco

Colaboración del Departamento de Arquitectura del INBA, tomado de: *Novedades*,
enero de 1963.

Una amplia y selecta exposición de arquitectura jalisciense será presentada a partir del día veinticinco de enero en el Palacio de Bellas Artes, que aunada a la paralelas de pintura y cerámica, tratarán de dar una visión lo más completa posible del alto nivel artístico alcanzado en aquella entidad. Esta mostración, como es lógico suponerlo, no es exhaustiva: no podría serlo ninguna que pretendiera obtener la necesaria claridad para hacer posible la comprensión de ella. La selección se hace necesaria, y será válida en la medida en que discrimine aquellos ejemplos que por su significación adquieren un valor trascendente para la sociedad que los ha creado. Así, en esta exposición del arte de Jalisco veremos solo una parte de lo creado, pero que en su conjunto proyectará el nivel y características propias del núcleo que las ha hecho posible.

Estos certámenes culturales a través de los cuales una sociedad se comprende y unifica, máxime si el puente está constituido por una de las más altas manifestaciones del espíritu, como lo es el arte, provocará sin duda los benéficos resultados que se han palpado en precedentes intercambios, como la Reunión Internacional de Construcciones Escolares de la uia, o la más anterior Conferencia de Escuelas y Facultades de Arquitectura. Lo que se refrenda cuando observamos que no obstante que esta exposición se inaugurará hasta dentro de una semana, los impactos dentro de los sectores interesados se están ya haciendo notar.

Preguntas, más que juicios que suponemos vendrán después, empiezan a manifestarse. Preguntas que al referirse a creaciones ajenas, se elevan a los más altos niveles del preguntar humano, ya que en ellas se encuentra implícito aquél mismo que pregunta.

Al interrogar por la arquitectura de Jalisco; al tratar de captar sus características, lineamientos y valores, no puede menos que involucrarse la esencia misma del fenómeno arquitectónico, sus valores constitucionales, su génesis y finalidades,

como la validez de las propias realizaciones: sus similitudes con aquella y sus diferencias tal vez.

Pero en todo caso, lo benéfico se encuentra en que toda respuesta que al arte de Jalisco se le dé, trae aparejada una revisión sobre el complejo fenómeno de la arquitectura y sobre el propio hacer además de una patentización de los nexos que por sobre peculiaridades locales, unifican a la cultura nacional.

Si es cierto que en todas las épocas ha sido la arquitectura idóneo espejo en que a una sociedad se retrata, y pensamos que esta aseveración es incuestionable, no tendremos más remedio que aceptar que los valores sobre los cuales regimos nuestro ambular existencial, como en general todos los vigentes en la actualidad, se hallan en desequilibrio. La cohesión que caracterizó a otras épocas ha dejado paso a una etapa que ha puesto en cuestión lo que en el pretérito era verdad conclusa y acabada. Revisión valorativa, impronta de nuestro tiempo, que se presenta como la necesidad imperiosa de dar satisfactoria respuesta a una serie de contradicciones de cuya superación dialéctica habrá de germinar el orden que rija a los tiempos por venir: individuo y sociedad, trabajador y capital, sectores de poseídos y élites plutocráticas. Pensamos que este desequilibrio es un hecho que encuentra corroboración precisamente en el arte de Jalisco y más puntualmente en las diferencias que animan a los diversos géneros de arquitectura, trabajo y habitación, y más puntualmente en las orientaciones divergentes otorgadas a un mismo problema: la casa habitación.

A qué podría deberse si no, el que ejemplos tomados al azar nos hablen tan claramente de influencias aún no definitivamente asimiladas o de posiciones que parecen atrincherarse actualizándolas, en modos de vida que reconocerían la herencia de la tradición y cultura propia? Viejos ecos de herencias que no se resignan a dejar de ser o a amalgamarse en síntesis superior. Formas que abundan en valores decorativos, en el sentido que le da Berenson son al término, cuyas líneas rememoran perspectivas inauguradas en el funcionalismo sajón del Bauhaus matizados con la armonía de diferentes volúmenes dilectos al organismo. Espacios que miran de soslayo, o tal vez directamente, a un pasado regional y en que aparecen estilizaciones de elementos coloniales. Y entrambas, en plan de justo medio, disposiciones reconcentradas anímicamente hacia el interior que parecen pretender la actualidad, ser de su tiempo, pero sin olvidar la idiosincrasia y cultura local a la que entienden ligada a occidente pero con tónica propia.



Pero en fin, mucho falta por ver. El juicio deberá suspenderse hasta entonces. Hasta haber apreciado en su conjunto toda la exposición y haber oído lo que los arquitectos Salvador de Alba, Jaime Castiello, Ignacio Díaz Morales y Ernesto Gálvez expongan acerca de su arquitectura colonial, romántica, contemporánea y sobre planificación urbana en cuatro conferencias que complementarán a la exposición de arquitectura de Jalisco que han coordinado el Departamento de Arquitectura del INBA, el Gobierno del Estado, la Junta General de Planeación y Urbanización del Estado y la Sociedad de Arquitectos de Guadalajara.

Guadalajara una arquitectura, un criterio, un hombre

Colaboración del Departamento de Arquitectura del INBA, tomado de: "Urbe",

Excélsior, 3 de Febrero de 1963.

Me encontraba camino a Guadalajara con la sana intención de entrevistarme con sus arquitectos y de vivir sus obras, confiando de que la plática con unos y del análisis de las otras me ofrecería una posición con más visos de certeza para poder hacerme de las orientaciones que las anima, de los problemas que la solicitan y en definitiva, para penetrar en sus valores: meta cara a todo estudio. Después de las consideraciones marginales pero necesarias que habíamos llevado a cabo, no parecían desmedidos tales propósitos.

Esa era mi sana intención. Sin embargo, los primeros comentarios que en particular sobre sus obras o más ampliamente sobre la arquitectura hicieran los arquitectos Alejandro Zohn, Enrique Nafarrete y Horst Hartung me iban interesando más que el caso mismo de su arquitectura, meta primera que había motivado mi viaje. Sin darnos cuenta, más que respuestas específicas sobre sus obras me otorgaban su concepto general acerca de lo que deba ser la arquitectura; y en éstos se manifestaba una solidez de criterio poco común de encontrar en la generalidad de los profesionales.

¿Me pregunta por la regionalidad de mi obra? decía el arquitecto Zohn autor de la Unidad Deportiva de Guadalajara. "Considero que la arquitectura debe serlo, pero no a partir de la repetición de ciertas soluciones o en la obstinación de sistemas constructivos, que aunque tradicionales, pueden considerarse para ciertos problemas menos eficientes que algunas técnicas actuales. Una arquitectura será regional en la medida en que resuelva sus peculiares problemas. Si algún problema demanda el uso del aluminio, su empleo será válido y la obra resultará tan regional como otra que no lo emplee porque no lo precisa".

Note usted. —añadía más tarde el arquitecto Hartung, maestro de Urbanismo de la escuela de arquitectura— que las formas que encontramos en este mercado



Alcalde son la respuesta necesaria al problema mismo que nos presentaba. El sistema constructivo está acorde con las necesidades de iluminación, aireamiento y jerarquía de los espacios..." yo me decía que los espacios habíanse resuelto estéticamente según una armonía dinámica, concepto que con anterioridad había expresado acerca de este mercado, pero entretanto íbamos preguntando a los locatarios mismos acerca de la solución, me convencía cada vez más de la importancia que para el Arq. Hartung representaba el que se hubieran respetado rigurosamente las demandas del terreno, que tiene rápida pendiente hacia su parte posterior, así como las fuertes precipitaciones pluviales. En suma, me mostraba que si su obra era armónica como yo había dicho, no era menos funcional o utilitaria y lógica

Toda auténtica arquitectura tiene como una de sus consecuencias el ser regional, de un regionalismo producto de nuestra personal forma de vida —decía el Arq. Zohn. "La obra se ha apegado a su problema, y la estructura y la disposición han surgido como respuesta lógica y no como intento formalista", añadía Hartung.

Y estas palabras me afirmaban que el concepto de la arquitectura que tienen los arquitectos de Jalisco, no acepta parcialismos ni estéticos ni funcionales o utilitarios.

Confirmación a la que se vino a sumar la incorporación en la arquitectura de las exigencias espirituales cuando el Arq. Enrique Nafarrete me indicaba, con sus obras como ejemplo, que en la arquitectura contemporánea había que procurar por una relación lo más expedita posible del hombre con la naturaleza, como uno de los caminos viables para brindarle el equilibrio necesario en su vida espiritual. "Nuestros patios interiores, tienen entre otras, ésa explicación: la de procurar al mismo tiempo que una unión con el exterior, un reconcentramiento hacia el interior para cooperar a la unión espiritual de la familia. Guadalajara no obstante ser una ciudad de las más importantes, todavía permite a sus habitantes una vida familiar bastante acentuada... todavía no padecemos la huida del tiempo tan violenta como puede serlo en otras localidades, y en esta medida, los patios interiores pueden ser válidos".

La intención primera había sido comprender la arquitectura de Jalisco. Y he aquí que, contra todo lo premeditado, en vez de estar de lleno metidos en el análisis de funcionamiento, de sistemas constructivos, de límites económicos, de armonía de formas, nos encontrábamos absorbidos por una comunicación de criterios generales, de conceptos de vida, de planteamientos teóricos de la arquitectura... por otro lado, tal cosa no me disgustaba; es más, me refrendaba la idea de que es indispen-

sable, para valorar las obras de arquitectura, y en general de cualquier arte, carear obra y teoría, realización y propósitos: hacerse con el modo de entender los problemas de una sociedad, en este caso representada por sus arquitectos.

Entender las obras a partir de la teoría que sustentan sus arquitectos se constituyó por tanto en la segunda meta a perseguir...la segunda, porque la primera iba a serlo el rastrear los orígenes de esa orientación que se me presentaba con un frente tan compacto, tan integral.

Cómo había sido posible que Guadalajara, con una escuela de arquitectura tan joven, de apenas trece años de vida, pueda presentar obras tan encomiables y tan sólido criterio en sus profesionales? La respuesta a esta pregunta me condujo a un hombre, a una labor y al mérito de ambas.

Permítaseme relatar esta historia:

Hasta el año de 1928, la Escuela de Arquitectura de Guadalajara formaba parte de hecho, de la Escuela de Ingeniería, y era mediante dos años más, que a los estudiantes de Ingeniería se les otorgaba el título de arquitecto. Pero tanto la época que deambulaba por las márgenes precarias del eclecticismo, como la escuela que no independizaba sus estudios ni su espíritu, tenían que devenir confusión y desorientación de los altos fines que persigue la arquitectura en sus profesionales arquitectos.

A partir de ese año, hasta 1949, no hay escuela de arquitectura en Guadalajara, no obstante que para ese entonces había surgido la Universidad de Guadalajara y la Autónoma.

Ya el hecho de que una entidad en pleno desarrollo no contara con una escuela que preparara a los profesionales que indiscutiblemente iba a necesitar era bastante lamentable. Y si a esto se le añade que la labor que sus escasos arquitectos hacían en pro de una planificación urbanística era menospreciada, lo lamentable se convertía en una situación que exigía superarse indefectiblemente.

Surge así, en la persona de uno de los últimos arquitectos recibidos en la promoción de 1928 el propósito de fundar la Escuela de Arquitectura de Guadalajara. Empeño que no fructificará sino hasta 1949 con la ayuda prestada a este profesional por el Gobernador Lic. González Gallo, el Dr. Luis Farah que era Rector de la Universidad y por el Ing. Jorge Matute Ramos, director que era de la facultad de Ingeniería.

La actual Escuela de Arquitectura nace pues en 1949 con dieciséis alumnos y tres maestros, entre los que se contaban, además de su fundador y primer Director,

el Lic. José Arriola Adame y el Arq. Julio de la Peña, que dan las clases de música y de acuarela, quedando las demás a cargo del Director.

La escuela estaba corriendo el riesgo de liquidarse por tal escasez de profesorado, lo que llevó a su Director a tratar de conseguir personal docente idóneo para impartir las cátedras necesarias y que estuvieran dispuestos a consagrarse a la enseñanza. Se escribió a las principales Universidades Europeas pidiendo recomendaran maestros que quisieran ayudar a levantar al sitio que ahora ocupa a la Escuela. El primer paso estaba dado: la escuela se había fundado. Pero hacía falta traer de Europa a los mejores maestros que ayudaran con su eficiente labor a cumplir con los proyectos que para la escuela había imaginado su fundador. Pier Luigi Nervi y el Ing. Oberti de Milán recomiendan al Ing. Silvio Alberti que era investigador en el taller de Nervi para impartir la clase de Ciencia de la Construcción.

En Stuttgart se obtiene que el ayudante de la clase de Urbanismo de Alfred Docker venga a Guadalajara a impartir la clase de Urbanismo: era el Arq. Horst Hartung; a Bruno Cadore se le encuentra en Florencia en la escuela de Bellas Artes como preparador de la clase de historia del Arte, misma que viene a impartir.

Se entendía que era necesaria una clase de educación visual y para ello se consiguió al escultor Matías Goeritz que en ese entonces se encontraba en Santillana del Mar en España.

Madrid aporta un Dr. en Matemáticas, el Ing. Manuel Herrero Morales, quien será el maestro de Matemáticas y Prospectiva.

Como maestro de Historia del arte se trajo de Florencia a Carlo Kovasevich. El Arq. Eric Coufal viene de Viena a dar la clase de dibujo, maquetas y composición.

Y por último, Franco Carpanelli es encontrado en Parma para la clase de composición.

Es extraño ahora, que con un profesorado de esta calidad la escuela adquiriera rápido auge? Se explica el porqué de esa solidez que salta a la vista en los nuevos profesionales que de ahí están saliendo? Se aprecia el mérito de su fundador, que a más de serlo, tuvo el empeño y la firme voluntad para llevar a cabo tan encomiable labor?

Queríamos entender la arquitectura de Jalisco y esto nos ha llevado a saber que en gran parte, la calidad de sus obras ha sido el resultado de una larga y paciente labor en pro de la enseñanza. Nada quita esto de mérito a sus profesionales. Todo lo contrario, pues muestra que cuando hay calidad, una orientación correcta logra

magníficos resultados. Pero nuestro preguntar no paró ahí. Nos encontramos con la labor del Arq. Ignacio Díaz Morales.

Sirva esta pequeñísima historia de la labor del Arq. Ignacio Díaz Morales para enmarcar los méritos mismos tanto de él como arquitecto, así como de todos los que le están dando nueva faz a Jalisco. Y vayan estas líneas como sincero homenaje de quien preguntando por una arquitectura, se encontró con un criterio, un hombre y una labor de buena voluntad.

Antítesis y síntesis en las casas de Guadalajara

Colaboración del Departamento de Arquitectura del INBA,
tomada de: Diario *Novedades*, domingo 17 de Febrero de 1963.

En ocasión anterior, cuando nos referimos a la arquitectura de Jalisco, hacíamos ver que tomada en conjunto manifestaba una disparidad notable en las soluciones que se le otorgaban a los diferentes problemas genéricos de la arquitectura. Lo más significativo consistía en que las soluciones se acusaban antitéticas aún en un mismo problema, cual puede ser la habitación unifamiliar. Adujimos en ese entonces que una posible explicación de este fenómeno podría encontrarse entendiendo que la arquitectura establece una discriminación de cualidades humanas según trate de problemas individuales o colectivos.

Aceptando que estas dos esferas no existen aisladas, sino que todo lo contrario, coexisten en constante interacción, lo cual sin embargo no obsta para aceptar que según el problema deba referirse a lo individual o a lo colectivo, la respuesta de la arquitectura variará notablemente.

Veámoslo con calma. Si el problema que se presenta trata de dar habitación a un solo individuo, lógico es pensar que el tratamiento de los espacios será tan singular como singular sea ese mismo individuo. Este realiza todas las funciones comunes a los individuos, pero además, es posible que algunas de sus dimensiones, digamos la espiritual, haya sido objeto por parte de él, de un cuidado y un desarrollo poco común, lo que se traducirá necesariamente, de hecho, en un número infinito de aspectos que matizan ese problema de habitación de un modo único. Así, si la arquitectura quisiera solucionar cumplidamente este específico problema, tendría que tomar en cuenta que los espacios además de sus funciones genéricas —consecuencia de las cualidades comunes a los individuos— estarían impregnados de una serie de características singulares, resultado de la peculiaridad única, e irreductible a esquemas de la compleja constitución humana individual.

Pero si bien el problema de la habitación adquiere, cuando se refiere a un individuo, un programa que en principio constaría de un número infinito de aspectos,

como infinitas son las cualidades peculiares que estructuran al individuo, notemos que en cuanto incrementamos el problema para dar solución ya no a un individuo, sino a una familia, siendo constante el problema, el Programa en principio decrece notablemente. ¿Cuál es la razón? Que la habitación familiar pretende dar satisfacción a un conjunto, por pequeño, que sea, de personas, y tenderá a resolver aquellas cualidades que tiene el conjunto, como conjunto. Ahora pensemos: ¿Cuántas cualidades tiene en común un conjunto de personas? Por muchas que encontremos debido a que conviven unidas, a que lo más probable es que una parte de ese conjunto ha sido educado por otra, a que sus intereses están íntimamente y vinculados etc., veremos que esas cualidades han descendido del infinito a un número determinado, alto tal vez, pero determinado. Tendrá que encontrarse el común denominador de modalidades humanas que estructuran a ese conjunto, y a ese común denominador darle satisfacción. No podría aducirse que dentro del conjunto se puede resolver cada caso particular, puesto que éste para resolverse cumplidamente habría que transformarlo en singular, y por tanto, con un número infinito de cualidades, lo que nos conduciría de nuevo el problema inicial, al individual.

Nótese que nos estamos refiriendo a complejidad del Programa. Es decir, que siendo idéntico el Problema, en este caso de habitación, el Programa que lo estructura está en relación inversamente proporcional al número de individuos que determinan el problema. A mayor número de individuos por satisfacer, menor es la complejidad del Programa y viceversa; el Programa será máximo cuando pretenda resolver casos singulares. Entendemos aquí por Programa, el especial modo de reaccionar vitalmente ante problemas específicos. Hay que distinguir pues claramente entre Problema de la arquitectura, habitar, trabajar, recrear, etc., y el Programa que lo estructura, o sea, el modo especial de enfrentarse a ese problema. Referido a conjuntos tal vez el problema sea más complicado y cuantitativamente mayores los espacios que precisa pero igualmente, cualitativamente será más simple, en tanto que habrá que tomar, como decíamos antes, el común denominador de modalidades vitales de ese conjunto. Cuando se trata de resolver casos particulares, singulares, cuantitativamente los espacios serán posiblemente menores, pero cualitativamente el Programa será mucho más complejo por estar estructurado por un número infinito de aspectos como infinita es la dimensión humana.



No duda que ya para ahora habrá quien se esté diciendo que plantear problemas individuales carece de sentido, ya que el hombre solo es tal a partir de la convivencia y comunicación sociales; que en consecuencia, habrá que plantear los problemas y sus respectivos programas de modo social... que el individuo aislado es una lucubración metafísica de un tipo de liberalismo trasnochado... se estará diciendo esto y probablemente muchas cosas más. No obstante tengamos en cuenta, como dijimos al principio, que no estamos suponiendo al hombre aislado sino únicamente en la medida en que éste, aun viviendo en sociedad y estando sujeto por las normas que rijan a esa sociedad, puede seleccionar una modalidad de vida peculiar. Y no toca al arquitecto socializarlo, sino responder a los problemas específicos que cierta sociedad le plantea. Tocaré a la sociedad en conjunto, —si es cierto que existe la democracia o la dictadura del proletariado— evolucionar hacia otros tipos de vida; cuando esto suceda los Programas con que trabaja el arquitecto variará igualmente, como ha sucedido a lo largo de la historia. Mientras tanto, el planteamiento continuará siendo válido.

Pero sigamos, después de esta breve digresión, incrementando el número de individuos. Supongamos ahora al individuo ya no aislado ni en el seno familiar, veámoslo actuando socialmente. Transformemos el problema genérico en el de Trabajo. ¿Cómo soluciona la arquitectura dicho problema? Ya no puede evidentemente detenerse a reparar en las peculiaridades de Enrique Sánchez... éste es ahora un cajero y en consecuencia las cualidades que como cajero tiene son sumamente reducidas. En dicha situación, Enrique Sánchez tiene una estatura y peso promedios, necesita unas 200 luces y sanitarios. Su antropometría y necesidades fisiológicas son todo lo que tiene en común con los veinte cajeros más de la compañía. Aquí la arquitectura, ante una incrementación cuantitativa se transforma cualitativamente y expresa ya no la singularidad de modo de vivir de Enrique Sánchez sino la del trabajador burocrático de la sociedad x en el año x.

Este último caso lo podemos hacer extensivo a cualquier gran concentración humana, como las que tienen lugar en la recreación por ejemplo.

Lo dicho anteriormente no acepta un planteamiento del hombre de tipo mecanicista deshumanizado, como algunos comentadores superficiales le atribuyen al funcionalismo. Entendemos claramente que una especialidad habitable que solo satisficiera las más bajas dimensiones humanas, cual es la física y la biológica, no sería arquitectura. Pero aun así, el esquema de incrementación proporcional de

cualidades que estructuran un Programa arquitectónico, que van de un máximo a un mínimo según se trate de casos particulares o de conjuntos, es válido. En los casos de conjuntos, la arquitectura dará respuesta a la dimensión instintiva como a la espiritual, pero siempre bajo una perspectiva colectivista, es decir, inclinándose necesariamente a satisfacer lo que demanda el espíritu colectivo.

La variabilidad que encontramos en las soluciones arquitectónicas, que como dijimos es posible de entenderse si tenemos en cuenta el máximo y mínimo de cualidades humanas a que atiende, no conduce sin embargo a un relativismo crítico cuando nos abocamos a analizarla.

En las casas habitación de Guadalajara por ejemplo, podemos encontrar esa peculiaridad de datos y aspectos a que hemos aludido, consecuencia inevitable de las peculiaridades vitales de las diversas familias. Pero también podemos encontrar tónicas comunes, como lo es en mi concepto, cierto tipo de ambiente que deliberadamente se busca responda a una tranquilidad, casi conventual, fértil a la eclosión del espíritu, y que unifica a la diversidad de soluciones. Estas casas, que utilizando el término psicológico, podemos llamar introvertidas son de dos tipos fundamentales. Las que lo procuran a base de volcarse hacia un exterior, pero privado, buscando una unión con él lo más estrechas posible utilizando al afecto grandes terrazas cubiertas en las que los espacios interiores se proyectan. Es el caso de alguna obra del arquitecto Max Henonin y de otra del arquitecto Horst Hartung, que tiene una terraza que recuerda las "terrazas para ver la luna" japonesas. Y las que establecen un equilibrio entre la vida exterior y la interior a base de proyectar espacios internos, que si bien tienen un eco de los patios centrales coloniales, son en carácter diferentes, como ciertas casas del arquitecto Enrique Nafarrete.

Es notable ver cómo esta común tendencia anímica de las obras, que en la realidad concreta adquieren antitéticas soluciones, es posible también gracias a la benignidad del ambiente físico que brinda en Guadalajara un clima casi tropical, sin el cual, por demás está decirlo, la interpenetración del espacio que logran estas casas no sería posible. Aquí, se unifican sintéticamente las diversas soluciones, creando estos espacios caracterizados por su común tendencia a la persecución de la tranquilidad y reconcentramientos especiales, teniendo la llamada "planta libre" una especial significación. No se trata de la planta libre en el sentido lecorbusiano, sino de la auténtica unión con el medio ambiente, sin vidrios de por medio en la que los

espacios se prolongan tanto al exterior como al interior dada en función de su doble altura. Es el caso de las obras de Nafarrete.

Si bien considero que estos espacios, que tienen la tranquilidad como tónica y una interrelación personal son un logro de lo que puede ofrecer la arquitectura de Jalisco, no se concluye de esta síntesis común, la auténtica categoría de obra de arte, que entre otros aspectos debe cumplir puntualmente con el valor social de toda obra. Ser creación de cultura en el más alto sentido del término. Útiles, tectónicas y poseedoras de múltiples valores decorativos queda sin embargo por determinarse de modo histórico hasta qué punto pueden considerarse como escalones gracias a los cuales la cultura universal se prodiga y evoluciona.

El hombre en la arquitectura

Colaboración del Departamento de Arquitectura del INBA, tomada de: "Urbe" de *Excélsior*, 17 de Marzo de 1963.

En ocasión anterior, cuando nos referimos a la arquitectura de Jalisco, hacíamos ver que tomada en su conjunto manifestaba una discrepancia notable en las diversas soluciones que se le otorgaban a los problemas genéricos de la arquitectura. Sus edificios comerciales, de oficinas o de apartamentos, muy similares todos ellos, se distinguen sin embargo por el predominio de la llamada forma internacional. En cambio sus casas habitación están impregnadas —unas más otras menos— por un regionalismo actual que podríamos titular de individualista, ya que teniendo rasgos comunes —a los que nos referiremos después— expresan el carácter singular de cada una de ellas.

Adujimos entonces que una posible explicación de este fenómeno podría encontrarse si apreciábamos que la arquitectura contemporánea en todo el mundo ha llevado a cabo una discriminación de cualidades humanas según trata de problemas individuales o colectivos. Tratemos de mostrar cómo se está llevando a cabo esta desintegración de lo humano implícita en la arquitectura contemporánea.

Pensemos en cualquier despacho, biblioteca, estudio o taller destinado a resolver las necesidades físicas y las exigencias espirituales de individuos particulares. Apreciaremos de inmediato la total diferencia que existe entre todos ellos, que no proviene simplemente de la diferencia de funciones físicas que tienen que resolver, sino que hincan más profundamente. Obedece a que el arquitecto ha supuesto que ninguna de las diversas personas que los va a habitar son idénticas entre sí, y procura adecuar cada espacio a la singularidad espiritual del individuo. A éste, lo entiende como un complejo infinito de cualidades que en lógica consecuencia van a impregnar su solución de modo peculiar y único, como peculiar, única e irreductible a esquemas es la constitución humana individual. Comprende con mucha claridad que no obstante que todos los individuos realizan funciones comunes, su peculiar personalidad —producto de factores hereditarios e influencias ambientales— los



distingue claramente. Estas diversas personalidades individuales no hallarían cabal acomodo si la arquitectura no les proporcionara espacios adecuados a ésta, su personalidad singular. Las funciones físicas, biológicas instintivas y espirituales, comunes a todos los individuos adquieren por la influencia de los factores antes señalados tónicas cuya impronta se deja sentir en los espacios que se les brindan. En estos casos vemos que la arquitectura, al respetar la singular estructura humana, se singulariza igualmente. Cada espacio se transforma así en fiel espejo de los requerimientos que lo solicitaron, que únicamente será más o menos válido según la capacidad del arquitecto para captar la singularidad del problema.

Cuando el problema ya no es individual, sino que se transforma en colectivo, como sucede en la casa habitación familiar, la arquitectura contemporánea ya no profundiza en la personalidad singular. Ahora entiende que el problema es de conjunto y adecua sus espacios a los requerimientos que en común manifiestan sus habitantes. Claro es que aquí la arquitectura conserva en gran parte su individualidad, porque no obstante que los individuos que conforman la familia son diferentes, no lo son tanto en razón del común lazo que los unifica: la familia misma. Así es posible comprender la diferencia que encontramos en las casas habitación de Guadalajara y de la arquitectura mundial. Siendo semejante el problema, el de habitar, los programas varían al responder a las diferencias susceptibles de encontrar en el modo de responder al problema de las diversas familias.

No dudo que ya para ahora habrá quien se esté diciendo que plantear problemas individuales carece de sentido, ya que el hombre solo es tal a partir de la convivencia y comunicación sociales. Que en consecuencia habrá que plantear los programas de modo social....que el individuo aislado es una lucubración metafísica de un tipo de liberalismo trasnochado. Pero tengamos en cuenta que no estamos suponiendo al hombre aislado sino únicamente en la medida en que éste aun viviendo en sociedad puede seleccionar una modalidad de vida peculiar. Y no toca al arquitecto socializarlo, sino responder a los problemas que una sociedad le plantea. Tocaré a la sociedad en conjunto, —si es cierto que existe eso que llaman democracia o dictadura del proletariado— evolucionar hacia otros tipos de vida. Mientras eso suceda el planteamiento continúa siendo válido. Continuemos.

Si bien en los dos casos anteriores encontramos un suficiente respeto a la personalidad humana, apreciemos cómo, en cuanto la arquitectura contemporánea se

propone resolver problemas de grandes conjuntos, la discriminación del hombre aparece en toda su lamentable expresión desintegrándolo conceptual y prácticamente.

La habitación ya no responde al modo de entender las relaciones de tal o cual familia, que como tales tienen el derecho de que se les respete su modo de vida en tanto no transgrede las normas sociales, sino que son catalogados deshumanizadamente en géneros impersonales. La habitación ya no corresponde a equis familia, pues ésta ha sido transformada por incompetencia o ideología política, en una familia de tres, cuatro, cinco o más miembros. Su modo de entender la reunión familiar no interesa. Será el inquilino número setenta. Se pierde totalmente de vista al hombre y se le despersonaliza catalogándolo en géneros. Las recámaras, espacio en donde se aprecia más nítidamente el proceso, ya no son para Pedro o para María: se habla ahora de recámaras de niños y de niñas, —en el mejor de los casos— y a veces ni de esta manera.

La arquitectura, abanderada y protegida por su “encomiable afán” de encontrar “soluciones de conjunto” atropella a las células mismas gracias a las cuales es posible ese mismo conjunto.

Ya no nos refiramos a los espacios destinados al trabajo, porque en ellos la persona ha perdido totalmente su carácter. Una antropometría promedio, 200 luces y sanitarios es todo lo que precisa. La arquitectura en los dos últimos casos se ha deshumanizado. Al hombre lo convierten en máquina y a la arquitectura en reclame para el dueño y para el arquitecto mismo.

Responde la arquitectura contemporánea a este esquema? Creemos que sí. En Guadalajara, lo vemos comprobado en los casos respectivos. Como también encontramos, a través de las diferentes soluciones otorgadas a las casas habitación tónicas comunes, como lo es cierto tipo de ambiente que deliberadamente busca una tranquilidad, casi conventual, fértil a la eclosión del espíritu y que unifica a la diversidad. Estas casas, que utilizando el término psicológico podemos llamar introvertidas, son de dos tipos fundamentales. Las que lo procuran a base de volcarse hacia un exterior, pero privado, utilizando al efecto grandes terrazas cubiertas en las que los espacios interiores se proyecten, y las que establecen un equilibrio entre la vida exterior y la interior a partir de espacios internos, jardines o logias, que si bien tienen un eco de los patios centrales coloniales, son en esencia diferentes.

Esta unión con el exterior es posible en Guadalajara por la benignidad del ambiente que brinda un clima casi tropical, sin el cual, por demás está decirlo, la in-

terpenetración del espacio no sería posible. La planta libre adquiere una especial significación. No se trata de la planta libre en el sentido lecorbusiano, sino de la auténtica unión con el exterior, sin vidrios o paredes de cortapisa.

Si bien estos espacios, que tienen la tranquilidad y la unión con el exterior como característica son un logro que puede mostrar la arquitectura de Guadalajara, no se concluye de aquí la auténtica categoría como obra de arte, que entre otros aspectos debe cumplir puntualmente con el valor social de toda obra. Ser creación de cultura en el más alto nivel del término.

Útiles, tectónicas y poseedoras de múltiples valores decorativos, queda sin embargo por determinarse de modo histórico hasta que punto pueden considerarse como escalones gracias a los cuales la cultura universal se prodiga y evoluciona.

Influencias en la arquitectura mexicana

Síntesis de la conferencia sustentada en la Sociedad de Arquitectos del Instituto
Politécnico Nacional (SAIPN), julio 17 de 1963.

Como ustedes saben la Sociedad de Arquitectos del Instituto Politécnico Nacional me invitó a tener con ustedes una plática sobre las influencias que han movido a la arquitectura mexicana de 1900 a la fecha. Claro que hablar así de influencias, tan claramente, puede dar lugar a equívocos que nos vemos en la necesidad de subsanar. Por tanto digamos que vamos a entender dentro de este término de influencias todas las realizaciones teóricas y prácticas, que hayan incidido en nuestra arquitectura fungiendo como motor. Quedarían descartadas, en consecuencia, todas aquellas posibles realizaciones, que producto del snobismo o de la moda aparecieron dentro de la evolución de nuestra arquitectura, pero que precisamente en razón de su carácter efímero y pasajero, no trascendieron más allá de los límites o márgenes que les haya impuesto el propio autor. En esta plática no vamos a dar razón de ellas, por qué el espíritu que la anima no tiene nada que ver con la minuciosidad arqueológica. Dejemos aquellas realizaciones para que sean acotadas por la historia del arte y pasemos nosotros a dedicarnos a las obras cuya importancia puede efectivamente avalar al término de "influencias".

Dijimos que dentro de las influencias entendemos no solo las obras concretas de arquitectura cuya observación por parte de otros arquitectos haya podido motivar un seguimiento, sino que también incluimos en ellas las tesis teóricas o los postulados doctrinarios que, ya sea por parte de arquitectos o por pensadores de fuste, han podido determinar al igual que las obras concretas, la ruta de nuestra arquitectura nacional.

Ya que escogimos como fecha de partida el año de 1900, presentemos la primera de las influencias que motivó gran número de realizaciones en nuestro país. Esa corriente o influencia podríamos titularla, en unión de los historiadores del arte, como el neo-academismo. Como el nombre lo indica denota unas obras que sustentaban sus particulares soluciones en la reproducción indiscriminada de formas creadas por



otras culturas y por otros tiempos. Surgió así un especial tipo de desintegración arquitectónica, ya que las formas y partidos que se reproducían, no se adecuaban de ninguna manera a los nuevos problemas que tenía nuestra sociedad. Es la época en que sociedad y gobierno consideraban que lo moderno estribaba en la aceptación de los cánones impuestos fundamentalmente por Francia con su Escuela de Beaux Arts. Es la época en la que ante la necesidad de contar con un palacio legislativo se manda llamar a un arquitecto extranjero como lo era Emile Benard: el proyecto es claro ejemplo de lo que era la época que relacionándola con el momento político calificamos de porfirista. Las formas clásicas estructuraban a todo el estéticamente bien concebido proyecto de Benard. La obra no se concluyó, pero lo que ahora resta de ella, que es nuestro monumento a la Revolución, patentiza con claridad esta época neoclásica que estamos bosquejando. Al mismo tiempo surgen otras dos obras típicas de la corriente académica: el palacio de las Bellas Artes y el Edificio de Correos, ambos realizados bajo el proyecto de otro arquitecto extranjero: Adamo Boari. Uno enfrente del otro, el primero con un individualismo que si bien parece tomar algunas formas del Art-Nouveau, las mezcla con motivos nacionales, que se pueden apreciar en toda la decoración, ya sean de los arcos, de las claves, o de las rejas, que no permiten catalogar esta obra como una obra art Nouveau. Pero si la relacionamos con el edificio de Correos salta a la vista el espíritu que predomina en esa época, y que hemos caracterizado por su apego a las formas catalogadas por la historia del arte. Boari podía hacer enfrente del Palacio de Bellas Artes una obra que reproducía las formas del renacimiento español; concretamente el Palacio de los Condes de Monterrey en Salamanca.

Tres obras ubicadas en México, para solucionar los problemas de México, y a las cuales se las vestía de formas que de ninguna forma correspondían a nuestra cultura. Pero por una desviación de criterio muy explicable, se consideraba que era mediante esa copia como alcanzaríamos la categoría de modernidad que toda nuestra sociedad estaba buscando. Ya no citamos más que la Cámara de Diputados, el Teatro Iris, la Sexta Delegación, La Secretaría de Relaciones Exteriores, La Iglesia de la Sagrada Familia, el Hospital Francés, El Hospital General y el Correo Francés, para hacer sentir al través de estas obras como la influencia común que las unía dentro de una corriente formal, era este academismo proveniente de Francia.

Pero si cabría añadir para no dar lugar a malos entendimientos, que en la mayor parte de los casos todas las obras son plásticas o estéticamente muy merito-

rias. No las negamos ahora porque sus formas no fueran armónicas. Las negamos y estamos contra ellas porque consideramos que en todos los casos la obra de arquitectura debe responder con puntualidad a las necesidades que su sociedad le plantea, necesidades que están claramente enmarcadas en los valores creados por esa misma sociedad que conocemos bajo el rubro de cultura. Es porque no respondían a los problemas específicos nuestros, porque no respetaban ni economía, ni materiales, ni técnicas adecuadas, sin citar ya la desubicación cultural de sus formas, por lo que afirmamos que esas obras no son obras de arquitectura. Ahí quedan como escenografías dispendiosas y como muestra de la pérdida de rumbo que en un tiempo padeció nuestra sociedad.

En el año de 1925 se concreta, en el Instituto de Higiene de Popotla, la comunión de dos elementos que van a tener una gran importancia en el desenvolvimiento de toda nuestra arquitectura. La arquitectura moderna de México, que nace en esta obra del arquitecto José Villagrán García sintetiza en el partido obtenido, en las soluciones y en las formas, lo que teóricamente se había postulado con anticipación como el criterio rector a partir del cual había que realizar la arquitectura. Para Villagrán, que a estas alturas conocía perfectamente el célebre tratado de teoría y elementos de la arquitectura del gran maestro francés Julián Guadet, se le hacía claro que la obra para alcanzar los propósitos y finalidades que la hacían surgir dentro del seno de la sociedad, así como para corresponder plenamente a su época y evitar la dicotomía que se planteaba en todas las obras neoclásicas entre estructura y formas resultantes, tenía que ser "sincera". Si la obra sincera, si con sinceridad respondía a los requerimientos que la solicitaban, a los materiales y técnicas de construcción y a la capacidad económica que la soportaba, tenía mayores probabilidades de ser cómoda, sólida y bella, las tres estipulaciones que desde el ancestral Vitruvio Polión se le exigían a la obra de arquitectura.

Si la arquitectura anterior a 1925 que con propiedad podemos subsumir bajo la nominación de anacrónico exótica, —anacrónico por tomar formas de otros tiempos, y exótica porque esas formas pertenecían a otras culturas—, habían falseado la correspondencia con su época, natural era pensar que si la obra era "sincera" superaría aquella limitación. Pero las obras anacrónico exóticas, como es el caso del inconcluso Palacio Legislativo, del Palacio de las Bellas Artes, o del Edificio de Correos, no solo habían sido insinceros con su tiempo, sino que habían falseado además la apariencia óptica de los materiales y de las técnicas constructivas, ya que en todos

los casos el acero y el concreto eran disfrazados bajo la máscara tradicionalmente respetada de las formas clásicas. Como se suponía que las únicas formas válidas para la arquitectura eran las ya avaladas por la historia, había que ocultar con el maquillaje más elaborado posible todo aquello que pudiera manifestar los aspectos estructurales modernos.

Pero la sinceridad arquitectónica tal como la entendía el Joven Villagrán en 1925, recién salido de la Escuela, involucraba también la correspondencia indispensable entre formas y funciones. Era una reacción contra el academismo que ya hemos mencionado, el cual al reproducir formas anacrónicas obtenía como resultado no deseado el divorcio de las primeras con las funciones que las solicitaban. Si hacíamos el edificio de Bellas Artes con formas inspiradas en la Basílica de San Marcos de Venecia, no es difícil imaginar que no serían las formas las que se demeritarían, pero sí las funciones. Había en consecuencia que establecer, como lo hizo Villagrán en lo teórico y lo concreto en Popotla, que la sinceridad abarcara esta correspondencia que se entendía necesaria entre formas y finalidades.

Un último aspecto se hizo intervenir dentro de la sinceridad arquitectónica: el de que los materiales correspondieran con la apariencia óptica y háptica que les correspondía.

Fueron estos principios teóricos los que animaron a las obras que Villagrán realiza a partir del primer cuarto de este siglo. Obras como el ya mencionado Instituto de Higiene, y el Hospital para Tuberculosos de Huipulco, lo convierten en el iniciador de la arquitectura moderna en México.

La teoría y la obra del maestro Villagrán, se convierte así en una de las influencias más notables que hilvana a todas las producciones posteriores a esta fecha. En más o en menos, con conciencia o si ella, todas las realizaciones que se hacen en México a partir de 1925, manifiestan la impronta de Villagrán.

Habría que mencionar al Arq. Juan Segura, pero la peculiaridad y el carácter siempre nuevo e individual de todas sus obras hacen que propiamente no lo podamos considerar como influencia, aunque evidentemente deberá ser incluido por la historia del arte, que en esta ocasión por el tema señalado y por la extensión de tiempo no podemos abordar. Sin embargo quisiéramos anotar, aunque solo sea de pasada, que si bien Juan Segura no crea una escuela, porque a fin de cuentas los individualistas como él no pueden tener discípulos, su labor tiene la importancia

de haber colaborado para superar definitivamente el academismo en que yacía la arquitectura de México.

Sin embargo y no obstante la calidad plástica y la originalidad de las concepciones arquitectónicas de Segura, sus obras no alcanzan a plasmar con puntualidad el nuevo espíritu que había sido descubierto por el Arq. Villagrán.

Dejemos a este fecundo innovador, en espera de otra ocasión en que podamos puntualizar más su labor y significación, para recordar a los jóvenes y rabiosos funcionalistas de los años 30 y 35, que eran entre otros: Juan Legarreta, y Juan O'Gorman. Bajo la enseñanza de Villagrán mezclada con la influencia del maquinista Le Corbusier, de juventud, estos arquitectos ponen todo el acento en aquello que había sido olvidado por la época académica, dándole un giro al revés, volteando el péndulo e invirtiendo las características. Si el academismo había olvidado época, función, materiales y técnicas constructivas, había que hacer hincapié en ellas. Surgen así las primeras obras destinadas a solucionar problemas de grandes conjuntos de personas de nuestra sociedad, como lo fueron las primeras casas populares de Legarreta en San Jacinto, La Vaquita y Balbuena. Y las obras funcionalistas, exageradamente funcionalistas de O'Gorman, en las cuales la forma perdió todas sus vestimentas, todos sus afeites y ornamentos y quedó reducida a la estructura desnuda y hostil.

Legarreta y O'Gorman dejan en sus obras muchos valores plasmados. El primero buscó la solución a la casa mínima, y el segundo sublimó el aspecto estructural de la arquitectura. Su actividad fue una reacción. Y como toda reacción fue desmesurada en sus alcances, obcecada y fanática. Se huía tanto de los errores cometidos por exceso de actitud esteticista, que se dejó a la arquitectura codeándose con la ingeniería. Legarreta olvidó el núcleo humano específico al cual iba dirigida su obra, y la respuesta no se hizo esperar: la sociedad empezó a transformar, a corregir, a aumentar y distorsionar un proyecto, hermoso, válido y funcional, pero que no era para esa sociedad. Por su parte O'Gorman ignoró que la limpieza estructural, que la sinceridad óptica de los materiales no puede por sí sola alcanzar el valor estético. Olvidó que lo estético como valor independiente de lo utilitario debía y demandaba ser buscado aparte. Sin embargo la obra de estos dos arquitectos deja una honda huella en nuestra arquitectura que paso a paso con tropezones y con erguimientos orgullosos ha alcanzado cumbres insospechadas.

Nada en la historia surge y se desenvuelve con la limpieza y autonomía que parecen indicar las diversas historias. Casi en todos los casos una corriente, y un movimiento, está siendo enmarcado sino francamente incidido por otros que paralelamente se desenvuelven. Esto sucedió con nuestra arquitectura. Porque hay que tener en cuenta que al mismo tiempo que está Villagrán creando la obra con la que surge toda nuestra arquitectura moderna en 1925, se está realizando con un academismo a ultranza, el edificio para la Secretaría de Relaciones Exteriores. Al mismo tiempo que Legarreta y O'Gorman están buscando con afán nuevas posibilidades y derroteros para nuestra arquitectura, brotan los últimos retoños de un anacronismo nacionalista, al que ya no mencionamos con mayor detalle porque su perennidad fue muy limitada y sus alcances fueron mínimos.

Posteriormente a esto se encuentran confluyendo con una gran rapidez la influencia de la arquitectura internacionalista nacida en Europa y desarrollada en Norteamérica, con la del organicismo y la de un individualismo que se vuelve a apoyar, ya en las estructuras, ya en la singularidad de las formas.

La corriente internacional desarrollada por Gropius y Van der Rohe prende aquí en México como en fértil campo, y surgen todas estas formas vitrocúbicas dentro de los más variados géneros arquitectónicos. La casa como el despacho, la escuela como el hospital, se solucionan con la uniformidad de alturas y los cristales de piso a techo tan característicos de esta corriente, que ha alcanzado, con los antecedentes artesanales tan importantes del Bauhaus obras de una calidad de acabado y de una plasticidad notables. Es otro clasicismo tan válido como el griego y que como éste, trabaja sus obras respetando el eje de simetría y la repetición rítmica de los elementos constructivos u ornamentales. Son el ritmo y la claridad las dos formas del valor estético predominantes en esta arquitectura internacionalista, que lamentablemente, engolosinada sin duda con las nuevas formas, ha olvidado que para que una misma disposición pueda resolver las completas y diversas solicitaciones que se le hacen a la arquitectura, se precisaría de dos factores que aún en la actualidad y en contra de los pronósticos más optimistas todavía no alcanzamos. El primero sería la identidad de cultura. Sólo una cultura universal e idéntica podría dar lugar a obras igualmente semejantes. Solo una economía, una industria y una tecnología poderosas y florecientes podrían hacer que en cualquier ubicación y latitud se empleara la industria para solucionar aquellos problemas que el clima y la ubicación le plantean a la arquitectura, y que la forma internacional no puede resolver. Mien-

tras estos dos factores no sean alcanzados por todo el mundo, la forma internacional seguirá presentándosenos como una osadía infantil por no decir suicida.

El organicismo por su parte ha tenido como única manifestación la casa personal de O'Gorman. Del mismo O'Gorman que en su juventud fuera portaestandarte del funcionalismo más izquierdista. Remito a los lectores a la observación de esta obra, tan ampliamente difundida, porque ella habla mejor que cualquier comentario.

Dentro del esquema de influencias que nos fijamos desde un principio podríamos incluir también el nacimiento de un nuevo formalismo, que una vez más y con asintomático ritmo se presenta en nuestra arquitectura. Las obras de Félix Candela, de Nervi, de Fuller o de Castiglioni, así como las últimas obras de Le Corbusier, Johnson y Saarinen, sin olvidar la de Niemeyer o Lucio Costa han sido los modelos más seguidos. Es demasiado pronto tal vez para juzgarlas. Pero si tenemos en cuenta el déficit pavoroso que sufre toda Latinoamérica de habitación... si tenemos en cuenta que para solucionar este problema habría que construir dos millones ochocientas mil casas al año... Si tenemos en cuenta que nosotros vamos a tener un déficit de 20 millones de casas, estas obras que buscan la diferenciación más absoluta y en las cuales el arquitecto se recrea cual si estuviera en el siglo xv, se nos manifiestan fuera de época. Con esto queremos decir y sostener que la arquitectura no puede consistir por mucho tiempo más como un arte destinada a satisfacer caprichos individuales, sino necesidades colectivas. El subjetivismo burgués tendrá que ceder el paso a una arquitectura socializada. Ante estas obras reductos de añejos pasados, bien vale recordar la frase que dice: "pasen a la derecha señores de las generaciones estériles, nosotros nos quedamos a la izquierda".

La arquitectura cubana y la Revolución

Tomado de: "La Habana, desde el Morro", con dibujos de Salvador Pinoncelly, *Calli* Revista de arquitectura contemporánea, # 11, México, enero de 1964, pp. 20-44.

"Quisiera ser sabio de todas las sabidurías, pero más quisiera tener que comer todos los días". Así dirán muchos clamores que no escuchamos de gente ávida de techo, aunque éste no sea internacionalizante, alabeado o hiperbólico.

Arq. José Villagrán García

La cercanía geográfica, étnica, social, económica y política que une a la isla de Cuba con los países iberoamericanos del continente, hace que la arquitectura continental e isleña conserve entre sí grandes lazos de semejanza y de parentesco natural y lógico. De hecho no podía ser de otro modo: fueron demasiados factores los que concurrieron a hacer de toda Latinoamérica un conjunto de pueblos, subdivididos políticamente, pero hermanados por una gran tradición y una idiosincrasia común. No nos debe extrañar, por tanto, que la evolución de la arquitectura cubana pueda ser clasificada en tres grandes etapas, que salvando momentáneamente los matices locales y las características peculiares, unifican las producciones arquitectónicas de toda Latinoamérica.

Encontramos una primera etapa colonial, como se le ha dado en llamar atendiendo, más que a las características arquitectónicas, al sistema político y económico que regía a todas las colonias españolas.

Con años más o menos de anticipación se desenvuelve un segundo período anacrónico-exótico en que predominan todas las formas de orígenes pretéritos y de ubicaciones heterónomas; y por último encontraríamos la etapa de la arquitectura moderna, que podríamos considerar, como trataremos de mostrarlo posteriormente en el desarrollo de estas breves notas, que nace y se está desenvolviendo a partir del nuevo sistema social que desde hace cinco años rige en Cuba. Claro es, y aquí

empiezan a aparecer las tónicas peculiares, que entre el período anacrónico-exótico y lo que estamos llamando arquitectura moderna se presenta en Cuba una etapa de transición, caracterizada fundamentalmente por la construcción de obras con tendencias provenientes más bien de corrientes de moda y destinadas no a la satisfacción de necesidades sociales, sino a los caprichos de un grupo plutocrático.

Para cualquiera que tenga en cuenta esta breve clasificación le será muy clara la semejanza que existe entre la arquitectura cubana y la arquitectura continental, lo que no obsta para que las diferencias en ubicación, climatología, materiales de construcción, así como en sistemas políticos y económicos, y la incidencia perpendicular de influencias étnicas diferentes den como resultado unas características y realizaciones que, siendo semejantes, son también diferentes. Tal hecho se aprecia en lo que conocemos como la primera época colonial de la arquitectura cubana, que se desenvuelve desde 1510 hasta mediados del siglo XVIII, y que se caracteriza fundamentalmente no tanto por sus construcciones civiles, no tanto por las construcciones religiosas tal vez, sino por la presencia de sus tres más famosos fuertes: El Castillo de la Fuerza, el Castillo de San Salvador de la Punta y el Castillo de los Tres Reyes, comúnmente conocido como el Morro. Ya el hecho de que caractericemos la primera etapa de la arquitectura cubana por la presencia de tres fuertes nos está hablando con toda claridad de una diferencia de situaciones, de circunstancias, que van a redundar en una diferencia igualmente palpable en las soluciones arquitectónicas y en los géneros arquitectónicos. No olvidamos por ningún motivo que nosotros tenemos fuertes semejantes a aquéllos: tenemos el Fuerte de San Diego y el Fuerte de San Juan de Ulúa, pero creo que a nadie se le ocurrirá caracterizar nuestra etapa colonial por la presencia de este género de edificios, y es que en última instancia no teníamos necesidad, en ese entonces, de realizar una arquitectura defensiva, una arquitectura militar fundamentalmente. El continente no padeció como la Villa de San Cristóbal de La Habana, fundada en 1519, los constantes ataques de que era objeto por parte de muy diversos filibusteros, por muy variados piratas que una y otra vez estaban asolando a la famosa Villa de la Habana, que se había convertido a estas alturas en el puerto principal del poderío español en América, pero que sólo fue valorado como puente de tránsito para las tierras ricas en minerales del Continente. Era en el Continente donde se encontraban los tesoros de Atahualpa y de un Manco Capac o de un Moctezuma y de un Cuauhtémoc, y esto determinó que la isla de Cuba y concretamente La Habana fuera un puerto de paso, un simple sitio



de tránsito con todas las ventajas pero con todos los peligros y defectos que esto supone para el crecimiento normal y preferible de una ciudad y de un país. La ciudad de La Habana, que concentra en el siglo xvi el porcentaje más alto de la población de toda la isla, se fortifica, se cubre detrás de una muralla y se limita a ser un centro de comercio, pero no productor de materia prima, sino, más bien, centro de tránsito, enlace entre el Continente y la Metrópoli. Las tres torres que se representan en el escudo de la ciudad, al simbolizar las fortificaciones de la Fuerza, la Punta y el Morro, definen con claridad lo que arquitectónicamente, y socialmente por supuesto, es la ciudad de La Habana y la isla de Cuba en esta primera etapa colonial. Estos fuertes, por otro lado, no tiene mayores peculiaridades arquitectónicas; se limitan a ser eso, unos fuertes, en los cuales lógicamente la finalidad defensiva tenía una jerarquía predominante sobre cualquier otra función de habitación que pudiéramos imaginar. Son sus espesos muros, sus pasillos almenados, sus entradas perfectamente resguardadas, sus mazmorras y cámaras de muerte lo que caracterizan a estos castillos, importantes desde un punto de vista histórico, importantes como documentos de una época, como delatores de las preocupaciones que regían fundamentalmente a su sociedad, pero que arquitectónicamente no alcanzan una mayor importancia. Son estos edificios las obras ante las cuales el visitante, más que detenerse a observar la peculiaridad del partido adoptado, la disposición lograda, el contraste de volúmenes o la riqueza de forma, se detiene curioso ante el aspecto anecdótico, ante el aspecto histórico que está insuflando a toda aquella construcción.

En los últimos tiempos de esta etapa colonial en que estamos reparando, nuevas situaciones sociales van a determinar diferentes características arquitectónicas. Cuba se convierte en una colonia de plantaciones en razón de la toma de La Habana por los ingleses en 1762, que, aunada a la sublevación de esclavos en Haití, hace que ese país no prospere más como productor de azúcar y que Cuba tenga la posibilidad del mercado de Estados Unidos de Norteamérica. Las construcciones más ricas, las más notables y consideramos que las más características de esta etapa de incipiente riqueza y desigualdad social, se desarrollan precisamente en esta mitad del siglo xviii. Aparece la famosa catedral de la Habana cuya construcción se inicia en 1763, y dos obras más, clásicas dentro de este período colonial: las residencias del Segundo Cabo y del Capitán General. La catedral toma en sus formas una característica barroca muy interesante, que al mover todos los espacios de la fachada,

al no conservarlos dentro del plano, parece manifestar una influencia italiana más que ibérica. Su barroco se asemeja mucho al barroco de un Borromini y se despegaba del barroco al que estamos más o menos habituados mezcla de lo español y de lo indígena continental. Si nuestras catedrales barrocas con preferencia permanecen en el plano y mueven elementos escultóricos, la catedral de La Habana dinamiza todos estos espacios delimitantes y logra un barroco muy peculiar. Pero sería en la residencia del Capitán General donde nosotros encontraríamos la mayor similitud con nuestra arquitectura. Dispuesta alrededor de un patio central, conserva en sus crujiás y en sus disposiciones la relación de espacios que encontramos en las casas del conde Calimaya o en la casa del conde de Heras Soto o en la de los condes de Xala. La habitación se desarrolla en dos niveles; en la planta baja se encuentran los servicios, en un entrepiso o tapanco la parte media de recepción, y es en la planta alta en la que propiamente se desenvuelve toda la casa habitación con su zona de recepción al frente, su zona íntima en las partes laterales y al fondo los servicios, habitaciones de sirvientes, etc. La fachada se diferencia porque está construida sobre soportales que caracterizan a las obras proyectadas por el arquitecto gaditano Pedro Medina, el cual también intervino, se supone, en la fachada de la catedral de la Habana, así como en el viejo convento de Belén y en algunas otras obras. La piedra conchífera de constitución muy poderosa que se emplea con profusión en todas las obras arquitectónicas de esta época, y aun en las actuales, impide el terminado elaborado, poniéndole un coto a todo el aspecto decorativo de la arquitectura cubana colonial, pero al mismo tiempo le permite obtener una serie de calidades ópticas y una variedad de texturas, que sin duda ninguna prestan un gran atractivo y valor a todas estas obras.

Posteriormente a las guerras de independencia que se desarrollaron en Cuba entre los años de 1868 y 1898 y que concluirían con la dominación de Estados Unidos desde ese último año hasta 1902, se va a desenvolver en Cuba la etapa anacrónico-exótica a la que habíamos aludido en un principio. Etapa que conserva, igualmente, grandes semejanzas con la arquitectura continental de la misma época. Aparece la repetición de estilos, de formas tomadas de otras culturas que son usadas indiscriminadamente y con deseo de ostentación personal. Las formas clásicas, los órdenes griegos, aparecen no sólo en las construcciones del Estado, no sólo en obras de bastante importancia, sino que son implantadas también dentro de la casa habitación. Si bien esta etapa puede ser tipificada en la construcción del capitolio en

1929, inspirado totalmente en el de Washington, y en el edificio de la Universidad de 1932, es interesante anotar la profusión tan grande de casas habitación en las cuales se encuentran los órdenes clásicos con la peculiaridad de respetarlos hasta llegar a la copia más textual y explícita. Las únicas casas que conocemos en las cuales el arquitrabe y el entablamento son repetidos con este deseo de identidad absoluta, las encontramos en La Habana, y se llega hasta el caso de respetar las métopas ornamentadas con detalles escultóricos a semejanza del Partenón Cabe anotar, sin embargo, en el caso del edificio que alberga a la Universidad, que la toma de formas clásicas no impide que aparezcan las transgresiones producto de las específicas condiciones climáticas y culturales. Así la arquitectura clásica que preferentemente se desarrolló en la búsqueda de espacios cubiertos y cerrados, es transgredida con espacios interiores que ella no conoció, pero que les eran indispensables a los cubanos para poder solventar sus especiales necesidades climatológicas. Las características de esta posición en la arquitectura son ampliamente conocidas y sus efectos se dejaron sentir por los mismos años en toda América como para que haga falta hacer hincapié en ellas. Es una desviación arquitectónica que partió de una concepción estática del estilo pensando, a similitud de Ruskin, que sólo ciertos estilos eran dignos de la arquitectura. Se perdió de vista y se ignoró que el estilo, en cada momento histórico, es el reflejo y el eco arquitectónico de todas las condiciones sociales que rigen ese momento histórico. Se olvidó que el estilo tiene este carácter de dinamicidad paralelo a la misma dinamicidad que se observa dentro de todo el campo cultural en un momento específico y en una ubicación determinada. El trasplante de estilos que se observa en este período en Cuba, y que como dijimos tiene su paralelo en la arquitectura contemporánea de todo el continente, contradijo la esencia de toda obra auténtica de arquitectura; la que surge y se expresa cuando una obra se limita a las condiciones de su sociedad y responde plenamente a ellas. Sin embargo, empeinado como estaba todo el mundo en continuar los lineamientos que imponía Francia, olvidó tan elemental condición de la arquitectura, y los resultados funestos son apreciables en todas partes. No queremos decir con esto que las obras colocadas dentro de esta corriente no posean algunos otros valores. En la mayoría de los casos fueron trabajadas por personas con amplios conocimientos respecto a las formas, lineamientos y perfiles de las obras clásicas; sus obras, en consecuencia, poseen valores plásticos sumamente notables. Su armonía de conjuntos fundamentalmente lograda a partir de aquellos cánones tan queridos

por todo el clasicismo, como es el eje de simetría y la composición mediante la repetición periódica de determinados elementos constructivos, que a su vez desemboca en otra de las formas del valor estético, como es la claridad, serían tal vez los principales valores estéticos que encontramos dentro de todas estas obras. No es, en consecuencia, por ausencia de valor estético por lo que nosotros negamos en la actualidad dichas construcciones. Las negamos porque, como decíamos anteriormente, hemos supuesto con toda la teoría de la arquitectura actual, que la obra debe responder a su época, lo que siéndonos en la actualidad tan claro, evidente y tal vez hasta reiterativo, fue sin embargo lamentablemente olvidado por grandes períodos, en muchas localidades y por muchos pueblos. No queremos detenernos más en este tipo de obras que con propiedad no pueden ser anotadas dentro de la historia del arte, a menos que se las incluya con un sentido negativo, o sea, como aquello que no es arte y que en algún momento histórico acaeció; dejémoslas para otros tipos de estudio que las tomen como argumentos para mostrar las desviaciones que puede sufrir, respecto a su personalidad, toda una cultura y todo un pueblo.

Sentamos al iniciar estos apuntes que entre estas obras anacrónicas-exóticas y las que se están realizando a partir de la Revolución, localizábamos un período al que llamábamos de transición, no porque durante él se estuvieran gestando nuevas soluciones o se desarrollara un movimiento que hubiera de desembocar en realizaciones posteriores. No hay este tipo de continuidad, ni en este sentido estamos entendiendo dicho período de transición. Le denominamos así, arbitrariamente, queriendo significar exclusivamente el paso de unas realizaciones a otras, que si bien ya no repetían las formas clásicas, persistían desconociendo la necesidad de que la arquitectura, como todas las realizaciones de una sociedad, fuera puesta al servicio de esa misma sociedad. Incluiríamos en este período todas aquellas obras que se llevaron a cabo dentro de los géneros de habitación y de recreación, pero dirigidos preferentemente a satisfacer los caprichos del turismo que había sentado sus reales en Cuba. Tal vez sea, por otro lado, este período y las obras que se efectuaron durante él lo que caracterice más a la ciudad de La Habana. Creemos que para todo aquél que llegue por primera vez a La Habana le será palpable la tónica turística que posee la ciudad que se refrenda cuando observamos la desproporción enorme que existe entre estas obras destinadas al turismo y la escasez de habitación, de parques, de centros escolares, deportivos y asistenciales en la misma ciudad de La Habana. Si hemos de ejemplificar este período con algunas obras, ya no lo haríamos ni siquie-

ra con los dispendiosos hoteles que se recortan a lo largo de la mejor zona de La Habana, la zona del Vedado, sino que tomaríamos como prototipo el reparto o colonia de Marianao —que entre paréntesis es muy semejante, tanto en construcción como en dimensión de terrenos y disposición, a nuestra colonia de las Lomas—, una de cuyas secciones se encuentra incidida por canales de aproximadamente 50 metros de ancho por kilómetro o kilómetro y medio de largo, que dejaban así predios con dos frentes, uno a una calle para automóviles y el frente posterior del terreno hacia esa vía fluvial.

Esta disposición tenía por objeto resolver un problema muy grave que se le había presentado a todo el pueblo de Cuba, consistente en la dificultad que padecían los turistas al tener que dejar su yate anclado en algún malecón y después tenerse que ir en coche hasta su casa. En consecuencia, y con un espíritu amplio de generosidad y de cortesía, se hizo una colonia para que los turistas ya no padecieran más ese gravísimo problema... Los cubanos por su parte podían seguirse pasando sin escuelas, sin hospitales, sin parques, sin centros deportivos, de todo lo cual los compensaba la satisfacción de ver que habían cumplido con los principios más altos de la cortesía para con el visitante, el cual, a su vez agradeciendo esta gentileza se desparramó, proliferó y tomó para sí los mejores centros, las mejores zonas de toda la isla.

Las diferentes formas con que se expresan estas construcciones, no obstante diferir notablemente del período anacrónico-exótico que las precedió, no obstante que repiten los lineamientos más actuales de las diversas corrientes arquitectónicas mundiales, siguen siendo para nosotros ejemplos negativos de construcción. Hace mucho tiempo que aceptamos que la arquitectura debe expresar a su sociedad y evidentemente esas obras no lo hacían. No se considerará, pues, tan arbitrario que dentro de nuestros apuntes hayamos llamado a la arquitectura posterior a esa etapa, arquitectura moderna porque de la comparación que necesariamente efectúa el visitante entre esas obras y las actuales saltan a la vista las diferencias. Cuando en los mejores sitios empiezan a aparecer escuelas, centros de habitación, hospitales, fábricas, centros deportivos, entonces nosotros no podemos menos que considerar que se están realizando obras animadas de aquel espíritu social del que carecieron los períodos anteriores.

En la actualidad este tipo de enfoque de la arquitectura ha sido denominado de “arquitectura social”, lo que no quiere decir que sea hasta nuestros tiempos cuando la arquitectura adquiriera este carácter. La arquitectura en todos los tiempos ha sido

social. La diferencia estriba en que la arquitectura realizada durante todos los siglos anteriores se encaminaba a solucionar problemas sociales, sí, pero pertenecientes a un grupo minoritario de la población. Este calificativo de "arquitectura social" pretende hacer hincapié en el sentido que caracteriza a la arquitectura contemporánea, dirigida en más o menos, según las localidades, a la satisfacción de las necesidades físicas y de las exigencias espirituales de los grandes grupos sociales. No puede caber dentro de los estrechos límites de estos apuntes un análisis detallado de la arquitectura que se está realizando en Cuba posteriormente a la Revolución. Somos muy conscientes de todos los aspectos referentes a necesidades, finalidades, técnicas constructivas, aspectos estéticos y posibilidades económicas que deberían ser analizados en cada obra de arquitectura, como para que caigamos en el error de omitirlos en este momento. Sólo estudios posteriores que tengan a la mano el sinnúmero de datos indispensables para realizar una valoración aceptable, podrán internarse dentro del ámbito de la cabal crítica arquitectónica, lo que no es obstáculo para que podamos asentar que este período, con los errores, omisiones y traspiés que ha sufrido en su breve lapso de vida, expuestos por el Dr. Fidel Castro en el discurso de clausura al VII Congreso de la U. I. A., se caracteriza por su intencionalidad social. Los múltiples géneros que abarca esta nueva etapa y que van desde la necesidad primera de brindar habitación, hasta la construcción de fábricas, pasando por escuelas, centros deportivos y asistenciales de todo tipo, ponen en evidencia ese aspecto social a que nos venimos refiriendo y al que consideramos el valor más relevante de esta etapa. Las condiciones en las que se desenvuelven los países en vías de desarrollo y aún los mismos países altamente industrializados, han tenido como una de sus consecuencias que el carácter y los logros sociales de la arquitectura pasen a un primer término de importancia, para dejar los aspectos estéticos en un segundo término, no porque éstos no tengan importancia dentro de la arquitectura, ni porque deban desaparecer de ella, sino porque, en último término, son las nuevas condiciones en que se desarrollan los pueblos las que están determinando este cambio de acentos en la arquitectura, a punto tal, que consideramos que lo que habrá de distinguir cabalmente a las nuevas etapas arquitectónicas, así como el camino por el cual se van a desenvolver, será precisamente el ahincamiento de este aspecto social. Repetimos que lo anterior no significa de ninguna manera que la arquitectura vaya a desentenderse del valor estético así como del cumplimiento del valor lógico, que hasta la fecha integran, con su concurrencia en una obra, la

auténtica cualidad de obra de arte. Pero son las nuevas condiciones las que están demandando que el aspecto social de la arquitectura, entendido como expresión de una cultura y como creación de una sociedad que la ayude a ella misma a conformarse, sea perseguido por todas las obras que se están realizando en la actualidad en todas las localidades sean del régimen social y económico que sean. La arquitectura está sufriendo una transformación radical que no sabemos hasta qué punto pueda atentar contra la estructura misma que a lo largo de la historia le hemos considerado. Ante la demanda tan urgente que cuantitativamente se tiene de ella, no podemos menos que imaginar que no por mucho tiempo más podrá la arquitectura persistir conservándose con su carácter de "unicidad", poniéndose al servicio de las exigencias subjetivas tal como lo hizo en tiempos anteriores. Con todas las consecuencias que pueda representar para el concepto de arquitectura que tradicionalmente hemos aceptado, la casa singular construida para una familia igualmente singular habrá de ceder a la urgencia de edificar habitaciones en serie destinadas a los grandes núcleos de población; las residencias y palacetes dejarán su sitio a la construcción de hospitales y escuelas.

Dentro de estos lineamientos de la arquitectura actual, obras como las Escuelas Nacionales de Arte, proyectadas por el arquitecto Ricardo Porro, necesariamente habrán de motivar extrañeza.

Nunca hemos estado en contra de búsquedas de nuevas vías de desenvolvimiento y nuevos cauces para plasmar nuevas concepciones pero cuando tales búsquedas hacen tabla rasa de lo que la disposición, materiales, técnicas constructivas y economía representan para la arquitectura, entonces pensamos que nos encontramos de nuevo ante un tipo de individualismo y liberalismo al que considerábamos superado.

Los términos se han invertido en esta obra, y en vez de que fuera la interacción de finalidades con intuición lo que diera origen a las formas concretas, una preconcepción formal ha violentado materiales, disposiciones, formas y economía, que han sido tiradas al cesto del olvido, obcecado como se está por obtener formas efectistas.

No sólo las circulaciones se retuercen innecesariamente en la Escuela de Danza, en las que el bosque de apoyos que las conforman hace que se pierda su sentido orientador, sino que las cubiertas que las protegen en la Escuela de Artes Plásticas desconocen que el lenguaje espacial de la arquitectura se sustenta en la geometría, y se las hace surgir de generatrices ageométricas que habrán de tener como nefasto

resultado una carestía en la edificación, que en estas condiciones no se constriñe a la técnica constructiva sino al tanteo y a la habilidad artesanal.

Las cualidades de tradicionalidad, raigambre local y moderación económica que en un cierto sentido caracterizan a las bóvedas catalanas, se anulan al ser subsumidas en una composición formalista refrendada en la incrementación ilógica de las secciones de los apoyos, así como en la proliferación de las gárgolas, que si bien otorgan a la obra un juego de texturas, luces y sombras, contradicen el concepto que actualmente sustentamos acerca de la arquitectura, según el cual todos los espacios arquitectónicos deben ser avalados por una necesidad utilitaria.

El espíritu formalista que desvirtúa a las Escuelas de Arte encuentra otra manifestación en la composición de la entrada del conjunto de Artes plásticas, ya que no obstante que la simetría con que fue dispuesta, aunada a la mayor altura otorgada a la bóveda central, parecerían acentuar psicológicamente que la entrada es por medio de esta última, al hacerla desembocar al arroyo que recoge el agua pluvial muestra hasta qué punto tal disposición obedece a un deseo esteticista, que olvida o ignora las conveniencias utilitarias de toda obra de arquitectura.

Los ejes de composición quebrados y el tránsito brusco entre estrechez y amplitud espacial, que como lo ha mostrado el investigador español Chueca Goitia, fueron los medios compositivos que hicieron posible los grandiosos ejemplos de la arquitectura musulmana y popular mediterránea, al ser resucitados en las Escuelas de Arte producen una tónica efectista paralela, dentro del aspecto estético, al formalismo con que fue concebida toda la obra. Efectismo al que se sojuzgó lo que la lógica y economía constructiva demandan en toda obra de arquitectura.

Muy cercano a nosotros tenemos todavía el nacimiento de nuestra arquitectura moderna para que olvidemos los destellos y penumbras a que se encuentra sujeta toda nueva manifestación; pero como asentamos anteriormente, no será un espíritu formalista –transgresor de la estructura analógica de toda obra de arquitectura– del que surja la nueva arquitectura que nuestras sociedades están demandando, urgidas como se encuentran por problemas ingentes. Más bien habría que recordar, como lo dijera nuestro maestro Villagrán, “...que los pueblos necesitan de un techo, aunque éste no sea internacionalizante, alabeado o hiperbólico”.

La arquitectura moderna y contemporánea de México. Primera plática en radio un am

Primera plática en Radio Universidad de la Universidad Nacional Autónoma de México
en el ciclo "Curso de Historia del Arte". Noviembre de 1963.

No hay nada más recomendable para iniciar unas pláticas sobre la arquitectura moderna y contemporánea de México, —tal y como nos lo pidió nuestro compañero Alberto Híjar al invitarnos a participar en este ciclo de historia del arte— que comenzar refiriéndonos a algo que no se refiere a México, y que ni siquiera tiene que ver de modo inmediato con la arquitectura.

Pero no se piense que el anarquismo va a cernirse sobre nuestras pláticas: todo lo contrario. Lo que pretendemos es asentar, antes de entrar propiamente en materia, que constantemente vamos a estar haciendo incursiones en las realizaciones arquitectónicas de otros países, así como sobre sus tesis estéticas y teórico-arquitectónicas, debido a que desde hace mucho tiempo hemos considerado que no es posible segregar el fenómeno arquitectónico del complejo de relaciones, influencias e interacciones que delimitan su ubicación en el tiempo y en el espacio.

En algunos casos, como en el del mencionado bajo el rubro de nacionalismo, se hace prácticamente imposible tratar de clarificarlo sin aludir a lo que significó esta nueva posición en Europa y en otros, como es el que nos va a ocupar, si bien la relación no es tan estrecha, no dejan de existir, las ineludibles influencias.

Además, el constante ir y venir que vamos a llevar a cabo entre lo producido en México con lo que se está llevando a cabo concomitantemente en otras localidades, tiene por objeto el tratar de superar aquella posición discriminadora que tanto auge tiene dentro de la "historia del arte" aún en la actualidad, misma que se refleja en el constante olvido que tienen para con las obras que no pertenecen directamente a su cultura, olvido que puede ser por negligencia o por un egocentrismo que se alimenta de un concepto ya superado de cultura.

Recuerden ustedes las “Historias del Arte” más conocidas y repare en lo que venimos diciendo; que no obstante proclamarse como Historias Universales, de hecho, y ellos piensan que también de derecho, solo se refieren a los productos de la llamada cultura occidental, o sea, la que tuvo lugar fundamentalmente en Europa Central. Claro es que también tienen apartados para realizaciones de otros países, pero aún las clasificaciones estilísticas dejan bien sentado que han sido hechas teniendo en cuenta exclusivamente el arte occidental, la etapa renacentista por ejemplo, no tiene sentido aplicarla a lo que produjeron localidades como México, África, o la India en los mismos tiempos. Esto será y tendrá como su apartado, titulándolo arte de los aztecas, o el arte en la India, pero ya son clasificaciones fuera, al margen de la fundamental, y observadas desde fuera, manifiestan el espíritu discriminatorio de la clasificación histórica.

Llevar a cabo una más integral e imparcial Historia del Arte, es una tarea que está esperando ser cumplida, y a la que nosotros trataremos de cooperar con algunos datos y valoraciones comparativas entre nuestra arquitectura y la de todo el mundo.

Esta valoración comparativa además de impedir que siga subsistiendo el espíritu discriminatorio tradicionalmente manifiesto en la cultura occidental, ayudará a que no caigamos en adulaciones exageradas o en desestimaciones pesimistas.

Abandonemos ya el necesario prólogo, y pasemos a aclarar el porqué de la clasificación que hicimos en un principio, aquella que se expuso al explicitar que nos vamos a dedicar a exponer la significación de nuestra arquitectura moderna y contemporánea. ¿De dónde viene, o a qué se aduce cuando nos referimos a la arquitectura moderna? ¿Es qué solo nuestros tiempos ha producido una arquitectura moderna? ¿En consecuencia, la que produjeron los griegos o los medievales no lo era? ¿Todo lo que se ha hecho antes de nuestra generación no era moderno... quiere esto decir que era antiguo, viejo, lo que otras épocas hicieron?

Hablar de arquitectura moderna y circunscribirla a la realizada en el siglo xx, no es más que una convención tomada, arbitrariamente, como sucede con todas las convenciones humanas; pero que no por eso es inválida, puesto que fue motivada y trató de significar la superación de cierta posición antecedente a ella.

De hecho, todo lo creado por la humanidad ha sido siempre, y en todos los casos “moderno”. Este sentimiento y actitud actuales de sentirnos modernos, y ver a quienes nos antecedieron como lo antiguo, lo viejo, lo pasado, siendo normal, está haciéndonos caer en el error de olvidar que también nuestros padres y nuestros



abuelos se sintieron, y "fueron" modernos. Así pues, si todo lo que ha ido creando la sociedad a lo largo de su tortuoso desenvolvimiento ha sido moderno, ¿por qué solo a lo realizado en el primer cuarto de este siglo se le llama moderno?

Esto fue producto fundamentalmente de un espíritu de reacción que trataba de superar unas manifestaciones a las que no se entendió ni aceptó como modernas. ¡Claro que esta negación no fue hecha por la propia época! Ninguno de los burgueses que estaban haciendo su riqueza a base de lucrar a costa del pueblo, y que se solazaban con la ópera italianizante, o con los perfiles arquitectónicos clásicos, y que andaban descubriendo las excelsitudes de la música de Chopin, creían que estaban fuera de época copiando lo que otras culturas y otros tiempos habían hecho. ¡Ellos se sentían la mar de modernos hablando, vistiéndose y gustando lo francés! Y pensaban recíprocamente, que todos los que no hicieran lo mismo eran los que estaban fuera de la historia. ¡Lo moderno, para ellos, era lo extranjero, y a ello había que incorporarse aunque debajo del tieso polisón apareciera la colorida enagua!

Como a partir del primer cuarto de este siglo se entendió con claridad que para ser moderno lo único que había que hacer era caminar paralelo a la propia cultura, que siendo actual habría de producir y dar lugar a expresiones modernas e igualmente actuales, se rechazó como anacrónico, académico, ecléctico aquél tipo de desubicación cultural por la que prácticamente todo el mundo se dejó llevar en rápida y degenerada pendiente. De ahí creo, que al nuevo arte que se hacía se le titulara de moderno, queriendo significar con ello que las nuevas creaciones se sustentaban sobre un deseo de reencauzamiento cultural que el arte precedente no respetó.

Este arte moderno, esta arquitectura moderna, tiene como algunas otras etapas, un sentido polémico, que no quería nacer simple y llanamente, sino que quería demostrar además que tenía mayor derecho a subsistir que el otro arte, puesto que aquello simplemente no había sido arte y el moderno sí. No todas las etapas que reconocemos en el arte han tenido este carácter polémico: por ejemplo, al romántico o al gótico, no les preocupó mayor cosa que se encontraran sus orígenes o sus posibles herencias. Y ninguno de ellos tuvo para con el arte anterior este espíritu de combate... se reconocieron con toda tranquilidad, y con toda tranquilidad cedieron cada uno su puesto al moderno estilo que llegaba... y el que llegaba no se sentía en la necesidad de combatir y destruir al anterior. ¿Por qué en consecuencia, con nuestro arte moderno de principios de este siglo se presenta paralelo ese espíritu aniquilador?

La respuesta tal vez sea sencilla: porque las etapas que hemos citado fueron productos netos de su cultura —de ahí su calidad de gran arte— y podían desenvolverse con facilidad todas las etapas que la cultura iba creando. Pero por lo que respecta a nuestra modernidad en arquitectura, esta tenía que demostrar que sus formas revolucionarias, que su insólito aspecto, que su “modernidad” de formas estaba respaldada por la estructura misma del arte, que en cada etapa ha sabido, y debe ser, fiel espejo en el cual la cultura se retrate.

Nuestra arquitectura moderna nació apoyada en nuevos materiales, en el concreto y en el acero fundamentalmente, y enarbolando como bandera un caudal muy jugoso de doctrinas arquitectónicas que avalaban el nuevo espíritu con que se hacía, nuevo para la sociedad, pero analógico y eterno para la estructura de la arquitectura de todos los tiempos.

¿Qué había antes de nuestra arquitectura moderna, que según lo que hemos dicho, va a ser contra lo que se va a reaccionar de modo polémico, combativo y con ánimo destructivo?

Pues todo lo que conocemos con el nombre de arquitectura “porfirista”, si la relacionamos con el período político en que se desenvolvió. Que conocemos con el título de neoclasicismo, siempre que la enfocamos con términos que se refieren a las características formales que la animaron, todas ellas de origen clásico. Que conocemos y discriminamos bajo el sustantivo de anacrónicas, porque repetían formas de vida antiguas. Que desconocemos llamándolas eclécticas, porque hicieron de la arquitectura un recetario y un mosaico híbrido de formas sustraídas a la arquitectura de todos los tiempos. En razón de esta arquitectura de escenografía, y contra ella y por ella, el período de nuestra historia que va del año de 1925 se va a titular a sí misma de arquitectura moderna. ¡Moderna porque a diferencia de la del porfirismo que la antecede, va a tratar de reencauzar a la arquitectura por el camino del respeto a las necesidades concretas de la sociedad. Moderna porque no va a persistir por el cómodo y fraudulento puente de la copia servil. Moderna porque va a revivir en la creación arquitectónica un viejo principio doctrinario: el de la sinceridad arquitectónica!

La arquitectura moderna y contemporánea de México. Segunda plática en radio un am

Segunda plática en Radio Universidad de la Universidad Nacional Autónoma de México
en el ciclo “Curso de Historia del Arte”. Miércoles 27 de noviembre de 1963.

Concluimos la plática de la semana pasada mostrando que la arquitectura que se desenvuelve a partir del primer cuarto de este siglo se tituló a sí misma de “moderna” queriendo significar, probablemente, su repudio por las obras que no en calidad, pero sí en el tiempo la habían antecedido. Obras que calificaremos con precisión titulándolas, con la más actual historiografía, de anacrónico-exóticas; término que sin duda debe haber sido empleado por mis compañeros que han participado en este Resumen del Arte en México con anterioridad a mí, y que engloba a todas aquellas obras cuyas formas pertenecen a otros tiempos, —de ahí lo anacrónico— y a otras culturas, de ahí lo exóticas.

Antes de pasar a explicar de qué manera fungió el principio teórico de “la sinceridad arquitectónica” como motor de nuestra incipiente arquitectura moderna, permítanme recordar algunas de estas obras características de nuestra etapa anacrónico-exótica de principios de este siglo, no con ánimo analítico, sino más bien para tener presente el antecedente sobre el cual va a surgir la “modernidad”, y para que podamos apreciar con mayor objetividad el mérito de nuestros pioneros y meritorios arquitectos irguiéndose por sobre el caos de estilos en que había degenerado sociedad y arquitectura.

Citaríamos el inconcluso Palacio Legislativo —hoy Monumento a la Revolución— que como pueden imaginar, lo tenía que proyectar un arquitecto francés. Le tocó en suerte a Emile Bénard no obstante que en el concurso abierto e internacional a que se convocó ganó el primer premio el arquitecto italiano Adamo Boari y que el segundo y tercero lo ganara Don Antonio Rivas Mercado, que fíjense bien, presentó un proyecto a la inglesa y otro a la francesa. A estos dos arquitectos, en compensación por el premio que se les había arrebatado fraudulentamente, se

les encomendó la construcción del Palacio de las Bellas Artes y del Edificio de Correos, y a Rivas Mercado la Columna de la Independencia, que si ustedes los recuerdan podrán apreciar cómo copiaban soluciones pretéritas.

Citaríamos a continuación el edificio de la Sexta Delegación en la esquina de las calles de Victoria y Revillagigedo, y el Teatro Iris ambos del arquitecto Federico Mariscal con los cuales, las formas del gótico inglés y del francés siglo XVIII están presentes en México.

La repetición de estilos tendría otro representante en uno de los arquitectos franceses que vinieran a México como colaboradores de Benard: se trata del arquitecto Paul Dubois, que realizara el Correo Francés en la esquina de Palma y 16 de Septiembre, el Hospital Francés de las calles de Niños Héroes, el Edificio sidosa en la esquina de Uruguay e Isabel la Católica así como el Antiguo y el Nuevo Palacio de Hierro en 5 de Febrero.

Ya en veloz enunciado citemos la Iglesia de la Sagrada Familia en las calles de Puebla, La Secretaría de Relaciones Exteriores a punto de ser derrumbada por la ampliación del Paseo de la Reforma, el edificio del Banco de México en 5 de Mayo, La Secretaría de Comunicaciones en las calles de Tacuba, La Cámara de Diputados y las innumerables casas residenciales de todas las familias que hicieron nombre y riqueza bajo la mirada comprensiva y paternal del porfirismo y que inundando la colonia Juárez y el Paseo de la Reforma se prodigaron más tarde como viruela por la Colonia Condesa y Anzures.

Concluycamos con los nombres de algunos de los arquitectos de esta etapa, entre los cuales habrá que reparar en el gran porcentaje de nombres extranjeros que en México dejaron buena enseñanza y sólido oficio recibiendo a cambio prodigalidad económica: Manuel Rivera Gorozpe, Maxime Roisin, Paul Godard, Silvio Contrí, Panichelli, de la Lama e Ituarte y Obregón Santacilia.

Todas estas obras, en la mayoría de los casos hacen gala de armonía y equilibrio estético. No las negamos como obras de arquitectura por carecer de este valor, sino porque consideramos que ni soluciones ni formas tenían ningún correlato con nuestra particular sociedad y cultura. Por otro lado, los arquitectos que se ubicaron dentro de esta corriente eran habilísimos compositores e inigualables conocedores de todas las minucias formales de los diversos estilos pretéritos. Nadie como ellos para con toda seguridad enfrentarse a sus clientes y decirles: "Señor, en qué estilo quiere usted ¿su casa? Yo se la puedo hacer en el que usted guste. ¿Qué le agrada



más, la seriedad del gótico isabelino, o la prestancia del renacimiento español?... se trata de una gran mansión, entonces la construiremos en francés siglo XVIII, pero si es para ustedes que son recién casados, entonces no hay duda, la haremos como el Petit Trianon.

Ya puestos en estos terrenos no había problema: el cliente definía el estilo ¡y ya está! un anacronismo más en la Ciudad de los Palacios. Ahí quedan esas obras como escenografía dispendiosa y como muestras de la pérdida de rumbo que en un tiempo padeció nuestra sociedad.

En el año de 1925 se concreta, en el Instituto de Higiene en Popotla, la comunión de dos elementos que van a tener una gran importancia en el desenvolvimiento de toda nuestra arquitectura. La arquitectura moderna de México, que nace en esta obra del arquitecto y maestro de toda la arquitectura mexicana, José Villagrán García, sintetiza en el partido obtenido, en las soluciones y en las formas, lo que teóricamente se había postulado con anticipación como el criterio rector a partir del cual había que realizar la arquitectura. Para Villagrán, que a estas alturas conocía perfectamente el célebre tratado de teoría y elementos de la arquitectura del gran maestro francés Julián Guadet, se le hacía claro que la obra, para alcanzar los propósitos y finalidades que la hacían surgir dentro del seno de la sociedad, así como para corresponder plenamente a su época y evitar la dicotomía que se planteaba en todas las obras anacrónico-exóticas entre estructura y formas resultantes, tenía que ser "sincera". Si la obra era sincera, si con sinceridad respondía a los requerimientos que la solicitaban, a los materiales y técnicas de construcción así como a la capacidad económica que la soportaba, tenía mayores probabilidades de ser cómoda, sólida y bella, las tres estipulaciones que desde el ancestral Vitrubio Polión se le exigían a la obra de arquitectura.

Si la arquitectura anterior a 1925 que subsumimos bajo la nominación de anacrónico-exótica había falseado la correspondencia con su época, natural era pensar que si la obra era sincera superaría aquella limitación. Pero las obras precedentes, como el Palacio Legislativo, el Edificio de Correos o el Palacio de Bellas Artes que ya citamos no solo habían sido insinceras con su tiempo, sino que habían falseado además la apariencia óptica de los materiales y de las técnicas constructivas, ya que en todos los casos el acero y el concreto eran disfrazados bajo la máscara tradicionalmente respetada de las formas clásicas.

Como se suponía que las únicas formas válidas para la arquitectura eran las ya avaladas por la historia, era necesario ocultar con el maquillaje más elaborado posible todo aquello que pudiera manifestar los aspectos estructurales modernos.

Pero la sinceridad arquitectónica tal y como la entendía el joven Villagrán en 1925, recién salido de la Escuela, involucraba también la correspondencia indispensable entre formas y funciones. Era una medida en contra del academismo que ya hemos mencionado, el cual, al reproducir formas anacrónicas obtenía como resultado no deseado el divorcio de las primeras respecto de las funciones que las solicitaban. Si se proyectaba el edificio de Bellas Artes con formas inspiradas en la Basílica de San Marcos de Venecia, como de hecho lo hizo Boari, no es difícil comprender que no serían las formas las que se desmerearían, pero sí las funciones.

Había en consecuencia que establecer, como lo hizo Villagrán en lo teórico y lo concretó en el Instituto de Higiene en Popotla, que la sinceridad abarcara esta correspondencia que se entendía indispensable entre formas y finalidades. Que las formas fueran producto no de una preconcepción ilícitamente procreada, sino de la amalgama lógica con las finalidades que la hacían nacer, eso era lo que estipulaba Villagrán desde la cátedra, haciendo ver los peligros inmensos y los resultados nefastos a que había conducido su olvido en las edificaciones de principios del siglo porfirista.

Un último aspecto se hizo intervenir dentro de la "sinceridad arquitectónica": el que los materiales evidenciaran la apariencia óptica y háptica que les correspondía en razón de su propia estructura, morfología y constitución específica. Tal vez para las nuevas generaciones se les haga un tanto superfluo que se exija que los materiales expresen su constitución, o dicho en otros términos, que el concreto parezca concreto a la vista, que el mármol, mármol y que el aplanado, aplanado. Pero comprenderán, que esto que actualmente se les muestra tan obvio fue un avance teórico, cuando constaten que aún en la actualidad, la pobreza de un aplanado es habitualmente desvirtuada o fingida con cisuras que pretenden simular a la vista que lo que hay ahí delante, que el material empleado es piedra. Recordemos la fachada postiza, insincera y falsa con que Cavallari ocultara en la Escuela de San Carlos la modestia real pero serena del antiguo Hospital del Amor de Dios, en que los pretendidos sillares de cantera son en la realidad aplanados pintados, para hacer conciencia de hasta qué punto se puede llegar por la vía fácil del fingimiento y de la mentira.

Fueron estos principios teóricos expuestos por Villagrán en la cátedra los que se convierten así en la influencia más notable que encontramos dentro de la arquitectura moderna de México, y que hilvanan a todas las producciones posteriores a esta fecha. En más o en menos, con conciencia o sin ella, todas las realizaciones posteriores manifiestan la impronta de los conceptos teóricos de Villagrán.

Pero también nos es claro que la pura teoría, si no hubiera estado respaldada por una fértil intuición creadora, tal vez hubiera logrado el paso de progreso que se anota en nuestra arquitectura. Villagrán tenía que demostrar que esos principios teóricos eran susceptibles de colaborar para crear obras de auténtica arquitectura. Eso fue lo que llevó a cabo en el Instituto de Higiene en Popotla y el Hospital para tuberculosos de Huipulco, obras a las que nos referiremos en nuestra siguiente sesión.

La arquitectura moderna y contemporánea de México. Tercer plática en radio un am

Tercera plática en Radio Universidad de la Universidad Nacional Autónoma de México
en el ciclo "Curso de Historia del Arte". 4 de diciembre de 1963.

En nuestra plática anterior hacíamos ver que el principio de sinceridad arquitectónica postulado por Villagrán dentro de la Teoría de la Arquitectura fungió como el criterio artístico que hizo posible renovar la arquitectura que tiene lugar durante el primer cuarto de este siglo, porque establecía una serie de concordancias que al unificar y hacer un todo integral de la obra con su época, de los materiales con su apariencia óptica, de la forma con las finalidades que la solicitaban, y de los elementos con las funciones mecánicas de resistencia, superaba en la práctica las desviaciones arquitectónicas del período anacrónico-exótico y permitía al mismo tiempo, dentro del terreno teórico evidenciar en dónde había estado el dislate del mismo.

Pero dijimos también en nuestra anterior plática, que la tesis de la sinceridad arquitectónica no podía arribar a la categoría de principio teórico mientras no se plasmará en la obra misma de arquitectura y mostrara que su objetivación hacía posible obtener obras de auténtica arquitectura. Le correspondió al mismo arquitecto Villagrán realizar la primera obra en México estructurada por dicho principio. El Instituto de Higiene en Popotla, que surgió ante la necesidad de que se crease una dependencia que se ocupara de la fabricación de los productos biológicos necesarios para combatir las enfermedades y epidemias propias del país y que fuera al mismo tiempo, un centro de investigación y de estudio de los problemas referentes a la bacteriología.

El Instituto de Higiene de Popotla fue fundado con el nombre de Instituto Bacteriológico Nacional, en la Sección de Bacteriología del Museo Anatómico-Patológico creado el 1º. De mayo de 1895. El año de 1906 conforme al decreto del 12 de octubre



de 1905, pasó a depender directamente de la Secretaría de Educación Pública, hasta el año de 1914 en que, por un decreto de la Administración Constitucionalista, fue incorporado al Consejo Superior de salubridad en el mes de octubre de ese mismo año.

El Instituto Biológico, con sus instrumentos, aparatos y aún los caballos inmunizados, fue trasladado a Jalapa en 1914 y no volvió a ser instalado en la capital sino hasta 1916. En 1921 sufrió algunas modificaciones, tomando el nombre de Instituto de Higiene. En 1922 se hicieron algunos trabajos de reparación en los laboratorios, en los jardines y en las cuadras. Pero hasta 1925 no consistía el edificio sino en una casa medianamente adaptada a las necesidades que tenía que llenar. En ella se acumulaban todas las secciones y los laboratorios. Los jardines y las cuadras padecían de la misma defectuosa adaptación. Hasta esa fecha no se estuvo en condiciones de ponerlo materialmente en situación de responder a las necesidades públicas cuya atención, por esta causa, oponía grandes dificultades al Departamento.

Ante este conjunto improvisado de pequeños edificios, que como hemos dicho, no cumplían con las finalidades indispensables, se le encomendó al arquitecto Villagrán iniciar las obras de complementación en julio de 1925. El proyecto primitivo nació de la urgencia de construir establos para las terneras destinadas a la preparación de vacuna anti-variolosa, y se trató de limitarlo exclusivamente a un establo y a un depósito de forrajes. Datos elementales, recogidos por el Ingeniero Joaquín Segura en varios establecimientos de los Estados Unidos dedicados a la elaboración de sueros y vacunas, originaron el proyecto del nuevo Instituto. Se presentaron dificultades de carácter técnico debido fundamentalmente a la falta de un Programa de funcionamiento que permitiera deducir las condiciones arquitectónicas del edificio. Pero con los datos que pudieron conseguirse sobre las instituciones extranjeras de índole semejante, entre los cuales fueron utilísimos los recogidos por los médicos comisionados por el Departamento a comprar los equipos con que se dotaría al Instituto y los estudios especiales que se hicieron, teniendo en cuenta las necesidades técnicas y los detalles de organización, se logró concluir satisfactoriamente el proyecto al que se sujetaron las construcciones.

Claro es que la construcción de unos pabellones para un Instituto no es razón que avale la importancia que para la arquitectura moderna de México hemos dicho que representa el Instituto de Higiene de Popotla, pero tal vez ya se haya reparado por lo antes dicho, en la investigación acuciosa, aunque difícil de completar por la carencia de antecedentes en nuestro país de Instituciones semejantes, que an-

tecedió a las obras mismas. Y esto es importante, porque significa que la primera concordancia que establecía se cumplía. El principio de sinceridad arquitectónica a que nos hemos referido, al integrar puntualmente las formas con las finalidades que la solicitaban, finalidades que habían sido determinadas con rigor atendiendo al estado vigente de la investigación médica, se obtenía que la obra edificada cumpliera efectivamente con este ancestral requisito de la arquitectura tantas veces desterrado: el que Vitrubio titulara de comodidad y que nosotros atendiendo a una más actual estructuración axiológica denominamos de utilidad; utilidad tantas y tan repetidas ocasiones falseada en el Palacio de Bellas Artes de Adamo Boari, en el edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores de Mariscal y Obregón Santacilia, y en general por todas las obras porfiristas.

Pero además, esta adecuación de la obra a las finalidades vigentes en su época obtenía como otro de los aspectos necesarios de apreciar, la localización de la obra en su época. Ya no más obras que al copiar formas pretéritas y anquilosadas se desubicaba de su tiempo y localidad, ya no más trasplantes y violentaciones de la arquitectura sacrificada a concepciones estáticas del estilo.

Debemos añadir además de lo anterior, que estas obras no solo eran lo que en la actualidad llaman funcionales, sino que nunca se olvidó el aspecto estético inherente a todas las artes y consecuentemente a la arquitectura. En un estudio realizado por Salvador Pinoncelly aparecido en el # 4 de *Cuadernos de Arquitectura* del Instituto Nacional de Bellas Artes, se comprueba como la casa para el portero, que era una de las edificaciones que realizara Villagrán en el Instituto de Higiene de Popotla, encuentra una resultante estética según la sección de oro.

Los grandes ejes de esta pequeña casa habitación para el portero, que entre paréntesis es además la primera casa mínima de México, los vanos y los macizos, las alturas, y en suma, toda la pequeña pero gran obra está estructurada según la sección de oro.

Claro que en la actualidad, y desde hace ya mucho tiempo, cualquiera que se lo proponga puede hacer una obra en secciones de oro, según la divina proporción, como la llamara Pacioli, pero lo que es muy significativo en estas obras de Villagrán, es que la sección de oro no fue preconcebida: esto se aprecia en las pequeñas desincronizaciones de las medidas, lo que comprueba que la sección de oro fue obtenida por intuición estética... intuición inmediata, genial y asombrosa de Villagrán... del joven Villagrán que cuando hace este Instituto tiene 24 años de edad.

La trascendencia del Instituto de Higiene de Popotla para la arquitectura moderna de México radica, como los hemos querido mostrar, en su adecuación a las necesidades, en su respeto a la técnica médica de investigación vigente en el primer cuarto de este siglo, así como en la utilización de lo que nuestra precaria técnica le aportaba, sin olvidar su incidencia en la teoría estética más universal que conocemos, como lo es la sección de oro, el número phi, o la divina proporción como la queramos llamar.

Habría que relacionar esta obra con las que contemporáneamente están realizando en Europa personalidades tan relevantes para la arquitectura como son Walter Gropius y Mies van der Rohe, para tomar conciencia de que nuestra arquitectura surgió espontáneamente y concomitantemente a la más avanzada del mundo.

En efecto, los célebres proyectos de Mies van der Rohe, del revolucionario Mies van der Rohe, no del anquilosado y académico del Edificio Seagram, o del parque Lafayette o el del Tecnológico o el de las oficinas Bacardí en México, son de los años 27. Dos años posteriores a las de Villagrán en México y contemporáneas a las de la Casas de Le Corbusier, a la de la casa Garches por ejemplo.

En la actualidad este Instituto ha sufrido remodelaciones, que no contradicen la calidad primera, sino que muestran con evidencia que todo en la historia está sujeto precisamente a ese carácter histórico de las creaciones humanas sociales. Los tiempos han variado, la ciencia se ha desarrollado notablemente y la disposición del Instituto que para los años 25 era correcta, no lo es en la actualidad. Pero eso es característica de los tiempos y no demérito para Villagrán, que en el año de 1925 supo entender que la arquitectura debía necesariamente corresponder con su época, y con todo lo que ésta implica: con las finalidades, materiales y economía. He ahí el mérito para nuestra historia de la arquitectura, del Instituto de Higiene de Popotla y de quien lo proyectó.

La arquitectura moderna y contemporánea de México. Cuarta plática en radio un am

Cuarta plática en Radio Universidad de la Universidad Nacional Autónoma de México
en el ciclo "Curso de Historia del Arte". Miércoles 11 de diciembre de 1963.

El Instituto de Higiene de Popotla, construido por el arquitecto José Villagrán en el año de 1925, fue la obra con la cual se inicia la arquitectura moderna de México. Tal y como lo expusimos en nuestra última plática, llegamos a esta afirmación teniendo en cuenta que fue realizada previo un análisis estricto de las finalidades por cumplir en dicha obra, requisito que con sernos tan primario en la actualidad, no fue observado por la arquitectura precedente, que se caracterizó, entre otros aspectos, porque los edificios eran proyectados atendiendo a su forma exterior sin parar mientras si se adecuaba o no a las necesidades específicas que impelían a dicho edificio. Hicimos ver igualmente que la estipulación previa del Programa de finalidades por cumplir en dicho Instituto, tuvo como consecuencia, además, el que la obra se ubicara plenamente en la localidad geográfico-cultural específica, cumpliendo así con otro de los requisitos que se le exigen a la obra de arquitectura y que junto con el cumplimiento del aspecto estético hacen de esta obra la primera en la cual podemos encontrar la génesis de nuestra arquitectura moderna y contemporánea.

Semejantes valores se refrendan en la segunda obra de Villagrán que rotura de modo definitivo el ámbito prodigioso de la modernidad, término que en último análisis es sinónimo de "arquitectura", pues hay que apreciar hasta qué punto toda auténtica obra de arquitectura ha sido siempre moderna, como hemos insistido, ya tantas veces, siguiendo las tesis teóricas actuales. Hablar pues de obras modernas es en un primer sentido, una clasificación heurística, y en otro, la afirmación tácita de su cabal calidad de obra de arte. El Hospital para tuberculosos de Huipulco del año de 1929 fue realizado con bases semejantes.



Pero para explicar en dónde radica el mérito y las características de Huipulco, se hace necesario que recordemos lo que le sucedió al Dr. Edward L. Trudeau.

El Dr. Trudeau fue uno de los tantos médicos que vivían y practicaban su profesión en Nueva York. Nunca fue un médico destacado ni había nada que hiciera pensar que tiempo después hubiera de presentar un papel importante dentro de la construcción de nosocomios destinados a la atención de la tuberculosis. Pero el Dr. Trudeau, contrajo la tuberculosis, y no tuvo más remedio que abandonar ciudad y profesión, e ir a aislarse a un sitio lejano de los grandes centros urbanos, ya que sucedía, que a los tuberculosos como él, así como a los leprosos, la ciencia médica de su tiempo no sabía recomendar otra cosa como no fuera el aislamiento de sus congéneres para prevenir las contaminaciones y despedirlos, reiterándoles que tuvieran paciencia, ecuanimidad y fe en Dios. El bacilo productor de la tuberculosis ya era conocido gracias al descubrimiento genial de Koch, pero la medicina todavía no tenía con que atacarlo.

Así pues, el Dr. Trudeau hubo de empaquetar. Compró una casa en las Montañas de Saranac, en la región boscosa de Adirondack, cercana a Nueva York y se dispuso a bien pasar los enfermizos días que le esperaban aquejado por la tuberculosis. Pero se le ocurrió que sus conocimientos en la medicina podrían ser de alguna utilidad y empezó a anotar la evolución de su enfermedad. Y lo importante tuvo lugar aquí, hasta llegar al punto en que la tuberculosis cedió. A lo único que cabía adjudicar la mejoría, era a la buena alimentación, al descanso y al aire sin contaminar. La evolución de su enfermedad fue presentada en Congresos médicos y se llegó a la conclusión que la tuberculosis podía ser curada con comida y descanso. Esta recomendación, en boca de los americanos se convirtió en slogan: "food and rest", comida y descanso.

El Dr. Trudeau y ese slogan, se convirtió en el criterio médico ante la tuberculosis y en el programa de necesidades que debían llenar los nosocomios que desde entonces fueron proyectados en espacios bien aireados y asoleados. Quien recuerde o visite el Hospital para Tuberculosos de Huipulco proyectado y construido por el Maestro Villagrán apreciará hasta qué punto la experiencia de Trudeau se encuentra a la base. Las grandes terrazas abiertas al aire pero cubiertas para impedir el paso de la lluvia al interior, el máximo de higiene, y el hospital proyectado como centro de reposo, son las características que dentro de lo utilitario lo identifican.

Había que considerar además, dentro de la composición y disposición de los espacios, el que los enfermos tuvieran las mejores vistas desde sus cuartos, a fin de evitar en lo posible la sensación inconveniente del encierro y la incomunicación visual con los demás enfermos. Es por ésta razón que Huipulco se encuentra dispuesto según el partido llamado de antenas, antenas representadas por cada uno de los pabellones unidos entre sí por la circulación común. Esto sucedía en 1929.

La atención a las necesidades específicas que requerían al hospital, enmarcadas dentro de las técnicas médicas de su tiempo es una vez más la característica sine qua non de las obras de Villagrán, que por este medio, por la sinceridad para con su tiempo, espacio y cultura, superaba las obras a que hemos aludido anteriormente.

Es una frase conocida dentro de los arquitectos el de que la arquitectura no se platica, sino que se vive. En este sentido, lamento mucho que nuestra explicación no tenga delante las obras mismas, para que pudiéramos observar otro espacio localizado en el conjunto de Huipulco, en el que los principios de toda arquitectura están presentes, creando otra obra cumbre de nuestra arquitectura. Me refiero a la torre de abastecimiento de agua del mismo hospital, que con tener un programa de necesidades tan mínimo, como es la contención de agua, encuentra una solución a la altura de las más connotadas obras arquitectónicas de todos los tiempos. En esta torre, los espacios se adecuan perfectamente a su función integrándose al mismo tiempo a la obtención de formas cuya plasticidad aleja a la obra de una mera edificación y la transformen en arquitectura. En compensación a la ausencia en nuestra plática de las obras mismas, remito a ustedes a la vivencia personal de ellas, así como al estudio que realizáramos en el número 4 de *Cuadernos de Arquitectura* del Instituto Nacional de Bellas Artes, Salvador Pinoncelly y un servidor. En cada una de estas obras se comprueba el anclaje sólido de Villagrán para con su sociedad, y su importancia relacionada con las obras contemporáneas de todo el mundo.

Muy poco tiempo después de haber entrado en funciones el Hospital para tuberculosos de Huipulco, la ciencia había avanzado haciendo que la atención para los tuberculosos ya no se basara en la alimentación y el descanso. Se encontró lo que se llamó el neumotórax, que al aplicar oxígeno en la parte baja de los lóbulos pulmonares, terminaba con la infección. Poco después, y dado que esta aplicación de oxígeno solo era posible en las lesiones bajas del pulmón, la cirugía intervino operando las lesiones altas. Esto significó para la arquitectura que ya no eran necesarias las grandes terrazas, ni el aislamiento, hasta llegar a nuestros días, en que

prácticamente el hospital para tuberculosos se ha transformado, gracias a los antibióticos, en un hospital como cualquier otro. Solo casos muy avanzados ameritan el aislamiento, pero en la mayoría el enfermo puede ir con el médico, tomar sus antibióticos tres veces al día, y curarse.

Se mostraría así, una vez más, que la arquitectura se encuentra en una constante evolución que no es más que su respuesta a la evolución constante de la cultura. Interesante en este sentido sería comparar, tres de los hospitales para tuberculosos que en el lapso de 35 años se construyeron en México. En Huipulco, la disposición de antenas que permitía el aislamiento, y la higiene, ya que se aceptaba que la contaminación era por medio del aire, tal y como lo había probado con sus experimentos Pasteur. Muy poco después, se le anexa el magnífico pabellón para cirugía que trataba de satisfacer la nueva modalidad médica en cuanto a la tuberculosis, a que nos hemos referido. El hospital Manuel Gea González, también construido por Villagrán en 1949 estructurado por diferentes concepciones médicas, pero permaneciendo todavía en él los aspectos relacionados a la lejanía de los centros urbanos –tengamos en cuenta que ambos hospitales se encuentran en la salida hacia Cuernavaca- y las grandes perspectivas que todavía responden al concepto de la tuberculosis como una enfermedad que precisaba los largos períodos de reposo.

Pero pensemos en el actual hospital de neumología, que tal es la nueva denominación que ha adquirido, ubicado dentro del Centro Médico del Distrito Federal, en el centro mismo de la gran urbe, y sin terrazas, ni disposición de antenas ni, en general, todo aquello que respondía en Huipulco al concepto primero de la atención al tuberculoso. Esto ha sido posible gracias a los antibióticos, al avance de la ciencia médica, en suma al avance de nuestra sociedad.

Concluamos pues nuestra incursión en el nacimiento, con las obras del arquitecto Villagrán de la Arquitectura Moderna en México y enunciemos solamente lo que será el tema de nuestra siguiente plática: la arquitectura realizada por Juan Legarreta, que como veremos, colocándose dentro de los lineamientos de Villagrán, acentúa algunos aspectos que hablan claro del curso que tomaba nuestra arquitectura por los años 30.

La arquitectura moderna y contemporánea de México. Quinta plática en radio un am

Quinta plática en Radio Universidad de la Universidad Nacional Autónoma de México,
en el ciclo "Curso de Historia del Arte". Miércoles 18 de diciembre de 1963.

Dijimos en nuestra última plática que la arquitectura moderna de México que nace con el Instituto de Higiene de Poptla y se refrenda en el hospital para tuberculosos de Huipulco se caracterizó por un apego riguroso a las múltiples condiciones físicas y culturales en que surge toda obra de arquitectura. Pero este respeto a su tiempo y lugar que estamos asentando como razones que hicieron surgir a la arquitectura moderna de México, no deben hacernos caer en el error de considerar que existe una relación determinista entre medio y realizaciones. Nadie podrá negar en la actualidad la importancia que reviste el medio como foro que impone sus condiciones a todos aquellos que en él van a desenvolver su actuación a lo largo de una vida; pero sin negarlo, hay que tomar en cuenta que en la creación de valores interviene un aspecto más, individual e imponderable... imponderable no obstante su anclaje y su condicionamiento por parte de las condiciones materiales de existencia....imponderable al que se le ha llamado "intuición artística". Fue la toma de conciencia de una realidad, la conciencia de una necesidad la que por medio de un espíritu creador se transformó en intuición y dio lugar a obras de auténtica arquitectura, que concilian en su compleja estructura la satisfacción de los aspectos utilitarios con los estéticos y los sociales engarzados mediante el respeto a la logicidad de todo hacer humano.

Pero si bien Villagrán mostró el camino de nuestra arquitectura moderna con esas obras, el desenvolvimiento de ésta va a ser constantemente incidido con jalones que apoyados en diferentes concepciones de lo que eran nuestros tiempos y de lo que necesitaba nuestra sociedad, van a llevar a la arquitectura por derroteros divergentes.



Los arquitectos Juan Legarreta y Juan O’Gorman van a imprimir a la arquitectura de los años 30 unas tónicas cuya impronta se dejará sentir aún con posterioridad a las realizaciones de sus autores originales. Con el antecedente de los lineamientos impuestos por Villagrán mezclados con la influencia del maquinista Le Corbusier de juventud, estos arquitectos ponen todo el acento en aquello que había sido olvidado por la época anacrónico-exótica, dándole un giro al revés, volteando el péndulo e invirtiendo las características. Si el academismo había olvidado época, función, materiales y técnicas constructivas, había que hacer hincapié en ellas. Surgen así, con las obras de Juan Legarreta, las primeras manifestaciones de lo que en la actualidad algunos gustan en titular de arquitectura social porque se encaminan a la satisfacción de los problemas de los grandes núcleos de personas de nuestra sociedad, como lo hicieron sus conjuntos de habitación popular construidos en los barrios de San Jacinto, La Vaquita, y Balbuena, así como las obras funcionalistas, exageradamente funcionalistas de O’Gorman, en las que la forma perdió todos sus afeites y ornamentos para ser reducida a la estructura desnuda y hostil.

Legarreta y O’Gorman dejan en sus obras muchos valores plasmados. El primero buscó las soluciones a la casa mínima y el segundo sublimó el aspecto estructural de la arquitectura. Su actividad fue una reacción, y como toda reacción, fue desmesurada en sus alcances, obcecada y fanática. Se huía tanto de los errores cometidos por la actitud esteticista que se dejó a la arquitectura codeándose con la mera edificación ingenieril.

Desde su tesis profesional en la que presentó un proyecto para casa mínima, las obras de Juan Legarreta tendrán como única preocupación la solución a la vivienda popular, que encontrará en el conjunto de San Jacinto su primera concretización. En estas casas encontramos las primeras manifestaciones del espíritu sajón en oposición al latino, que como hemos mostrado en un estudio que publicáramos sobre la evolución de la casa habitación en México, se expresa al través de la democratización de espacios que dentro de la tradición latina siempre tuvieron un sentido aristocrático discriminador.

Las zonas de recepción, habitación y servicios que dentro de la tradición latina surgida en Grecia se mantienen siempre autónomas, independientes las unas de las otras dando así expresión a un sentido de vida que no aceptaba la mezcla y confusión de los espacios destinados a funciones diferentes, y que con curiosa obstinación vemos pervivir indiferentes al tiempo y al espacio en nuestras casas coloniales y

porfiristas, va a ser cambiado en las casas de Legarreta por el sentido sajón de la casa habitación, en la que el tradicional hogar, o sea el sitio donde se encontraba el fuego físico y espiritual que homogenizaba al grupo familiar, funge como espacio rector de todo el conjunto, al que servicios y recámaras se encontrarán subordinados. Lo que en la tradición latina que nosotros heredamos por medio de la colonización española, era la sala, se transformará en la estancia. Y de este simple cambio de acentos y jerarquías tendrán lugar sentidos de vida familiar muy diferentes.

Claro es que enfrentados al problema que significa para el arquitecto la casa popular mínima en la que el ahorro en espacios repercutirá en menores desembolsos, pierde sentido encarecer el proyecto disponiendo sala y comedor así como recámaras con la autonomía con que fueron resueltos en Grecia, Roma, luego España y por último México. Y en esto estriba el mérito de Juan Legarreta que comprendió con lucidez a todo punto loable, que si se pretendía resolver el problema de la habitación popular no era posible disponerla dentro del sentido aristocrático latino sino que había que enmarcarla dentro del sentido democrático sajón que si bien pierde aquella autonomía obtiene a cambio una superior simplificación de funciones y consecuentemente de erogaciones económicas. La sala deja el paso a la estancia, en que el estar y el comedor quedan frente a frente y las recámaras lograrán su independencia no mediante muros y puertas sino gracias a cortinas y mamparas.

La disposición interna de los espacios fue refrendada por Juan Legarreta en la disposición de conjunto de las habitaciones, que agrupadas en núcleos permitirán la presencia de calles para peatones no cortadas por la circulación de automóviles, cuya importancia apreciaremos en su plenitud si tenemos en cuenta que todos los grandes conjuntos de habitación que actualmente se están llevando a cabo persiguen en unión a las bases que sienta el urbanismo moderno, el rescate de la calle para el peatón, a quien los automóviles se la habían usurpado.

Habría que tener en cuenta además, que si bien Legarreta, trastocó los acentos en el sentido que anteriormente hemos enunciado, no olvidó que las personas no pueden considerar satisfechos todos los requerimientos que le plantean sus variadas dimensiones sino satisfacen lo que su proyección en el ámbito de los valores le solicita. No obstante la sencillez de sus formas producto del problema mismo y de la economía de sus materiales, la armonía y contraste son buen ejemplo de lo que debiera observar toda obra edificada.

El proyecto de San Jacinto realizado en 1932 fue repetido por Juan Legarreta en los conjuntos localizados en Balbuena y en La Vaquita. No hay variantes de ningún tipo en ellos. Las aparentes ventajas observadas en San Jacinto lo llevaron a repetir dicho proyecto en los otros sitios que hemos mencionado. Esto no es criticable en Legarreta, pero ya que la revisión que realizamos de las obras y arquitectos precedentes tiene como objeto último tomar posición frente a ellas, rescatar sus logros y reconocer sus errores, en suma, valorarlas críticamente, habrá que tener en cuenta lo que por llamarlo de algún modo titularíamos de "utopismo de Legarreta", patente ahora que nos encontramos a 30 años de sus obras y que sus repercusiones se hacen más palpables.

No obstante que las casas estaban dirigidas a satisfacer el problema de la habitación popular, no es posible aceptar que éste hubiera de encontrar solución haciendo 100 o 200 casas, si tenemos en cuenta el déficit de habitación que padece toda América Latina y recordamos que según las estadísticas presentadas en el VII Congreso de Arquitectos realizado por la Unión Internacional de Arquitectos en la Habana para enfrentarse a él habrá que construir sobre 3 millones anuales de casas y que para el 2000, o sea dentro de escasos 36 años México va a presentar un déficit de 20 millones de casas, veremos que 200 nada significan. En esto Legarreta responde a la solución utópica de su momento que ocultaba tras de la construcción de unas cuantas casas la necesidad de los grupos desheredados de nuestro país. Pero si en esto Legarreta no puede menos que adecuarse al Programa de finalidades que estructuraba a la arquitectura de hace 30 años, si habría que observar la inadecuación de esas obras respecto a las personas a las cuales se destinaban. Legarreta olvidó el núcleo humano específico al cual iban dirigidas y la respuesta no se hizo esperar: las personas empezaron a corregir, a transformar, a aumentar y a distorsionar en todos aspectos este proyecto hermoso, y funcional, pero inadecuando a esas personas. En muy poco tiempo las casas fueron abandonadas por sus originales usuarios y vinieron a ser ocupadas por otra clase de personas, que con mayores entradas económicas podía enfrentarse a lo que significa el mantenimiento de unas casas como esas. Ahora que con más objetividad se proyecta la casa popular, las casas de Legarreta, con poseer tantas cualidades e importancia, se nos antojan de un utopismo que convirtió en residencias lo que debía ser simple vivienda. Olvidó también la economía más primaria, sujeto como se encontraba a los lineamientos de 1932, y la vivienda la soluciona horizontalmente, lo que evidentemente va en con-

tra de los propósitos imaginados ya que el costo de las instalaciones se multiplica. Muchos años habrán de pasar para que la solución vertical surja en la vivienda en México.

Pero no quisiéramos concluir sin reiterar que si el problema de la habitación popular no fue correctamente planeado por Legarreta, sus obras quedan como otro de los jalones que se le han dado a nuestra arquitectura, que en unión del que le impregnará O’Gorman, paso a paso con tropezones y erguimientos orgullosos ha alcanzado cumbres insospechadas. De la obra del arquitecto Juan O’Gorman nos ocuparemos en nuestra próxima plática.

La arquitectura moderna y contemporánea de México. Sexta plática en radio un am

Sexta plática en Radio Universidad de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el ciclo "Curso de Historia del Arte". Miércoles 25 de diciembre de 1963.

Decíamos en ocasiones anteriores que una vez puestas las bases para la arquitectura de México en el año de 1925, ésta es incidida con perpendicular impacto con las obras que dentro del género de habitación popular realiza el arquitecto Juan Legarreta, que si bien no alcanza en sus soluciones a integrar el cúmulo polidimensional que requería dicho problema, coadyuva con sus esfuerzos a orientar a la arquitectura por el camino que ya desde aquellos entonces se manifestaba fundamental. Haber captado que los problemas que con prontitud requerían a la arquitectura estaban concretizados por las necesidades de los grandes grupos de población es a no dudarlo el gran mérito de Juan Legarreta, mismo que se mantiene incólume no obstante que, como asentamos, sus soluciones hayan pecado de utópicas al proyectar la habitación popular con un sentido que no era el propio para el especial grado de desenvolvimiento cultural y económico de esos mismos núcleos, lo que repercutió en la falta de adecuación de esos espacios para las personas a las que supuestamente iban dirigidas. El mérito social de los conjuntos de San Jacinto, La Vaquita y Balbuena realizados por Legarreta lamentablemente no se vio respaldado por la utilidad y la observación de los programas de arquitectura: de ahí su desintegración arquitectónica y supervivencia como una objetivación axiológica dentro del ámbito estético y social.

No obstante lo anterior, las obras realizadas por el arquitecto Legarreta nos son muy significativas en la actualidad, porque ayudaron a imponer con sus especiales lineamientos las rutas doctrinarias por las cuales debía desenvolverse necesariamente la incipiente pero enjundiosa arquitectura moderna mexicana.

Semejante mérito adoctrinador rubrica las obras realizadas por un contemporáneo de Legarreta, el arquitecto Juan O’Gorman: individualista que ha encontrado dentro de los radicalismos, no siempre de izquierda, veta fértil para sus muy diversos escarceos arquitectónicos y pictóricos. Sin solución de continuidad entrambos, un funcionalismo rubicundo y un pseudo organicismo se dan la mano en las realizaciones arquitectónicas del arquitecto O’Gorman, que a causa de la cultura revisteril y periodística de la que no han trascendido los estudios panorámicos sobre nuestra arquitectura, —con la única y valiosa excepción de los dos del Maestro Villagrán publicados por el Departamento de Arquitectura del INBA,— es más conocido por la única y más deleznable de sus obras construida dentro de aquél pseudo-organicismo: su propia casa habitación localizada en el Pedregal de San Ángel.

No desconocemos que los escasos y pobres panoramas arquitectónicos que poseemos sobre la arquitectura de México, los de Justino Fernández, el de Obregón Santacilia y el del arquitecto Max Cetto, cuando llegan a la arquitectura moderna de México ubican al arquitecto Juan O’Gorman dentro de la corriente funcionalista o racionalista, como también le han dado en llamar, y lo ejemplifican en la casa que dentro de esta posición le construyera al pintor Diego Rivera, no obstante lo cual, dichos panoramas no logran ocultar la pobreza crítica que los infunde, y que desconocen, olvidan o ignoran las condiciones y circunstancias sociales que confluyeron en el surgimiento de dicho funcionalismo. En efecto, el mismo término de funcionalismo al perder su carácter heurístico ha hecho creer que solo la arquitectura de los últimos tiempos es funcional, término que a partir de Focillon vino a sustituir, por razones de moda, al más puntual de utilidad, y al respecto es ya tiempo de hacer hincapié terminante en que la arquitectura de todos los tiempos ha sido útil o funcional, como la prefieren llamar por la razón antes aludida. Tanto la arquitectura griega como las obras romanas, como las góticas o las nuestras prehispánicas o cualquiera que posea cabalmente el valor arquitectónico, ha sido útil o funcional. No le corresponde al siglo xx haber descubierto la funcionalidad de la arquitectura. En último análisis, este término de funcionalidad señala que los espacios construidos responden a las necesidades que los requieren, o sea, que son útiles, delimitación que ya el ancestral Vitrubio —a quien solo desvaloran quienes no lo han leído nunca— había especificado en sus Diez Libros de Arquitectura. Creo una vez más, que el calificativo de funcional, como el de modernidad, que fue objeto de atención en nuestra primera plática, surgió como una reacción a las obras antecedentes, a



las anacrónico-exóticas del siglo xix y principios del xx, cuyo espíritu esteticista las hizo saltar tal valor integrante de la cabal obra de arquitectura. Así comprendido y con aquél margen de referencia, se entiende que a toda obra nueva que procurara contenerse dentro de la especificación de necesidades que la demandaban, la llamaran funcional...funcional a diferencia de aquellas a que la sociedad estaba acostumbrada y que no servían, en suma, que no eran útiles.

Por otro lado habría que recordar también que este reencauzamiento utilitario que se gestó aproximadamente en el primer cuarto de nuestro siglo fue compelido por las concretas circunstancias económicas y sociales por las que atravesaba en más o en menos todo el mundo. Tanto los logros obtenidos en materia de seguridad social, como la independencia de los países que vivían o viven bajo el sistema colonialista, así como las múltiples revoluciones, pacíficas o violentas, que está presenciando nuestro siglo, al trastocar los órdenes establecidos dentro de los ámbitos sociales y económicos, tuvieron que crear la conciencia de que la arquitectura debía ponerse al servicio de esos grupos cuya situación dentro del todo de la sociedad había sido, y está siendo aún actualmente, subestimada. Esas revoluciones hicieron ver que no era posible continuar soslayando tal necesidad y persistir la arquitectura poniéndose al servicio de las minorías pudientes. Los palacetes tenían que dejar su sitio a la habitación popular; las casas y centros de recreo, a los hospitales a las escuelas. Pero este ponerse a la arquitectura al servicio de la sociedad no podía ser íntegramente resuelto a menos que la industria y la técnica proporcionaran los materiales indispensables para construir los volúmenes tan grandes que hacían falta para surtir de espacios habitables a todas las personas, que por serlo poseen idéntico derecho a la habitación y a los servicios y atención social. Ya hacíamos ver en nuestra plática anterior que aun actualmente, o sea, cuando ya hace algún tiempo que sedicentemente los gobiernos se encaminan a la satisfacción de dichas necesidades sociales, América Latina tendría que construir a razón de 3 millones anuales de casas para poder enfrentarse al problema habitacional. No era posible por tanto plantear las soluciones a la habitación como si éstas tuvieran tras de sí capacidades adquisitivas elevadas. Además, y en el caso específico de Europa, a lo ya enunciado habría que añadirle la destrucción de ciudades enteras en la guerra del 14-18, dato que agravaba poderosamente los aspectos antes enunciados, y que hacía ver que la solución del problema habitacional no podía encauzarse bajo el supuesto de capacidades adquisitivas elevadas. Las casas tenían en consecuen-

cia que transformar sus características, hacerse más y más funcionales, más y más útiles. No podía desperdiciarse espacio alguno puesto que repercutiría en mayores emolumentos económicos. El sentido burgués de casa cedía ante el empuje poderoso de necesidades por siglos acumuladas. Si lo fundamental era, como dijo nuestro Maestro el arquitecto Villagrán a los estudiantes que asistieron al Congreso Internacional de Estudiantes de Arquitectura, que los pueblos necesitan de un techo aunque éste no sea alabeado, internacionalizante o hiperbólico, los arquitectos y sus realizaciones debían hacer conciencia de tales requerimientos cambiando el sentido de utilidad, evolucionando los partidos para que con un mínimo de espacios y erogaciones pudieran resolverse las ingentes necesidades humanas. Lo que no traía como consecuencia el olvido de todos los valores conformantes de la arquitectura que responden a la cuádruple dimensionalidad humana. Había que hacer casas, limitadas por las circunstancias y por el nuevo sentido de la vida que paralelamente se va gestando, pero casas, no cuartos redondos.

Este es, muy lapidariamente resumido, el complejo de consideraciones bajo las cuales nace la arquitectura moderna en el mundo. Las constantes y valiosísimas experiencias de Walter Gropius en el Bauhaus de Dessau que integraron las producciones técnicas de la industria a las soluciones arquitectónicas procurando siempre que marcharan codo con codo a la primera, tiene este sentido.

Pero claro es que si bien Europa estaba destrozada por la guerra de 14, también es cierto que poseían una industria de la que nuestros pueblos carecían. Nuestro problema era más serio y lo sigue siendo, porque teníamos que resolver idénticos problemas de volumen de construcción sin disponer de la industria adecuada. En un porcentaje muy alto, nuestras construcciones se hacen a base de la mano de obra individual, y son en consecuencia, más artesanales que industrializadas. Dentro de nuestra desalada pobreza se yergue loablemente nuestra arquitectura. Si tenemos en cuenta lo antes dicho, comprenderemos el por qué a la arquitectura de los años 30 se le llamó funcionalista, porqué se la tituló, y con un cierto dejo oculto y falso de demérito, de racionalista.

Todavía hay quien ataca a las obras de Villagrán de frías, y a las de Legarreta y O'Gorman de desnudas, de deshumanizadas: son todos aquellos que no conocen o están vedados para comprender las circunstancias de las que surge la arquitectura moderna de México y del mundo entero. Son aquellos que quisieran que la arquitectura persistiera con su dispendio de espacios y dinero que tuvo en tiempos pretéritos.

Bajo esta perspectiva, y teniendo en cuenta estas consideraciones, habremos de enfocar en nuestra siguiente plática las obras del arquitecto Juan O’Gorman, que como asentáramos al principio, son realizadas dentro del funcionalismo y de un seudo-organicismo, que en sus manos adquieren tónicas extremistas, y hacen degenerar, a algunas de ellas, en meros escarceos arquitectónicos.

La arquitectura moderna y contemporánea de México. Séptima plática en radio un am

Séptima plática en Radio Universidad de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el ciclo "Curso de Historia del Arte". Miércoles 1º de enero de 1964.

Las renovaciones sociales y económicas que le dan característica especial a nuestro siglo manifiestas de muy diversas maneras, desde la independencia de los países que vivían bajo el sistema colonialista, hasta las revoluciones violentas de algunos pueblos que trastocan tajantemente los sistemas anteriores, pasando por logros populares como pueden serlo el derecho a la asistencia social, fueron las condiciones que hicieron surgir un nuevo concepto de la arquitectura, diferente del de otras épocas no en cuanto se refiere a sus valores analógicos, sino más bien en cuanto al modo de enfrentarse a éstos, y que se expresó, como dijimos en nuestra anterior plática, en la reiteración del valor utilitario de la arquitectura sustentado en la intervención de la industrialización de materiales y técnicas.

Ignoro si bajo una perspectiva sociológica pueda aceptarse que todo nuevo emplazamiento cultural trae como consecuencia una inversión radical de acentos, pero al menos en el campo de la arquitectura que estamos anotando, tal característica se presentó al nacer la modernidad.

Al momento fundamental de equilibrio que significaron las obras de Villagrán, le suceden movimientos que tratan de llevar a sus últimas consecuencias las nacientes perspectivas expresadas por un repudio de todos aquellos valores que fueron tan apreciados por otros tiempos. En los arquitectos Juan Legarreta y Juan O’Gorman hemos ejemplificado el abandono de lo ornamental y decorativo de la arquitectura que no se sustentara en la satisfacción de una necesidad utilitaria. Sus obras por esta razón lucen tan diferentes en cuanto a ropaje, no en lo sustancial, de cualquier otra obra de arquitectura en que pensemos. Particularmente el arquitecto



Juan O'Gorman radicaliza los nuevos lineamientos nacidos bajo las condiciones que anotamos en nuestra anterior plática y conduce a la arquitectura a la satisfacción exclusiva de los valores utilitarios.

Este utilitarismo sublimado de O'Gorman ya hemos insistido que adquiere sentido cuando lo entendemos como actitud de reacción, que como suele suceder, se tornó desmesurada e iconoclasta para con las realizaciones antecedentes.

En cualquiera de sus obras de los años 30, 35 que pensemos, encontraremos plasmado ese especial sentido referido a la arquitectura expresado por medio de la utilidad hipostasiada. Si bien la disposición de sus espacios internos habla con claridad de los nuevos conceptos de habitación producido por el cúmulo de factores a que hemos aludido, y si aún la apariencia óptica de las mismas obras se ubica dentro del purismo artístico característico de nuestros tiempos, que busca siempre el logro del cometido artístico mediante el empleo de los medios propios y específicos a dicho arte, desterrando cualquier posible injerencia de los medios de otro arte, también es cierto que podemos advertir con claridad que este centramiento en los ideales y doctrinas arquitectónicas modernas lo condujo a una pobreza formal que ya no habla de contención, sino más bien de desintegración axiológica arquitectónica.

Cabría tener en cuenta que esta postura de O'Gorman no surgió por generación espontánea. Tiempo atrás los escritos de pensadores alemanes como Godofredo Semper y Henrich Wolfflin habían demostrado que en las artes tectónicas, o sea en aquellas que además del cumplimiento del valor estético persiguen metas externas, como lo es la utilidad misma de la creación, se daba aquella precisa calidad tectónica, entendida como la correspondencia entre elementos estructurales y apariencia óptica. Es más, Semper llegó a afirmar con severa fuerza, que esa cualidad observada en la arquitectura era un principio artístico y que en último análisis, el arte podía ser explicado por la relación causal entre finalidades y medios. Los medios formales de las artes adquirieron gracias a estos definitivos análisis una importancia que irá a conformar las nuevas posiciones comparativas arquitectónicas.

Si las obras más sobresalientes de todos los tiempos habían sabido conformarse a las limitaciones que les imponían los medios formales de cada una de las artes, había que revitalizar este principio dinámico, y contener la nueva arquitectura dentro de sus cambiantes y actuales medios espaciales. No solo no se aceptaba la tesis expuesta por Boileau que suponía que el arquitecto debía disfrazar todo lo que provenía del sistema constructivo empleado, sino que dando una vuelta en redondo

se perseguía que la arquitectura se creara y naciera del respeto a esas limitaciones. La tesis de Boileau justificaba la negatividad del academismo, pero la tesis de Semper y Wolfflin preludiaban el retorno a los caminos analógicos de la arquitectura.

Creo que el arquitecto O’Gorman estaba atento y conocía estos nuevos principios arquitectónicos. Al menos, sus obras los expresan con claridad. Recordemos la casa que realiza a Julio Castellanos, el estudio que le hace a Diego Rivera o el que dedica a su hermano Cecil O’Gorman, como la actual Vocacional # 2 y veremos como todas ellas hacen una apología, una exégesis de la calidad tectónica de la arquitectura: todas ellas no solamente buscan la integración entre espacios mecánico resistentes y apariencia óptico-háptica, sino que más que éso, los espacios mecánico resistentes lo son todo. No llega por este camino a suponer que la mera satisfacción utilitaria conllevará determinadamente la creación plástico estético, pero el acento que pone en los aspectos utilitarios y tectónicos demeritan su incursión en el terreno estético.

Tiempo después, bastante tiempo después, vemos en el arquitecto O’Gorman producirse un cambio ideológico: ya no es más un adepto del utilitarismo en la arquitectura, ya no más incursiona por los caminos explorados por el funcionalismo europeo, por el funcionalismo e internacionalismo de un Gropius o de un Le Corbusier, sino que de pronto, y sin claros antecedentes de continuidad, surge el nacionalismo, el organicista, el integracionista O’Gorman.

Conoce la obra y tesis de Frank Lloyd Wright que en un cierto sentido sintetiza tanteos arquitectónicos, y encuentra en el organicismo postulado por el maestro norteamericano la síntesis de sus orientaciones. Al tratar de entender al arquitecto O’Gorman y contemplar de conjunto sus dos grandes orientaciones, podemos ahora comprender que su localización y aceptación del organicismo es una lógica conclusión de su utilitarismo primero. Frank Lloyd Wright al pregonar la identidad necesaria de la obra de arquitectura con el medio en el cual se ubica, le presta a O’Gorman la tesis teórica y la posición doctrinaria que en sus obras utilitaristas estaba bosquejada. Wright decía que lo orgánico de la arquitectura había que entenderlo en cuanto “que la parte sea al todo como el todo a la parte”, y no obstante que como ha sido ampliamente demostrado esta tesis no crea nada nuevo dentro del campo de la teoría de la arquitectura, pues de hecho no es más que la gran y tradicional tesis estética griega y romana de composición o armonía, que era definida precisamente como la relación íntima de las partes con el todo y del todo con

las partes, a O'Gorman le sintetizaba sus miras arquitectónicas. Si su utilitarismo nació con la pretensión de hacer responder a los espacios a las nuevas necesidades, y si éste lo buscó en una tectónica y unas formas que no concordaban con la ubicación cultural en que se creaban, una toma de posición orgánica le prestaba las bases doctrinarias indispensables para hacer evolucionar sus obras con un más claro sentido arquitectónico: había pues que hacer y de los múltiples requerimientos que la solicitan, tanto por su ubicación cultural como por la física en la que se asienta, un todo armónico, un todo orgánico, que concluiría en la unidad espacio cultural de la obra de arquitectura.

A esto se encaminan sus miras en la obra que por antonomasia lo inserta explícitamente dentro del organismo de Wright, pero hagamos mayor hincapié en que este concepto en el que Wright y O'Gorman confían con mística sinceridad no es más que la armonía o la unidad de la filosofía helenístico romana, porque es ya tiempo también de que dejemos de aceptar con actitud tan poco crítica tesis doctrinarias cual si fuesen las máximas verdades que poseemos.

La arquitectura orgánica, sus principios doctrinarios, que doctrinas son al aceptarse y ponerse en vigencia en la práctica sin poner en la menor tela de juicio su validez teórica y su objetividad explicativa, es por tanto la perspectiva que subsume los intentos utilitarios del arquitecto Juan O'Gorman. Pero también cabría tener en cuenta que si esta tesis dio lugar en el caso del arquitecto norteamericano a obras definitivas para la historia de la arquitectura, en manos del arquitecto O'Gorman, al ser mezclada impuramente con valores de corte netamente romántico, como lo sería su ferviente invocación por resucitar las creaciones de nuestra cultura prehispánica, al combinarla con una posición nacionalista que toma como portaestandarte la pléyade de anacronismos de la tan decantada integración de las artes, se diluye, se pierde y no alcanza la repercusión social que caracteriza a las obras de Wright.

Todavía recuerdo una conferencia que expusiera el arquitecto O'Gorman en la Escuela de Arquitectura, en la que al mencionar el organicismo explicaba que él lo había aplicado en su tan famosa casa que ha sido objeto de reportajes, debido a su inverisimilitud, hasta de la revista *Life*. Explicaba que para obtener en su casa la unidad de partes y todo que como hemos dicho es el principio sustancial que estructura al organicismo, descubridor de leyes enunciadas hacía veinte siglos, observó que desde un avión, la conformación geológica del suelo presentaba un conjunto de líneas onduladas producidas por la erupción volcánica, de ahí que el partido de

su casa tenga esta sinuosidad. Pero como además, añadía –si se observa el terreno de cerca se aprecia el sinnúmero de entrantes y salientes que lo conforman: comprenderemos la necesidad de que la obra las reproduzca, para obtener la unidad de la obra con su medio, lo que aunado al caudal de tradición artístico tan notable de nuestra arquitectura y pintura prehispánicas, darán como sui géneris resaltada la unidad, la armonía, o la organicidad de su obra como él la llama... pero, añadía el arquitecto O’Gorman y nosotros con su personal testimonio concluimos la significación de esta obra, al enseñársela a Wright en una ocasión, el maestro, su maestro, le había dicho que eso no era organicismo. El organicismo en la arquitectura mexicana, que naciera con la casa del arquitecto O’Gorman, era liquidado por su mismo autor que no obstante sus escarceos artísticos con su radicalismo utilitarista de juventud refrendó la superación definitiva de los anacronismos arquitectónicos.

Otro tipo de academismo surgirá posteriormente, y de él nos ocuparemos en la próxima sesión.



La arquitectura moderna y contemporánea de México. Octava plática en radio un am

Octava plática en Radio Universidad de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el ciclo "Curso de Historia del Arte". Miércoles 8 de enero de 1964.

En nuestras pláticas anteriores hemos tratado de mostrar de qué manera las nuevas condiciones por las que pasaba el mundo hicieron surgir en la mente de unos cuantos arquitectos y teóricos de la arquitectura las teorías arquitectónicas que insuflan de hecho a toda la arquitectura moderna y contemporánea, en más o en menos, pero en todos los casos evidenciando cada obra la impronta de aquellas tesis que al correr del tiempo y gracias a la constante aplicación que de ellas se hace, se transforma en las creencias, como las llama Ortega, en las doctrinas, en suma, en el sustrato ideológico del que se nutren todas nuestras creaciones y particulares objetivaciones. Hicimos ver igualmente que además de otros aspectos, las realizaciones iconoclastas e intransigentes y por sobre todo, radicales, de Juan Legarreta y de Juan O’Gorman coadyuvaron a imponer dentro de nuestro ambiente profesional esos nuevos lineamientos, que se encuentran trascendiendo a las realizaciones anacrónico-exóticas del primer cuarto de nuestro siglo, y que dentro del campo de la teoría de la arquitectura se expresan por medio del abandono del concepto estático del estilo así como en la imposición de los Programas de arquitectura, función que determina la necesidad de que previa a la solución propiamente dicha del problema que requiere a la arquitectura, se plantee el profesional de ella el cúmulo de finalidades que la solicitan y que deben ser enmarcadas dentro de las especiales perspectivas que inaugura o que sustenta la sociedad determinada dentro de la cual ha surgido el específico problema.

Nada en el decurso histórico se da con la limpieza que parecen indicar las diferentes análisis que también de modo histórico van surgiendo, pero no obstante que tampoco en la arquitectura moderna de México encontremos una continuidad

lineal que vaya desarrollando paso a paso y sin regresos y virajes en redondo el nuevo sentido que a partir de Villagrán se va gestando, si podemos aceptar que después de los años treinta, tal contenido cobra carta de ciudadanía entre nuestros profesionales de la arquitectura y que no será sino hasta fecha reciente, cuando será incidida por otros lineamientos que no obstante haber surgido de aquél primero le son para nuestro modo de ver, esencialmente contradictorios. Esto claro, sin desconocer, pero sí ubicándolos en su puntual valor, los exabruptos, las extravagancias, las excentricidades que en todo período histórico conocemos, aún en los más aparentemente coherentes consigo mismos.

Estos exabruptos arquitectónicos son habitualmente incluidos dentro de las supuestas historias del arte y como han llegado a hacer pensar que también ellos son arquitectura, y que es más, tal vez ellos lo sean más plenamente que las otras obras a las que no se las ve tan exóticas, fantásticas o raras, se hace necesario afirmar y hacer ver que dichas extravagancias, son precisamente eso, excentricidades que en algún momento un individuo o varios de ellos fraguaron. Es necesario comprender de una vez por todas que las obras con pretensiones nacionalistas, como lo pueden ser los Frontones y la Biblioteca de nuestra Ciudad Universitaria son cabalmente eso: desviaciones, dislates, engendros arquitectónicos, y que curiosamente fueron perpetrados, al menos en estos dos casos, por personas que en el orden de las ideas se significaron por su toma de posición del lado de las teorías que sustentan que cada manifestación humana, que toda obra de arte y que es más, hasta las mismas ideas, son producto de unas determinadas condiciones materiales de existencia.

¿Cómo fue posible que compartiendo dichas teorías, hayan podido sin embargo construir obras que están en flagrante contradicción con ellas y que es más, se halla sostenido que nuestras artes debían perseguir en su conjunto la tan decantada, llevada y traída integración de las artes plásticas, a la que se vio y entendió como la cumbre y objetivación por excelencia a la que nuestra época debiera acceder? Ahí tenemos ante nosotros la multiplicidad de obras que sedicentemente procuraron por la integración de las artes y que todo lo que nos han legado es en el mejor de los casos, edificios o murales que aisladamente pueden considerarse válidos, pero que ni por asomo advienen a lo que históricamente conocemos como ejemplos de integración plástica. Limitándose a ser cabales yuxtaposiciones buenas para deslumbrar o conmocionar a los turistas que nos visitan y que por el bajo nivel cultural que por lo general poseen todavía creen con mística fe que existe un destino nacio-



nal que nos conduce por nuestra idiosincrasia hacia la monumentalidad. ¿Por qué se insiste tanto en que la integración de nuestras artes no es posible dada la desintegración cultural en que estamos yertos? ¿Por qué mejor no aceptar que aquella integración social no existía al menos con el sentido que tiene en la actualidad, y que a mayor abundancia, aquellas obras en que tanto se solazan pertenecieron a épocas y culturas que no deslindaban los campos de cada arte?

Cuando contemplamos obras como el recién desempacado edificio del Partido Revolucionario Institucional y apreciamos hasta donde se ha llegado por el ahora, e ignoro si también antes, demagógico camino de la integración de las artes, con edificios y murales carentes de significación social, con pauperismo compositivo que emplea símbolos que nada le dicen al mexicano contemporáneo, no podemos menos que considerar que los mejores frutos que dio la controversia entre artistas acerca de la integración de las artes es a no dudarlo, el haber obtenido que unas cuantas obras al menos, se sustrajeran del destierro y del campo de concentración que significan las colecciones particulares, y aún los museos mismos, por públicos que pretendan ser.

Para conseguir la integración, se llevaron a cabo los más interesantes experimentos. Algunas veces se pensó que de la simple colaboración entre los diferentes artistas que iban a concurrir en la construcción espacial, habría de surgir aquella específica cualidad que entreveían como el cúmulo de sus esfuerzos. En otras, como en el caso del Museo que construyera el escultor Matías Goeritz, y no viendo resultados positivos de su primera intentona, se consideró con toda seriedad en la conveniencia de dejar en las manos de una sola persona toda la obra; pero claro, nos faltaban, estábamos muy escasos de prohombres como aquellos del renacimiento que en estos temas tanto se gusta citar; no teníamos ningún Miguel Ángel, ningún Rafael. Y después de tantos esfuerzos y de bastantes obras que ya no se sentían modernas y actuales si carecían del más mínimo vislumbre de integración, que vino a degenerar en el simplista anexo de mosaicos en la fachada del edificio, los iniciales compañeros de lucha vinieron a las palabras y descubrieron que aquello no podía ser porque no participaban del mismo concepto acerca del arte. Los arquitectos venían a ser los disidentes, ya que no viendo cómo podían cumplir su función como arquitectos desconociendo lo que modos de vida actuales, técnica y economía le imponían, en la mayoría de los casos no obtenían formas como las que hubieran deseado los pintores de la Escuela Mexicana de Pintura. En casos extremos, como lo fue el del mural que estaba realizando Alfaro Siqueiros para el edificio de la Asociación

de Actores, la integración no se cumplía porque las tesis expuestas por medio de la pintura estaban en desacuerdo con las que tenían, parece, los propietarios financieros del mismo mural.

Se recurrió también a los materiales actuales, en otros casos a técnicas y artesanías populares, pero en suma, se concluyó que no existían las condiciones necesarias para alcanzar la integración de las artes, y éstas, continuaron dándose solas, aisladas y sin integrarse.

Pese pues a todos los intentos, teóricos y prácticos de lograr integrar a las artes plásticas, ésta cayó al olvido, persistiendo sin embargo como una receta que establece que en todo edificio “importante” se encuentra un mural, a veces meramente decorativo, como es el caso del mural de Felguérez en el cine Diana, otras con propósito pedagógico, como lo son todos los que construyen las Secretarías de Estado, pero en los cuales subsiste la autonomía de cada una de las artes y cuya calidad y valor no depende en nada de la integración, que no existe, sino de la capacidad de cada uno de los profesionales que intervinieron en fraguarlo.

Pero si bien la huella que dejó la propugnación en pro de la integración de las artes plásticas no trascendió a la construcción de unas cuantas obras en las que alguna de sus fachadas se encuentra revestida con un mural, sin embargo abrió la puerta a un nuevo y anacrónico nacionalismo que optó por este lineamiento tan vejado por la historia. Dos obras son paradigmáticas de esta puerta de escape a la que se cobijaron todos los que no se satisficieron con lo frustráneo del movimiento integracionista: los Frontones de la Ciudad Universitaria proyectados por el arquitecto Alberto T. Arai, y el museo Anahuacalli realizado por Diego Rivera. En ambos encontramos objetivado este deseo de hilvanar los tiempos actuales con las mejores tradiciones de nuestro pasado prehispánico. En ambas obras existe el deseo de integrar la nacionalidad aprovechando el campo profesional en que ambos creadores se movían. El uno arquitecto y el otro pintor, pero con el mismo pensamiento: hacer un todo homogéneo de las manifestaciones culturales que se les daban con claridad como heterogénea y segregacionista.

Es interesante tener en cuenta el espíritu que animó a los Frontones de la ciudad Universitaria y al Anahuacalli, y del que también participa la propia casa del arquitecto O’Gorman, porque nos da razón del sustrato ideatorio que nuestros artistas compartían en un cierto período de nuestra historia con muchas personas más, y del que en última instancia procederán y adquirirán sentido nuestras reali-

zaciones artísticas. Por otro lado, habría que tener en cuenta que si bien sus intentos por unificar nuestras producciones artísticas y otorgarles una homogeneidad, de la que carecían, es muy loable y digno de todo encomio, en principio se manifestaba condenado al fracaso, porque es que lo que había cambiado era la sensibilidad de nuestro pueblo, que si bien aprecia las manifestaciones artísticas prehispánicas, no lo hace con el mismo espíritu que fuera de desear. No creo exagerar afirmando que en la actualidad aquellas muestras de arte en las cuales se anclaba la inspiración de esos artistas, son vistas preponderantemente como objetos meramente decorativos e interesantes por la ingenuidad compositiva que parece animarles, y de los cuales en consecuencia se ha sustraído lo esencial: la pléyade de contenidos axiológicos que los convierte en anuncios preclaros de una cultura.

La arquitectura moderna, aquella que expresa cabalmente los horizontes siempre cambiantes y siempre actuales de una sociedad, interrumpida temporalmente cobrará a cada momento nuevos bríos mediante las realizaciones de un conjunto de arquitectos que a estas alturas es ya muy numeroso. Enrique Yáñez, Enrique del Moral, Enrique de la Mora, Ramón Marcos, Jorge González Reyna serán entre otros los que reincidan por la vía anchurosa de la modernidad.

La arquitectura moderna y contemporánea de México. Novena plática en radio un am

Novena plática en Radio Universidad de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el ciclo "Curso de Historia del Arte". Miércoles 15 de enero de 1964.

Cualquier valoración que se trate de llevar a cabo sobre la arquitectura moderna en México, no debe por ningún motivo olvidar que éste es un movimiento sumamente joven, y que como hemos insistido tantas veces nace hasta 1925, lo que le confiere escasos 39 años de vida. Y esto es importante, porque estamos viendo como en tan escaso tiempo nuestra arquitectura ha recorrido a campo traviesa y a veces en plena desbandada, todas las posibles orientaciones susceptibles de plasmarse dentro de su campo.

En nuestra sesión anterior expusimos de qué manera la arquitectura que había encontrado una sólida orientación mediante ciertos principios teóricos, como el de la logicidad arquitectónica, y que imponía apodócticamente la observancia de los Programas de arquitectura como medio para obtener la concordancia del hacer arquitectónico con las coordenadas cronotópicas en que surge, fue incidida vigorosamente por una posición doctrinaria que propugna por la integración de las artes plásticas.

Este movimiento, cuyo nacimiento podemos considerar que se encuentra en aquellos primeros muros concedidos por el Maestro de Juventudes José Vasconcelos a los pintores mexicanos y que redundaran en obras de tanta importancia como son las que decoran los muros de la Secretaría de Educación, y de la Escuela Nacional Preparatoria, llegará a su máxima expresión en nuestra Ciudad Universitaria, que es importante no solo por ser la máxima representación de este intento de integración plástica a que nos venimos refiriendo, sino porque además, significa un punto crucial dentro del campo particular de la arquitectura.



En cuanto a la integración plástica que aquí se intentó en una escala nunca antes presenciada, es sintomático observar la inversa relación que existe entre el volumen de obra con la nula integración buscada. En la totalidad de los casos lo único que se hizo fue adosar los murales a los muros ciegos que la arquitectura dejaba, sin entrelazarse siquiera el más mínimo efecto de integración. En ninguno de los edificios de la ciudad Universitaria se logró una integración, aunque lo que sí existe es un amplísimo repertorio de formas y estilos. Si por integración entendemos en sentido general, una composición de elementos estructurados por un sentido de unidad, entonces, entre esa arquitectura, que en todos los ejemplos se proyectó autónoma y los murales, que tampoco tienen nada que ver con el espacio específico en que se anclan, no se da esa peculiar cualidad. Ni aún en el caso más exorbitante cual es el edificio para la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria se adviene a dicha integración, no obstante que fue realizado por un arquitecto, Juan O’Gorman, que a más de la arquitectura incursiona, como es bien sabido, en los campos de la pintura.

Para cualquiera que visite la Ciudad Universitaria de México le será palpable la divergencia de símbolos con los que trabaja la arquitectura por su parte y la pintura por la suya. No se trata solamente de que no exista una relación necesaria entre ambas, sino que más que eso, contrasta notablemente la tónica internacionalista de la arquitectura con la que le sería radicalmente opuesta, con el nacionalismo de la pintura. Es claro que la integración que ya veía perder sus posibilidades de triunfo al desintegrar los espacios arquitectónicos con los pictóricos, puente sustancial para cualquier intento de integración, entra en definitivo colapso al chocar las orientaciones de cada arte.

Qué integración podemos obtener cuando reunimos la planta libre de la arquitectura, con las serpientes emplumadas de la pintura. Una y otras: la planta libre usada indiscriminadamente así como las serpientes emplumadas, son simbologías igualmente desubicadas, porque en última instancia ni una ni las otras responde idóneamente a los nuevos sentidos que nuestra cultura ha impreso en sus manifestaciones y demanda de sus creaciones. Símbolos enmudecidos por el irrestricto uso que de ellos se ha hecho, no pueden de ninguna manera abrogarse la ilusión de ser significativos para una sociedad que se debate en medio de tan diversos y actuales problemas y cuyas posibles soluciones difieren tanto de aquellas que otros tiempos enfrentaron a los suyos.

Ni nuestra sociedad se relaciona con el mundo con un sentido animista, como para que deba expresarse con símbolos saturados de misticismo aptos para épocas y culturas que encontraron en la religión la explicación y satisfacción de sus problemas, ni ha alcanzado un nivel de vida que haga posible los sistemas constructivos que emplean otros países, con industrias mucho más avanzadas.

Tanto la arquitectura que desoyó que el resguardar del medio ambiente es la primera necesidad humana que debe de solucionar, como la pintura abstraída en ideales cosmológicos fenecidos, perdieron el rumbo social que debe enmarcar a todos los haceres individuales.

Un engolosinamiento que llevado a estas magnitudes es deshonesto, nos condujo a estas realizaciones. Amplio recetario de un liberalismo arquitectónico irresponsable es nuestra Ciudad Universitaria.

Desde el nacionalismo de los frontones...que no sirven de frontones, como lo puede comprobar el que así lo desee yendo a jugar a ellos, hasta los sanitarios de la torre de Humanidades a los que nadie acude porque se les impuso un ventanal de piso a techo, como lo mandan los cánones internacionalistas, pasando por las indiferenciadas aulas y cubículos de estudio en los que ni se estudia ni investiga porque el sol abrasa al osado que en ellos permanezca, y rematando en el Estadio en que la isóptica de las partes bajas impide la vista, la arquitectura de la Ciudad Universitaria olvidó sus más elementales condiciones de existencia.

Para usar una frase del Dr. Leopoldo Zea, diríamos que estábamos al margen de la historia, ocultando la cabeza dentro de mezquinos márgenes ideológicos, pensando idealmente que podíamos darnos lujos, que éramos ya un país muy fuerte poseedor de ancestral tradición humanística, y que en consecuencia, podíamos tomar las formas que contemporáneamente estaban creando los arquitectos europeos y brasileños, incluidos aquí Gropius y Mies van der Roche, y nos dimos al festín, festín de triunfador derrotado, porque como a últimas fechas se ha venido a decir con cierta claridad, somos un país subdesarrollado, o en vías de desarrollo —para que no nos suene tan duro— lo que trasplantado a nuestro terreno quiere decir que carecemos de los medios para llevar a cabo obras dispendiosas. La planta libre y los amplísimos ventanales que son entre otras las características sustanciales de la arquitectura internacionalista, sólo son posibles cuando podemos echar mano de sistemas de calefacción y extracción de aire para modular un tanto las inclemencias que asoleamientos recalcitrantes y orientaciones gélidas nos imponen, y cuando

a más de lo anterior, disponemos, económicamente se entiende, de materiales refractarios o absorbentes. Pero si solo mediante una economía y una industria que ponga al alcance de la sociedad estas técnicas y materiales se puede proyectar aquí entre nosotros mediante el estilo internacional, en cuanto se refiere a la correspondencia de la obra con su cultura, el internacionalismo solo será posible cuando en un futuro, muy futuro por ahora, la sociedad se identifique con semejante teología, axiología y sistema de producción. Mientras eso no suceda seguiremos considerando que el internacionalismo que en nuestra Ciudad Universitaria adquirió inconsistente pujanza es transgresor de los más primarios valores arquitectónicos: de la utilidad y de la indispensable cimentación social.

Si modernidad significa marchar acompasado y no a contratiempo con los valores vigentes objetivamente en un momento histórico determinado, estas obras que en conjunto venimos comentando son todo lo contrario. Para eso concepto de modernidad nada le significan formas, apariencias, telones que desconocen y soslayan solapadamente la circunstancia en que estamos inmersos. ¿A quién se dirigen estas obras? ¿A quién tratan de convencer? De seguro no a todos aquellos que carecen de los medios para poder estudiar ni tampoco a todos los que se debaten cotidianamente con la pobreza. A éstos, que ni son pocos ni pueden ser ignorados nada les dicen los grandes paralelepípedos vitrocúbicos que se contradicen a sí mismos al tener que ser cubiertos por persianas y cortinas para sustraerse un poco a las incómodas condiciones térmicas; ni tampoco encuentran eco en los manidos símbolos con que se ha anquilosado el movimiento de la pintura mexicana. No se me juzgue irrespetuoso, pero el maíz, Quetzalcóatl, las cadenas rotas, el calendario azteca y aún la efigie de Madero y Zapata son ecos de pasadas glorias de las que no se nutre nuestra sociedad y que solo adquirirán auténtica y cabal resonancia cuando los esfuerzos marchen conjuntos para superar las presentes anomalías.

Permítanme traer a colación unos fragmentos expuestos por mi maestro el arquitecto José Villagrán ante el Congreso Internacional de Estudiantes de Arquitectura el 24 de octubre de 1961: "La arquitectura, —dice el arquitecto Villagrán— no es decoración escenográfica o sea sólo forma para contemplarse y gozarse óptimamente, sino espacialidad para habitarse y para gozarse no solo con el sentido estético sino con la complejidad de la vida humana. La arquitectura como arte es impura: persigue simultáneamente finalidades ineludibles de expresión estética y finalidades de otro orden ajenas a lo estético. Por su estructura se coloca frontera-

mente con las artes del diseño como lo es la escultura monumental y por otra de sus caras linda con el arte técnico de la edificación, difiriendo de ambas precisamente por ésta su estructura impura de concurrencias polivalentes." Y añade, refiriéndose a la arquitectura de corte internacionalista: "Uno de los aspectos primariamente utilitarios que parecen repudiar las creaciones a que venimos refiriéndonos lo constituye la ubicación en la especialidad geográfica: en muchos casos aparece no solo repudiada sino escarnecida. Basta ver lo que sucede con esos grandes ventanales, fachadas vitradas en su totalidad lo mismo al norte que al poniente, resultando en las zonas tórridas, como por ejemplo nuestra ciudad de Monterrey edificios erigidos para habitarse que son inhabitables y edificios levantados para obtener productos de renta que se hacen incosteables, sea por la baja renta que hay que ofrecer o por el elevado costo de luchar en forma desfavorable con el clima cruel reñido con las formas internacionalizantes. El clima lo mismo que la economía se tiran al cesto de los desperdicios en aras de falsa modernidad y universalidad. En todos los países el costo arraiga al suelo; en los países pobres como el nuestro representan limitación impasable aunque muy contadas veces la respeten arquitectos y funcionarios públicos.

Preferimos sacrificar centenares de familias urgidas de habitación mínima en el campo y en las urbes al lujo de sentirnos internacionales empleando formas y materiales en pugna con una auténtica y sana arquitectura que se encare a nuestros tremendos problemas. No se crea que se intenta desterrar la plástica de estas soluciones sino plantear los programas en toda su terrible amplitud partiendo incluso de la pobreza para con ella alcanzar la belleza.

"Nuestro pueblo estiliza con crudeza su crítica en dichos ingeniosos y mordaces: recuerdo al respecto —añade el arquitecto Villagrán— aquella picante frase que escribió el gran pintor Diego Rivera en uno de sus fresco de la Secretaría de Educación: "Quisiera ser sabio de todas las sabidurías, pero más quisiera tener que comer todos los días". Así dirán muchos clamores que no escuchamos de gente ávida de techo aunque éste no sea internacionalizante, alabeado o hiperbólico".

La obra nosocomial del arquitecto Enrique Yáñez será el objeto de nuestra siguiente plática.

Un nuevo estilo en la arquitectura mexicana

Tomado de: *Cuadernos de arquitectura* # 18, México, INBA, junio 1966, pp. 21-86.

Un nuevo estilo se ha integrado ya a la historia de la arquitectura mexicana: el de arquitectura social. El caso es peculiar, porque cuando nos referimos a él buscando sus orígenes y prefigurando sus posibilidades, lo hacemos sabiendo de que no es ni el estandarte de un grupo organizado de arquitectos, ni pueden todavía citarse obras que puedan ser consideradas como muestras de él.

Se trata, más bien, de una tendencia en etapa de gestación que se mueve preponderantemente en los ámbitos del ideal más que en los de la práctica concreta; pero que aun en el estado inicial en que se encuentra, pergeñándose en un cuerpo de teoría y doctrina, ha entrado con pleno derecho a la historia del arte. El currículum vitae que presenta a la academia, está constituido por el contenido humanístico de su lema, y porque desde ahora se opone radicalmente a ser considerado como uno más dentro de la pléyade de movimientos artístico-estilísticos que le han antecedido, y que en esencia, difieren radicalmente de él. Es algo nuevo cualitativamente hablando. Si los estilos que le antecedieron ganaron su carta de ciudadanía impugnando una forma y una técnica proponiendo otras en su lugar, éste se basa en aquello para de ahí, insertar un nuevo contenido a la arquitectura. Este es su nexo con el pasado y a la vez, su salto dialéctico. Le otorga su apoyo nuestro momento histórico que por todas las vías busca consolidar ese nuevo humanismo.

Del funcionalismo al integralismo, recorriendo toda la escala que pasa por el internacionalismo, el organicismo, el estructuralismo y otros ismos de menor jerarquía, nuestra época se ha acostumbrado al ir y venir de tendencias artísticas. La necesidad de diferenciar catalogando, hace que a cualquier manifestación más o menos peculiar le sea adjudicado de inmediato un rubro más o menos acorde a sus pretensiones o características. Este a que ahora me refiero ciertamente es otro lema más, pero de cuño diferente. Por el momento no vamos a detenernos a comprobar si ya hay obras en qué poder valorarlo y la significación que corresponda a

cada una en particular, y a la tendencia en su conjunto: ya he explicado por qué. Lo importante por ahora es, apreciar hasta qué punto estamos moviéndonos dentro de una nueva dimensión. Para eso, tenemos que reparar aunque sea brevemente en los lineamientos de los movimientos anteriores.

Reconocido el mérito de todos los ismos precedentes, tenemos que concluir que surgieron de las aportaciones que cada escuela, grupo, tendencia o estilo, hicieron dentro de los aspectos formales o técnicos de la arquitectura. El funcionalismo no fue importante como movimiento renovador únicamente porque propugnara por el apego de los espacios a las necesidades de habitabilidad que se les exigían; sino porque a más de eso trató de ganar para la arquitectura las ventajas en materiales y técnicas que la industria proporcionaba a otros campos.

Se le desvirtuó adjudicándole el aforismo de que la “forma sigue a la función”; se le prostituyó haciendo crecer al máximo a uno de sus elementos y construyendo las inhumanas “máquinas para vivir”, de las que por cierto no fue autor Le Corbusier. La grandeza del funcionalismo y los aportes que lo llevaron a ser una nueva etapa dentro del desarrollo de la arquitectura, representan al mismo tiempo su limitación a los aspectos formales y técnicos. Los mismos sectores y clases que ya disfrutaban de la arquitectura fueron los beneficiarios de estos logros. En el caso del organicismo y del integralismo encontramos méritos semejantes.

Insistir en que la arquitectura de la democracia tenía que ser concebida como un organismo, en el que la parte es al todo como el todo a la parte, a más de repetir las tesis más manidas de la filosofía, persistía considerando a la arquitectura como la solución del caso individual aislándola del conjunto social. Tal y como lo podemos comprobar, ese todo no iba más allá de las necesidades y medios concretos del cliente específico al cual se destinaba la construcción. Era un todo que nos cabía en el bolsillo.

El integralismo de las artes, por su parte, propugnaba porque nuestro tiempo volviera a conjuntarlas a semejanza de las grandes épocas.

No surgió como una nueva tendencia arquitectónica; se debió a la concepción del arte que entre nosotros impulsaba un grupo de pintores, agrupados en la que se ha titulado de Escuela Mexicana de Pintura, y que con bastante antelación había renovado la pintura, sacándola a la calle, realizándola en los muros de los edificios públicos. La Ciudad Universitaria fue su cenit y su ocaso. Las dicotomías tajantes en



que concluyó, fueron prueba plena de que la integración de las artes va más allá de ciertos logros meramente formales.

Podríamos recordar, no obstante que sus méritos han sido mucho menores, pese a la proliferación que a últimas fechas ha tenido en todo el mundo, lo que ha sido titulado de estructuralismo, que de hecho no constituye una tendencia más que en el sentido en que la preocupación de todos los arquitectos que se encaminan por esta vía, es encontrar una estructura novedosa. El programa de la obra es el mismo, pero las cubiertas principalmente revelan la simiente formalista de todas ellas. En algunos casos se ha avanzado realmente, logrando nuevos tipos de cubiertas y economía en los medios: es el caso de los hiperboloides de revolución. Pero desde el punto de vista que en este momento nos sirve para diferenciar a esas tendencias de la arquitectura social que ha nacido, son claros ejemplos de que la arquitectura en ninguno de esos casos ha hincado en lo sustancial de ella, en su contenido humano, limitándose a aportar, sí, pero dentro de los mismos límites y concepciones liberales que rubrica nuestro siglo desde sus principios.

Ya los lineamientos del internacionalismo y del nacionalismo anacrónico, son paradigmáticos: Lo único que buscan es lograr la novedad formal sin prejuicio alguno de tomar formas que correspondieron a otra concepción del mundo. No cabe ni insistir más en ellas, pese a que en la mayoría de los casos el talento estético de sus creadores es notable.

La arquitectura antecedente a la arquitectura social, nunca tuvo por preocupación la de dirigirse a solucionar las demandas de espacios habitables de los grandes núcleos de la población. Para ella no existió conservándose más que el problema particular individual, que podía ser más o menos amplio, pero siempre dentro de los límites de lo individual.

Téngase en cuenta, que cuando me refiero a problemas particulares individuales, no supongo que la arquitectura pueda resolver en serie todos los problemas. Estamos plenamente convencidos de que cada problema siempre es particular, y que debe resolverse atendiendo precisamente a programa particular, y que en tanto la sociedad toda no se unifique, superando sus contradicciones e intereses de clase, y alcance a disponer de una industria potente que haga de los países neocoloniales y subdesarrollados países industrializados, estas limitaciones o datos del programa tienen que hacer de cada obra, un caso particular. No es pues en ese sentido que vengo empleando la nominación de problemas particulares individuales. Se trata

de hacer ver que los problemas de los grandes conjuntos, de capacidad adquisitiva mucho menor y mínima en un porcentaje superior, fueron ignorados por todas esas tendencias, cuyos logros innegables, siempre fueron usufructuados por la clase y sectores que disponen de lo suficiente para resolver sus propios problemas: que son individuales.

Tener en cuenta los géneros arquitectónicos representativos de nuestro momento, es acudir a una prueba contundente: son claramente demostrativos de lo que vengo asentando. Se trata de edificios de renta, de muy varios tipos y subgéneros: de trabajo, recreación y habitación. Ejemplos de arquitectura destinada a satisfacer las necesidades de los grandes conjuntos, no existen. Si así fuera, sería la casa-habitación el género representativo de nuestro momento; y no puede rebatirse haciendo ver que en las casas habitación que obviamente han proliferado cuantitativamente, se pueden encontrar ejemplos notables de habilidad compositiva, objetivaciones de nuevos conceptos plástico estéticos o intentos de solución industrializada, prefabricada, porque todos los ejemplos y más que pudieran citarse, persisten siendo casos individuales.

Los escasísimos ejemplos que podemos traer a colación de edificios de habitación multifamiliar, tampoco constituyen una prueba en contrario. Las rentas que alcanzan en unos casos; el precio a que se venden en condominio en otros; los sectores burocráticos a que se destinan y la ínfima cantidad en que se han construido –ínfima si acudimos a la cantidad de personas, trabajadores de la industria o del campo que carecen de un techo en nuestro país– conducen a la misma conclusión a que hemos llegado en el caso de las anteriores tendencias: que se han dirigido al problema particular individual.

El palacio y el templo fueron los géneros arquitectónicos representativos de otras épocas; la nuestra los tiene en sus edificios comerciales, y tal vez hasta pudiéramos mostrar que son los edificios llamados de despachos o de comercio y los bancos, los que más destacan. Interesante al menos sería analizar sociológicamente las nuevas sucursales bancarias que se están realizando, para comprobar si son o no los nuevos palacios de nuestro momento.

Es por eso que cuando ya se vislumbra una tendencia que insiste no en una nueva forma, no en otra técnica, no en un principio estético, sino en que la arquitectura toda debe buscar su propio desenvolvimiento en la solución de las necesidades de los grandes núcleos, tenemos que concluir que estamos ante algo nuevo. Quiero

decir que el humanismo que está tratando de consolidarse, de construirse en nuestro mundo, ya ha inoculado a la arquitectura. No se habla aquí de tal o cual aspecto técnico o formal; se insiste en el hombre, en sus necesidades sociales, en la necesidad de obtener para ellos el beneficio que ahora alcanzan solamente unos cuantos grupos. Lo que se quiere decir cuando se insiste en la arquitectura social es que lo trascendente no radica en los materiales que se emplean, en el dispendio de medios y espacios a que se echa mano; no se habla de las obras que aparecen en las revistas e imponen por medios publicitarios toda la gama de arquitectura de relumbrón; se insiste en que aun con pobreza de medios, es posible realizar arquitectura, que no le será por formas o técnicas novedosas, sino porque tiene como meta las masas que están "ávidas de un techo aunque no sea alabado, internacionalizante o hiperbólico". La arquitectura social no podrá vanagloriarse de haber concebido una nueva forma plásticamente excelsa, pero sí de hacer de la arquitectura un instrumento al servicio de nuestras necesidades.

¿Cuáles son los datos que permiten afirmarnos en lo que venimos diciendo respecto al nacimiento de un nuevo estilo, sus características y posibilidades? Podría responder que es suficiente comprobar si los objetivos particulares que se plantean en esta tendencia dentro del terreno del arte coinciden con los que preconizan el momento histórico del cual formamos parte, que puede mostrar los éxitos alcanzados ya en otros terrenos, y las bases que se están construyendo para hacerlo extensivo a todas las manifestaciones y relaciones humanas. Y segundo, los testimonios teóricos que incluyan este cambio de rumbo, que planteen sistemáticamente su necesidad y la comprensión, análisis y valor que cabe hacer de él dentro de toda una concepción del arte: dentro de una teoría del mismo.

La necesidad de aclarar los puntos anteriores no responde a un prurito intelectual que agota al conocimiento en el conocimiento mismo. Es claro que saber de un problema, puede ser interesante, loable y beneficioso, pero sólo en márgenes muy limitados, si no se hace de él un instrumento para mejor orientarnos dentro de los problemas. Para nosotros, saber de la arquitectura social es una necesidad producto de la crisis formal en que se debate la arquitectura actual, por un lado, y la impostergable necesidad que de ella tienen nuestros grandes grupos de población. ¿Cómo revitalizar las experiencias pasadas? ¿Cómo darle nuevo contenido a la arquitectura? ¿De dónde ha de surgir ese plan vital? Estas preguntas y muchas más consciente o inconscientemente percibidas, son las que al responderse ofrecerán,

además de una satisfacción intelectual para el que así lo necesite, la orientación indispensable para salir de las arenas movedizas en que nos encontramos varados. Hincar en sus orígenes, diseccionar su estructura y prever sus perspectivas, es pues una necesidad.

En primera instancia, apelaríamos a las acciones de los trabajadores por desgajar para sí el usufructo de los bienes de consumo de los que él es el producto; sus lides, planteadas en todos los niveles, desde el sindical al jurídico, del político al moral, del económico al social, son claramente demostrativas de que terminar con la desigualdad superando la diferencia de intereses, no es una gracia ni un capricho, sino el advenimiento de un derecho inherente a los ideales de democracia que han impulsado hacia delante el desarrollo de la Humanidad. Estos enfrentamientos paso a paso van logrando concesiones en ese sentido. En unos casos, le cuestan desangramientos trágicos a la Humanidad; en otros son menores. Tanto en el ámbito internacional como en el nacional, lo que da la tónica del momento son precisamente esas acciones, pudiendo comprobarse cómo en todas las latitudes las concesiones que se obtienen significan un paso más en la conciencia que acepta la necesidad de modificarse en ese sentido. Los programas de los distintos gobiernos que ascienden incluyen como parte sustancial de ellos, puntos que en mayor o menor medida responde a esta necesidad democrática en la que los grandes grupos no queden al margen de los beneficios de lo que la ciencia, la técnica y el desarrollo de las fuerzas productivas obtienen. La lucha contra la pobreza, la reforma agraria, el desarrollo de la industria, la extensión de la educación, la lucha contra el analfabetismo, el seguro social, la libertad de expresión, la libertad para que existan todas las ideas, son la expresión de que los trabajadores propugnan por su democracia.

Tanto los países altamente industrializados, como los subdesarrollados que acaban de conquistar su independencia política, expresan su preocupación por hacer llegar al conglomerado social lo que hasta ahora ha sido patrimonio de unos cuantos.

Es lógico que las primeras manifestaciones de este nuevo sentido humanista se hayan presentado en las relaciones entre el capital y el trabajo: del modo como se realice éste dependen todas las demás expresiones de un momento histórico. Y es importante tener en cuenta que si bien esas reivindicaciones primeramente laborales no han accedido a la cúspide todavía, porque la cúspide es infinita y porque apenas estamos en la línea de arranque, han extendido su espíritu a todas las superestructuras, pudiendo comprobarse su impacto en los ámbitos de la política, de

la educación, del arte, de las relaciones sociales. Educación, derechos, cultura, salubridad, tienden a hacer partícipes a toda la población de sus beneficios: el motor que las impulsa hacia esa actitud no es otro que la depauperización de un grupo, la conciencia de que es necesario consolidar la democracia y la firmeza de una parte de la Humanidad que no cesa en sus ideales.

Son esos hechos, que ahora pergeñamos violentamente, los que nos han permitido considerar en un principio, que la tendencia que se deja sentir bajo el lema de Arquitectura social está en consonancia con los ideales de vida que ya en otros terrenos de la cultura han dado sus primeros pasos; y no puede ser de otra manera, puesto que esta tendencia, en uno de sus aspectos, está madurando bajo la influencia de todo ese ideal: el que sus voceros lo comprendan así o no, es algo que no interfiere en nada. Hacer extensiva la arquitectura a toda la población que carece de ella, es como afirmamos anteriormente, es polvo de aquellos lodos, harina del mismo costal, astilla del mismo palo: es consecuencia del humanismo hacia el que se encamina toda la Humanidad.

Decíamos que otra de las fuentes que prefiguran a la arquitectura social, brota del terreno de las ideas; que tienen su propia dialéctica y que ante cada nueva respuesta hace surgir una nueva pregunta, pero que en última instancia, dependen de las condiciones materiales por las que se rige la sociedad en su conjunto. Esto no obstante, el conocimiento mantiene una relativa autonomía que le permite adelantarse, en un cierto grado, a las situaciones precisas, preludiando los que las contradicciones internas a la misma base económica exigen, pero que el pensamiento concretiza en teorías; teorías que posteriormente, al prender en la conciencia de la sociedad, se tornarán en reales doctrinas.

El caso de la teoría de la arquitectura, es ese. También ella se ha visto contagiada por ese humanismo que caracteriza a nuestros tiempos y al cual se adhiere esta nueva tendencia, la de la arquitectura social. Primero empezó, no como uno de los principios sistemáticamente estructurados dentro del cuerpo teórico, sino más bien como un ideal, un ansia insatisfecha, una necesidad intuitiva de justicia. Para el arquitecto José Villagrán, autor de la teoría vigente, era claro, desde sus primeras intervenciones en el año de 1932, que la arquitectura de nuestra época sólo podía cumplir el cometido social que le da vida, si tendía a resolver con integridad artística y moral, las necesidades reales, objetivas de la población. Por eso es que ante la primera Convención de arquitectos Mexicanos, insiste en que la arquitectura no

se agota en la creación de belleza, y que tiene dentro de su estructura analógica que cumplir con todos los requerimientos extra-estéticos de habitabilidad y constructibilidad. No fue comprendido el llamado que hizo en aquella ocasión para que se formaran cuerpos de investigadores que con su cuantificación y cualificación rigurosa de las necesidades de nuestro país le prestaran al arquitecto la base objetiva para ligar su actividad a los programas que la demandaban. Posteriormente, una y otra vez insiste en que el arquitecto está al servicio de la sociedad. Integrar dentro de la teoría de la arquitectura ese ideal, fue una tarea penosa y lenta.

Partimos de lo acumulado por otras épocas, de las preguntas que se plantearon —y que no eran sino el reflejo que su economía provocaba en el anchuroso campo de las ideas—. Conocemos el intento; por conferirle una esencia inmutable; con los dialécticos, pero también idealistas, la comprendimos como un eslabón más de la cadena que entreteje el espíritu en su perenne develamiento; la Humanidad saludó entusiasmada el descenso de las alturas y la precisión positiva que explicó al arte y a la arquitectura a partir de ciertas relaciones y datos socio-ambientales; junto con las demás artes, ha sido vista como juego, magia y factor terapéutico; la sicología nos hizo penetrar en los recónditos parajes de la sique del creador y del que la vive estableciendo lazos de simpatía; la polémica se despertó al saberla instrumento ideológico a cuyo través una clase específica busca consolidarse.

Y con todo, nuestra época no estuvo satisfecha, y como las que la antecedieron, negó sin invalidar, todo lo acuñado hasta nosotros haciendo ver que cada una de esas investigaciones, no podía, como era su pretensión, explicar la totalidad del problema y el restringirlas a su campo específico, planteó una nueva pregunta.

Esta surgió del conocimiento que vinimos a tener del valor. Del valor que subyacía a lo largo de todo el desarrollo de la Humanidad y de la filosofía que lo intenta explicar. Primero lo rescató la economía, para quien era piedra clave para explicar las relaciones entre capital y trabajo. Después fue la filosofía quien lo atrajo para sí y al determinar las categorías que lo estructuran mostró que todas las cosas, además de ser, valían, y que el valor era una entidad propia. La estética varió su tono y los anteriores planteamientos cedieron su lugar al que inauguraba la axiología. La arquitectura, por fin, pudo ser explicada como una tetralogía de valores, que siendo independientes entre sí, tal y como lo especifica la axiología, determinan con su concurrencia simultánea en una obra, un valor de segundo grado, que es precisamente el artístico o arquitectónico; términos que así planteados, son sinónimos.

Al ver las teorías, así, a distancia, parecen perder parte de su significación, y lo obvias que ahora nos parecen tienden a diluarnos la clarificación que produjeron en la explicación. Todas las teorías al hacerse del consenso común pierden un tanto el ambiente polémico que las acompañó en su lucha por la sobrevivencia. Esta polémica parece no haberse dado en el caso de la teoría de la arquitectura a que me vengo refiriendo. Pero la polémica se está desplegando de todas maneras, únicamente que reviste tónicas especiales. La controversia, el careo con las otras tesis, ahora periclitadas y ésta, se encuentra implícitamente manifiesta en la nulidad de las primeras para explicar teóricamente aspectos de la arquitectura que sólo son comprensibles a la luz de esta teoría; nueva, aunque tenga una vigencia de dos lustros. Ya en otros escritos publicados en estos mismos Cuadernos la he expuesto genéticamente; no cabe insistir más en ello, además de que en sus enunciados más generales es plenamente conocida de los arquitectos mexicanos, al menos para quienes ha fungido como orientación en su práctica profesional, hasta el punto de que la arquitectura realizada en México en los últimos cuarenta años puede ser explicada, en algunos de sus aspectos, como la concretización de esta teoría en las obras específicas.

Si la lucha de esta teoría por ganarse el derecho a ser vista como la superación de todas las que le antecedieron y en las cuales abrevó, no ha revestido expresiones más vigorosas, y no ha cobrado vigencia mundial, se debe entre otras cosas a la falta de difusión. No cabe en los límites de este escrito hacer una relación entre la falta de difusión y la subestimación que las sedicentes historias hacen de, prácticamente, toda la arquitectura latinoamericana. Pero el hecho existe y sin acudir a las causas que lo motivan, determina lo poco conocida que es nuestra arquitectura y la teoría que la sustenta.

En otras oportunidades he mostrado que concebir al arte, específicamente a la arquitectura, como una pluralidad de valores, no únicamente superó a las anteriores teorías de los grandes maestros franceses del pasado siglo y principios de éste, sino que de hecho extendió su impacto a la concepción que teníamos de la estética, conceptualizada tradicionalmente como la disciplina filosófica que podía aclarar las categorías del arte. Hemos podido comprobar que distinguir entre estética, teoría del arte y filosofía del mismo, confiere campos específicos a cada una de las disciplinas –principio lógico de todo conocimiento científico– y hace coherente nuestro conocimiento; impide extrapolaciones de teorías a campos que no

les incumben, y pone coto al esteticismo, al afán por extender el valor estético a fenómenos que lo rechazan.

Las ciencias tienen diversas amplitudes, lo que no desdice ni de su significación ni de la objetividad de la explicación. Simplemente son diferentes tipos de conocimientos con objetivos distintos y medios igualmente diferentes; no puede concluirse de aquí que porque una ciencia analiza las categorías de un fenómeno, como lo hace la filosofía, ésta sea más importante que otras cuyo campo parece a primera vista más restringido. Pueden, como sucede, dedicarse al mismo fenómeno, como lo es el arte, y sin embargo detenerse en realidades distintas de él: realidades igualmente importantes y que en su conjunto integran al fenómeno.

Una cosa es el arte cuando la pregunta lo inserta de lleno en su significación, dentro del cúmulo de actividades realizadas por la Humanidad en su desarrollo, a ella responde con plenitud la filosofía especificando sus categorías particulares; otra distinta es la realidad a que se dirige la teoría de la arquitectura, para la que tiene sentido preguntar por el ser y el valer de la arquitectura, pero ubicada en un momento histórico determinado; la estética recobra su autonomía cuando analiza otro ingrediente del arte, como lo es la belleza, o las bellezas históricas, y que obviamente no se restringen a las manifiestas en el arte.

A partir de estas consideraciones, la arquitectura pudo ser explicada como cuádruple concurrencia axiológica, en la que cada valor mantiene su independencia respecto a los demás, pero determinan con su objetivación conjunta el surgimiento de un valor de segundo orden, el arquitectónico o artístico.

El valor social, uno de los que integran la calidad arquitectónica de una obra edificada pronto ha tomado relevante importancia. Ello se debe a la tónica general de nuestro momento a que me referí con antelación, y que nos exige, ante la encrucijada formalista en que se encuentra la arquitectura y la necesidad imperiosa que de ella tienen nuestros grandes grupos de población, hacer un examen de conciencia y determinar el rumbo que cabe conferirle, para que al marchar al unísono con los ideales a que se tiende, refrendar ante la sociedad su derecho a la existencia. Cuando Villagrán planteó de modo sistemático, que la auténtica obra de arquitectura exigía ineludiblemente expresar a su tiempo y coadyuvar a formarlo, supimos lo que ignorábamos; la arquitectura no solamente no puede salirse de su momento, sino que tiene que hacer conciencia de él, de los lineamientos generales a que tiende, de las necesidades que tiene que resolver y de los medios de que puede disponer. Expresar

a su cultura, es un paso casi obligado; y digo que casi obligado, porque no obstante que a todo hecho podemos encontrarle sus progenitores materiales, no todos los reflejan con la misma limpidez. Pero además de ello, la arquitectura, en base a la solución de espacios que proporcione, tiene que ser factor que impulse el progreso, la elevación del nivel de vida a la sociedad.

Ya he mostrado en otras partes, que este incluir el valor social dentro de los constitutivos de la obra de la arquitectura impide los anacronismos de toda índole, los eclecticismos, los academismos. Pero también obliga a atender las reales necesidades de la sociedad y hace de este cometido, el contenido moral del profesional de ella. Fuera del contexto estricto de la teoría de la arquitectura, Villagrán ha insistido una y otra vez en la única arquitectura posible de tener sentido histórico: de la que al dirigirse a solucionar los problemas de nuestra población objetiva el nuevo humanismo que en toda la cultura actual se deja sentir hercúleo.

Al cobrar forma en el laconismo de un lema, el de la arquitectura social, esta tesis teórica y el ideal de un momento han sido tomados como estandarte por las nuevas generaciones, que al enriostar con él y por él, y por él, prefiguran con claridad el contenido humanista de la nueva arquitectura. Emblema que en boca de unos se torna slogan demagógico; que sirve de bisutería que prenden en la solapa los que se sienten a sí mismos como progresistas y que para la clase que lo demanda es contenido moral que impulsa todas sus acciones, la arquitectura social es el nuevo estilo que ha ingresado en nuestra historia.

No se caracteriza como los anteriores por aportes en la técnica o en la forma; probablemente emplee esas mismas técnicas y formas, no podemos decir nada al respecto, pero lo que sí cabe insistir, es que por encima de ello, la arquitectura social tiene su baluarte en ser instrumento idóneo de nuestras necesidades. No puede tipificarse en unas cuantas obras, porque la arquitectura social no se distingue por la forma; será cuando la veamos acudir a nuestra población y ser disfrutada por todos, cuando ese estilo esté concretizado en la práctica, y cuando eso suceda, toda la arquitectura será social, cuenta aparte del ropaje que vista.

México, D. F., junio de 1966.

La seguridad social y la democracia

Tomado de: *Calli*, Revista de arquitectura contemporánea, número 37, México,
febrero de 1969, pp. 20-23

Entendida como el conjunto de medidas económicas, sociales y políticas cuyo objetivo fundamental reside en tender un puente que amengüe la progresiva desigualdad entre las clases sociales, la seguridad social es la política económica que mejor clarifica a la democracia: es su meta y se encuentra en su origen mismo, le es tan propia como la libre empresa y ambas, seguridad social y libre empresa se suponen recíprocamente, como el polo positivo y negativo del sistema.

Surgió con el sistema capitalista porque solamente en un momento histórico en que se comprendiera que la desigualdad entre los hombres como entre las clases es un hecho social que obedece a premisas materiales, era posible que surgiera la conciencia de poderla remediar y que se concibieran los medios adecuados para ello. Ese momento fue el del año 1789, el de la institucionalización del sistema que inició su proceso de acceso al poder y el trastrocamiento de las estructuras económicas precedentes desde la etapa del mercantilismo y del surgimiento de la manufactura.

Para épocas en las que la desigualdad era un hecho "natural" y no un problema social, la seguridad social simplemente no era posible. ¿Cómo se podía suponer en la antigüedad que la desigualdad era un problema a resolver si una de sus manifestaciones más brutales, la esclavitud, era una práctica legítima a la que tenía derecho el vencedor en la guerra o el acreedor ante el deudor? Cuando la esclavitud se hizo inoperante por antieconómica y tuvo que ceder el puesto al sistema feudal de producción, también las relaciones entre el señor feudal y el siervo de la gleba se impusieron con toda su desnuda calidad de transacción comercial, en la que el primero le impuso una protección física y el usufructo de la tierra a un siervo, al que si bien ya no podía matar a su antojo, todavía podía vender junto con la tierra misma. El siervo por su parte, quedó obligado a retribuir al señor feudal prestándole una serie de servicios concretizados en el tributo en especie, trabajo o dinero. Estas relaciones económicas tan simples fueron sublimadas al paso del tiempo y crearon en la con-



ciencia del señor feudal la certeza de que las obligaciones a que comprometió al siervo no se debieron a relaciones de producción precisas, sino que eran la manifestación del orden mismo del universo que la divinidad estructuró de ese modo y no de otro, *per secula seculorum*. Fue entonces cuando el señor feudal se autopostuló divino. Esta inversión de los hechos en la que las ideas se desconectan de la realidad y justifican por medio del derecho, de la filosofía y de la religión la situación privilegiada de quien las sustenta, fueron expresadas no sólo por la clase beneficiada —en quien parece lógico y natural que así suceda— sino también por el esclavo mismo: el legendario Tío Tom que aconseja a sus hijos “no desobedecer ni abandonar al amito” es el ejemplo sin par de esa enajenación ideológica, y al mismo tiempo, muestra como el servilismo y la esclavitud pueden degenerar a algunos grupos reducidos creándoles la certeza de que su situación miserable es la ley que rige al mundo.

Para este modo de ver las cosas y dado que a su parecer todo depende de los designios de una voluntad por encima y más allá de la humana, la opresión, la incultura y la pauperización de unos, así como el nivel económico e intelectual superior de los otros, son hechos tan naturales como que —dicen— emanan de la propia naturaleza humana, de la desigualdad innata a los seres humanos; es el correlato obligado a la mayor inteligencia, iniciativa y capacidad de unos hombres respecto de otros. La desigualdad social, económica y política es, desde este punto de vista, el reflejo de la desigualdad natural de los individuos y, en última instancia, el reflejo del orden establecido por la divinidad: el Papa Pío X, por ejemplo, expuso en 1903 lo siguiente: “La sociedad humana, tal como Dios la ha establecido, está compuesta de elementos desiguales. En consecuencia, está de acuerdo con el orden establecido por Dios el que haya en la sociedad humana príncipes y súbditos, patronos y proletarios, ricos y pobres, sabios e ignorantes, nobles y plebeyos”.

Según está conciencia deformada, Dios ha favorecido al burgués —y la tesis ha sido defendida con no poco éxito— con la voluntad, temperancia, sentido del orden, equidad, iniciativa y equilibrio moral que lo llevan naturalmente a colocarse en la cúspide de la pirámide social: es el traslado de la doctrina de la predestinación al dominio de la actividad económica. Para quienes parten de este inmanentismo, de la desigualdad innata en los seres humanos para explicar su desigualdad económica y social, es lógico que todo cuanto cabe hacer para mitigarla, nunca para desterrarla de raíz, es recomendar la práctica de la caridad, la misericordia, la filantropía o el altruismo que se traducirán en la constitución de la asistencia pública o de la

beneficencia privada, ya que no siendo la desigualdad producida por los hombres tampoco puede ser solucionada realmente por ellos. Para esta posición metafísica e idealista, la desigualdad (y el elevado índice de mortalidad, de miseria, el ínfimo nivel alimenticio, la falta de habitación, de atención médica, de vestido, de trabajo, son expresiones de desigualdad) es el mal necesario que tienen que sufrir los unos y que a los demás toca tratar de calmar por la vía que no compromete: la limosna. Esta posición ideológica ignora, como el señor Emil Sax, "que entre los obreros la afición a la bebida es, en las circunstancias actuales, un producto necesario de sus condiciones de vida, tan necesario como el tifus, el crimen, los parásitos, el alguacil y otras enfermedades sociales; tan necesario que se puede calcular por anticipado el término medio de borrachos."

UN ERROR DE PRINCIPIO

Muchos historiadores y no pocos comentaristas de la seguridad social suelen citar a las beneficencias, hermandades, montepíos, cofradías y mutualidades como formas anteriores al Seguro Social, aduciendo que su espíritu de ayuda mutua prefiguraría al sistema de la Seguridad Social.

Es un error de principio. El seguro social nada tiene en común con las diversas prácticas asistenciales, caritativas o de ayuda mutua, pretéritas o actuales, procedan de la iniciativa estatal o del capital privado y que en esencia le son tan diferentes: tan diferentes como contrapuesta es la idea que acepta que el mundo está regido por un cierto "orden natural o divino" de la que afirma a la realidad como producto obligado de antecedentes económicos dados; tan diferente como disímula es la conciencia que acepta que la desigualdad personal y de clase debe ser enfrentada únicamente mediante el esfuerzo personal individual, único a quien corresponde su solución, de la tesis que exige a la sociedad en conjunto resolver los problemas a que da lugar su propia estructura económica.

En el caso de la beneficencia privada o pública se trata de unas cuantas personas, instituciones y aún el Estado mismo, que proporcionan ayuda, pero considerándola siempre no como una obligación que debe ser asentada en el derecho constitucional, sino como una dádiva que puede otorgarse o no según la magnificencia de la buena voluntad personal. Las hermandades, cofradías y mutualidades,

por su parte, consideraban también que a cada uno de sus miembros, en lo personal, correspondía la solución de sus problemas de gremio o de casta, ya que no los veían como fenómenos que encontraban su origen en la estructura misma de la sociedad, sino como infortunios individuales. Para ello aportaban una cantidad fija a la congregación del santo patrono a la que se adherían, o a la mutualidad a la que se incorporaban, para tener derecho a ayuda ante la falta de trabajo, ante la enfermedad o ante la muerte.

El trabajo, la asistencia médica, el retiro remunerado no eran derechos inalienables a la persona humana, tal y como se desprenderá de los postulados de igualdad, libertad, propiedad, libertad de trabajo, de conciencia y de culto expuestos por primera vez en la historia de la humanidad en la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, sino posibilidades con las que se podía contar o no según el caso.

La igualdad y la libertad son los fundamentos sobre los que descansa el sistema democrático que surge históricamente en el siglo xix. La igualdad, indispensable al estado llano, a la burguesía, en su lucha contra los privilegios de la nobleza y del clero; la libertad, su contraparte, que si bien en un principio lo que perseguía era la libertad para comerciar sin trabas aduanales o requisitos de gremios, pronto se hizo extensiva a la libertad inherente a todo hombre en cuanto tal. "Toda desigualdad establecida por la ley que no sea la consecuencia necesaria del uso de derecho de propiedad o de los diversos grados del talento o del mérito... es una violación directa de la igualdad originaria (el subrayado es mío) y, naturalmente, un verdadero atentado a los derechos de la humanidad", decía Condorcet en sus *Essai sur les assemblées provinciales*.

Igualdad y libertad fueron los principios teóricos con que se alumbró la nueva etapa histórica (no fue sino hasta 1848 cuando se postuló la fraternidad), aquella en que ya sería posible exigir del Estado, como representante que se creía que era de toda la sociedad, el cumplimiento de los derechos inalienables de todo individuo. Solo los libres son iguales y los iguales exigen los mismos derechos para todos. Únicamente a una sociedad integrada por hombres libres e iguales es posible exigir la solución social para las carencias que presente cualquiera de ellos, aisladamente o unificados en clases. Al trascender históricamente la concepción metafísica vigente en los sistemas de producción anteriores por ésta que hace a la sociedad responsable de los fenómenos negativos que genera, se sientan las bases que posteriormente

permitirán impulsar la protección de las personas, ya no como una gracia que se concede, sino como una obligación que se exige. Diferencia fundamental que distingue al Seguro Social y al Sistema de Seguridad Social de la práctica expresada mediante la caridad, la dádiva o la limosna.

LA REVOLUCIÓN FRANCESA

La institucionalización del sistema democrático en el siglo XIX al afirmar la igualdad originaria de todos los hombres abrió la puerta a la protección del individuo por parte del estado. Pero para que surgiera cabalmente el seguro social como institución y protección efectiva de toda la sociedad, era preciso, por una parte, que se evidenciara la desigualdad solapada tras de la Declaración de los Derechos del 89 —la opresión real a que conducía el concepto individualista liberal— y, por la otra, que la clase trabajadora, el proletariado, se cohesionara e impusiera al Estado el cumplimiento del derecho de igualdad establecido en la constitución.

La forma democrática hacia la que se orientó la burguesía, deseosa de desarrollar explosivamente el capital, fue la liberal individualista plasmada en la Declaración del 89, que al caracterizar a la libertad como “espontaneidad y ausencia de coerción” llegaba al grado de ver en el estado democrático recién instituido, ¡el más absoluto de todos los regímenes! Este individualismo liberal se identificó en el conocido aforismo del “laissez faire, laissez passer” y postuló el antiintervencionismo estatal, la restricción del poder gubernamental cualquiera que fuera su forma. Lo que pretendía era la libertad política sin democracia. La democracia corría el peligro, decía, de admitir “la tiranía de la mayoría”. Para Renan, por ejemplo, “un país democrático no es fuerte sino a condición de reconocer la existencia de superioridades naturales, las cuales, en el fondo, se reducen a una sola, la del nacimiento...” “... esencialmente limitado, el sufragio universal no repara en la necesidad de la ciencia ni en la superioridad del noble y del sabio”.

Las consecuencias desastrosas del liberalismo son suficientemente conocidas para que sea necesario abundar en ellas. La gran reserva de desocupados, el costo de producción de la fuerza de trabajo reducido al mínimo gracias a la división del trabajo llevada al máximo, daba como consecuencia jornadas de trabajo hasta de 18 horas. Por otra parte, en ese régimen de liberalidad en el que el “poder no tenía

por qué intervenir en la solución de los conflictos entre el capital y el trabajo”, también ciertas capas de la pequeña y aún de la alta burguesía, como los comerciantes y pequeños artesanos, eran absorbidos por la gran industria, pasando a engrosar de este modo la masa de desocupados. Las crisis, como la de Lyon, pronto se hicieron patentes, mostrando la necesidad de acentuar el espíritu democrático por sobre el liberal. De ahí que la Constitución de 1793 sea democrática, pero antiliberal y antiparlamentaria. Penetrada de las ideas de Rousseau, la nueva Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano redactada por Robespierre, asentará que el gobierno estaba instituido para garantizar al hombre sus “derechos imprescriptibles naturales”: la libertad, la igualdad, la seguridad, la propiedad. La libertad individual, el libre ejercicio de los cultos, el derecho a concurrir a la formación de la ley, el derecho de petición, el derecho al trabajo, el derecho al socorro público en caso de incapacidad y a la resistencia a la opresión, el derecho, a la insurrección cuando el gobierno viole los derechos del pueblo (los subrayados son míos), tales eran los derechos democráticos proclamados por la Declaración y la Constitución del 93. Además, la Asamblea legislativa sería elegida por sufragio directo, abandonando el sistema censatario de electores de la de 89.

Las bases democráticas jurídicas para el surgimiento posterior del seguro social y del sistema de la seguridad social, están aquí. Hará falta todavía que el proletariado adquiriera conciencia de clase para que al ponerlas en vigor, obtuviera para sí y para el resto de las clases oprimidas, la serie de beneficios que especificaba la constitución democrático burguesa. “Únicamente la propiedad hace a los hombres capaces del ejercicio de derechos políticos”

El hecho de que en la Declaración del 89 se codificara la igualdad y la libertad por primera vez en la historia de la humanidad, y que en la Constitución del 93 se pusiera un freno a la tendencia inicial de la gran burguesía hacia la hegemonía de los aspectos liberales por sobre los democráticos, no puede hacernos olvidar que el movimiento revolucionario buscaba instituir el sistema capitalista de producción, por una parte, y por la otra, que el derecho tiene que corresponder siempre y en todo caso a la situación económica general.

Por más que los burgueses revolucionarios afirmaban que sus intereses e ideales de clase se identificaban con los de la humanidad entera, al proclamar a la propiedad como un derecho “inviolable y sagrado” (art. 17 de la Declaración de Derechos de 1789)

revelaban su preocupación por legitimar la desigualdad en la posesión de los bienes materiales, cuya mayoría ya estaba en sus manos, asegurando a la burguesía, al mismo tiempo, las mejores condiciones para explotar a la fuerza de trabajo.

La misma Constitución del 93 que estipuló que la Asamblea Legislativa sería electa cada año por medio del sufragio directo de todos los mayores de 21 años, —a diferencia de los actos legislativos de agosto de 89 y de la Constitución de 91, que al clasificar a los ciudadanos en activos y pasivos privó del derecho al voto a estos últimos y concedió la elegibilidad para la Asamblea Nacional únicamente a los que poseyesen una propiedad en bienes raíces—, no hizo nada por cambiar la Ley Le Chapelier de 1791 en la que se “prohibía a los obreros formar cualquier clase de organizaciones o de asociaciones, prohibía asimismo las huelgas y dictaba penas rigurosísimas en caso de contravención”. Tampoco hizo nada por mejorar la jornada de trabajo o el salario.

La revolución francesa tenía como objeto implantar la libre concurrencia, es decir, el derecho de cualquier persona a explotar cualquier rama industrial con solo tener el capital necesario; lo que equivalía a afirmar que el capital es la potencia fundamental y por tanto, los capitalistas, la clase dominante. Para ello era necesario, entre otras cosas, convertir a la fuerza de trabajo en una mercancía y reducir al mismo tiempo su costo de producción, el salario, al mínimo indispensable para asegurar al obrero la posibilidad de reconstituir su capacidad de trabajo. El constante perfeccionamiento de la maquinaria fabril permitió además llevar la división de trabajo al máximo, pudiendo absorber a la producción en serie de mercancías a las mujeres y hasta a los niños. De este modo la plusvalía se incrementaba exorbitantemente, ya que el costo de producción de la fuerza de trabajo de estos últimos, es mucho menor.

¿Le iba a interesar a la revolución burguesa, deseosa de implantar la libre concurrencia, hacer una realidad del derecho al “socorro público en caso de necesidad” estatuido en la Constitución cuando lo que necesitaba precisamente era contar con un ejército de desocupados miserables, sujetos ellos también a la libre concurrencia? Lo único que le interesaba a la nueva clase era la “existencia de la clase obrera en bloque”, no la de cada uno de los obreros en particular, y la primera la logró gracias a todos los artesanos y agricultores arruinados por la competencia de la producción manufacturera, y aún con las capas bajas de la burguesía comerciante o industrial.

Si lo anterior no estaba claramente especificado en el derecho, es porque muy “raramente acontece que un Código sea la expresión ruda, sincera, descarada, de la supremacía de una clase: tal cosa iría de por sí en contra del concepto del Derecho. Ya en el Código de Napoleón aparece falseado en muchos aspectos el concepto puro y consecuente que tenía del Derecho la burguesía revolucionaria de 1792 a 1796; y en la medida en que toma cuerpo allí, tiene que someterse diariamente a las atenuaciones de todo género que le impone el creciente poder del proletariado”. Lo anterior quiere decir que la conquista de la seguridad social tendría que ser, como ha sido, una lucha continua de la clase obrera.

Las luchas de los trabajadores

El saqueo de las tiendas, la imposición de precios a los comestibles, los motines, pero principalmente la huelga, fueron los medios de lucha propios de la clase trabajadora y a través de los cuales desgajaban para sí algunas reivindicaciones concretadas, en ese tiempo, en el aumento del salario y en la reducción de la jornada de trabajo, que si en Inglaterra alcanzó 18 horas, en Francia era de 13 y 14 horas. Eran las primeras manifestaciones de que el proletariado adoptaba una política independiente. Solo posteriormente empezó a exigir también la ayuda ante los accidentes de trabajo, el socorro médico y las pensiones.

El temor que a los diferentes estados les causaban estas reivindicaciones apoyadas en el avance sindicalista, hizo que el “socorro público” empezara a cobrar forma en los sistemas de ahorro y los seguros voluntarios que funcionaban como sociedades libre u obligatorias.

Fueron estos factores los que determinaron que en Alemania se haya puesto en vigor un sistema estatal de Seguridad de Maternidad y vejez en 1883; que en 1884 se aumentara con la reparación de los accidentes de trabajo y que bajo el gobierno de Bismarck se incluyera ya el seguro de invalidez, vejez y muerte. No fue ciertamente un espíritu de magnanimidad el que llevó a conceder estas reivindicaciones, sino, además de lo anteriormente señalado, la seria amenaza que le significaba la influencia del socialismo.

El avance de los seguros sociales, la amplitud de los nuevos capítulos que se les iban incorporando y los grupos, sectores y clases a los que se hacían extensivos, se debieron siempre a la influencia de los trabajadores, directa o indirectamente manifestada. Directamente cuando a través de una huelga, de paros permanentes, o de

expresiones más agudas, obtienen una reivindicación más; indirectamente, cuando los estados, como en el caso de la primera y segunda guerras mundiales, querían ganar su apoyo para la guerra intercapitalista a que los conducían su necesidad de desarrollo económico; indirectamente también, y esto visto a nivel nacional, a través de la influencia de los países socialistas, cuando estos surgieron históricamente.

Lo que ya Beveridge señaló

Corroboración de lo anterior es que haya sido precisamente durante el proceso de la segunda guerra mundial cuando se dio a conocer un plan para la seguridad social que además de incorporar nuevos puntos de seguridad, como el seguro en caso de desocupación e incapacidad y exponer la idea de terminar con los cinco males gigantes: la necesidad, la enfermedad, la ignorancia, la suciedad y la ociosidad", se hacía extensivo para una "Nueva Gran Bretaña".

Su autor, Sir William Beveridge, expone con sinceridad plena cuáles son los principios y los problemas que intenta resolver con su "Informe sobre seguros sociales y servicios afines" del 20 de noviembre de 1942. Conviene traerlos a colación porque usualmente no son mencionados ni por comentaristas ni por historiadores, y porque, además, señala las posibilidades y los requisitos para hacer de la Seguridad un sistema real de vida dentro del sistema democrático.

En los diversos artículos reunidos en el libro que lleva por título "Bases de la seguridad social" Beveridge dice que son "variaciones sobre dos temas complementarios: que en una democracia la guerra y la paz son indivisibles y que los tiempos de guerra exigen métodos de gobierno diferentes de las épocas pacíficas". Continúa diciendo (todos los textos reproducidos los he tomado de la edición de 1944 del Fondo de Cultura Económica) que "en uno de los párrafos finales de mi Informe, se presenta el Plan para la Seguridad Social como una contribución hacia el éxito en la guerra (sabiendo) que es más probable que cada ciudadano se concentre en su esfuerzo de guerra si cree que su gobierno tendrá dispuesto a tiempo planes para ese mundo mejor"; para ello, es necesario adoptar un "nuevo espíritu para la guerra total" y en este sentido, pregunta si acaso "¿es demasiado sugerir que durante y guerra y sólo durante la guerra (el subrayado es mío) nuestros sindicatos obreros se conviertan, según el modelo ruso, en agentes conscientes de la política nacional"?

Al referirse a la posibilidad de "inmunidad contra los cinco males gigantes" Beveridge afirma que "no podemos suprimir la indigencia a menos de asegurarnos de

que todo el que quiera trabajar, todas las personas que estén expuestas a accidentes eventuales y a desgracias que puedan interrumpir sus ingresos, tengan siempre, para hacer frente a todas sus responsabilidades los ingresos necesarios”.

Para poder llevar adelante los seguros sociales y terminar con los cinco males gigantes, “es de vital importancia prevenir la desocupación en masa”. “De una u otras manera, el impedir la reaparición periódica de la desocupación de grandes masas de trabajadores durante años y años, como la que experimentamos entre la primera guerra mundial y la segunda, es la tarea más importante... Es la más importante en sí misma, pues a menos que podamos evitar la desocupación en masa, todo lo demás que podamos hacer es inútil”.

“En el informe que presenté al gobierno de su Majestad... expuse la opinión de que no podía idearse ningún plan de seguridad social sin antes dar por sentadas tres cosas: ...C. Mantenimiento de la ocupación, esto es, supresión del paro forzoso”.

“El supuesto C —mantenimiento de la ocupación después de la guerra— se encuentra en un caso diferente. Es a la vez más importante, más difícil y más urgente, que ningún otro problema de reconstrucción en el frente interior. Es más importante, pues es la base indispensable para atacar con éxito todos los demás problemas. Es más difícil, porque no existe ningún acuerdo entre los partidos para su solución y porque entraña, en el punto crítico del comercio internacional, la cooperación con otros países”.

Identificación de la seguridad social de la democracia y sus posibilidades de realización

Al indicar los “Tres puntales de la Seguridad”, Beveridge indica: “Tres son las condiciones para que exista la seguridad en el mundo después de la guerra. La primera condición es que se implante la justicia en lugar de la fuerza como árbitro entre las naciones. La segunda condición es que tiene que existir una oportunidad razonable de realizar un trabajo productivo para cada individuo en lugar de la desocupación. La tercera condición es que tiene que existir la seguridad de que se tendrán ingresos suficientes para estar a cubierto de la indigencia cuando por cualquier razón no se pueda trabajar... ¿cómo pueden conseguirse?”

A esta pregunta última y fundamental, responde en los siguientes términos: “No sé —y siendo una persona de hábitos académicos no voy a decir que lo sé antes de creer que lo sé—, sé que no sé cómo resolver este problema de lograr ocupación

productiva para todos después de la guerra. Sólo puedo decir que no creo que el problema sea insoluble. Cuando alguien me dice que no podemos suprimir la desocupación, yo contesto que la hemos suprimido ya dos veces en el transcurso de mi vida —en la guerra anterior y en esta de ahora—. Ignoro hasta qué punto es absolutamente cierto, pero es casi cierto que en Rusia han hecho desaparecer la desocupación o que por lo menos no tiene establecido ningún plan de seguro contra el paro forzoso. Ahora bien, yo simplemente no creo que sea imposible suprimir la desocupación en *Gran Bretaña* (el subrayado es del autor), pero no sé *aun* exactamente qué deberíamos hacer para conseguirlo, e ignoro si hay alguien que sepa ya qué es lo que debe hacerse para ello”.

La crisis actual de la arquitectura latinoamericana

Fuente: Ramón Vargas Salguero y Rafael López Rangel, "La crisis actual de la arquitectura latinoamericana" en Roberto Segre (relator), *América Latina en su arquitectura*, México, Siglo XXI editores, 1975, pp. 186-203.

Aprovechamos la cita de esta fuente, para hacer un reconocimiento a Rafael López Rangel (19xx-2018); amigo entrañable y camarada de ruta de los avatares de la crítica arquitectónica y que al alimón con Ramón Vargas escribieron el presente ensayo para un libro que participó de uno de los momentos más álgidos de la crítica arquitectónica en México y América Latina.

1. El cuestionamiento de los valores tradicionales

Fernando Salinas, en su obra *La arquitectura revolucionaria del Tercer Mundo* —que significa, junto con los trabajos de Roberto Segre, el inicio de un nuevo planteamiento de la problemática arquitectónica de nuestros países subdesarrollados— señala como característica de la arquitectura de los países dependientes, las siguientes: 1] El contraste entre el lujo de las construcciones de las minorías y la pobreza de las mayorías. 2] La acumulación progresiva del déficit habitacional. 3] La diferencia del nivel de vida entre el campo y la ciudad. 4] La especulación con los terrenos. 5] La mínima contribución del Estado a la solución de la vivienda. 6] La coexistencia de la técnica artesanal con la avanzada para resolver problemas aislados. 7] La concentración de las inversiones de la construcción en las grandes ciudades. 8] El uso de materiales importados como consecuencia del subdesarrollo industrial. 9] La anarquía de tipos y dimensiones en el sector de las construcciones. 10] La pérdida del esfuerzo y talento de los arquitectos en los problemas aislados de la clase dominante. 11] El número reducido de técnicos. 12] La subordinación de las soluciones "estéticas" a las limitaciones de una técnica desigual.¹ Ahora bien, para poder continuar de-

1 Fernando Salinas, *La arquitectura revolucionaria del Tercer Mundo*, La Habana, Cuba, Centro de Información Científica y Técnica, Tecnología, Serie 4, 1970.

sarrollando esta importante línea de argumentación —la única, a nuestro juicio, que ofrece perspectivas de objetividad— se hace necesario *poner en crisis* las concepciones que sobre el desarrollo arquitectónico moderno se manejan en nuestros países, caracterizadas por sus enfoques parciales y meramente tecnicistas. Dicho de otra manera es indispensable que se analice el surgimiento de la modernidad arquitectónica latinoamericana, a través de un estudio “integrado”, que contemple a la arquitectura como *parte del proceso* histórico de nuestros países dependientes. Esto, a grandes rasgos y con las limitaciones que un trabajo como el presente nos imponen, es lo que trataremos de llevar a cabo aquí.

El movimiento funcionalista latinoamericano surge entre la tercera y la cuarta década del siglo, en esa etapa en la que América Latina se está integrando de una manera más dinámica al capitalismo mundial, caracterizado entonces —como ya esbozamos en líneas generales— por el surgimiento de Alemania y los Estados Unidos como potencias imperialistas y por su proyección hacia “el mundo colonial”, desplazando, en el área nuestra, a Gran Bretaña. A partir de ese momento la configuración de los países latinoamericanos empieza a adquirir definitivas características de “modernidad”, que les incorporan, si bien a la manera “subdesarrollada”, al mundo de las denominadas sociedades de masas o sociedades de consumo occidentales.

En el campo de su esfera más cercana, la nueva arquitectura de América Latina surge también (como en el caso europeo), bajo la bandera de la lucha antiacadémica, que en nuestro continente se dirigió hacia la producción edilicia de las “repúblicas independientes” (siglos xix y primeras décadas del xx), caracterizada por la imposición del neoclasicismo y su ulterior participación en el movimiento romántico, que a nivel mundial ofrecía un clima de ideología “historicista” y —al final de ese proceso— de “modernismos”, ante la presencia de la problemática de la producción industrial capitalista y su irrupción en los procesos creativos.

2. Antecedentes históricos de la etapa independentista

Contradictoriamente, los pueblos atrasados tienen el privilegio de observar en los más desarrollados su propio futuro. Pueden, y en algunos casos limitados así ha acontecido, recorrer más de prisa el trecho histórico que separa a la flecha del fusil, a la cooperación simple de la cooperación capitalista. No es extraño que la institucionalización del régimen burgués en Europa llevada al cabo por la Revolución fran-



cesa, haya influido tan notoriamente en el desarrollo de todos nuestros pueblos, quienes procuraron implantar aquí constituciones, preceptos legales e ideológicos similares, buscando alcanzar a su través el desarrollo que aquellos pueblos habían obtenido. La separación entre la Iglesia y el Estado, la desamortización y mercantilización de los latifundios de los grandes terratenientes y su subdivisión en pequeñas propiedades para alentar al agricultor independiente, la abolición de la esclavitud, la promulgación de los derechos del hombre, el respeto irrestricto al “sagrado derecho” de propiedad (Juárez) privada, no son sino una de las tantas relaciones de producción que nuestros pueblos adoptaron con la mira de acortar la brecha entre los imperialismos económicos y las burguesías nativas en proceso de maduración. Ideas tomadas de las revoluciones inglesa y francesa y que fueron implantadas en América en el momento en que España, la metrópoli, caía dominada por las botas de los húsares franceses. Momento que los incipientes burgueses latinoamericanos aprovecharon para independizarse de la metrópoli. Hay una coincidencia histórica en la aparición de Morelos, Hidalgo, Bolívar, O'Higgins y Sucre y una bien comprensible similitud en sus ideales latinoamericanos. Se iniciaba el 1800.

Si en el período colonial se habían combinado la música pentátona y monódica de los pueblos indígenas con la polifonía europea; la metafísica teológica con la creencias mágicas; la liturgia cristiana con los ritos salvajes y los conventos y catedrales abovedados con las chozas de palma y barro; en la etapa independentista, junto con todos esos brotes hispanoindígenas, empiezan a florecer las influencias del centro revolucionario de mundo: Francia. La polifonía es sustituida por la armonía, la música religiosa por los vales, las polkas y las mazurcas; aparecen los periodistas y literatos políticos con magnitudes de tribunos jacobinos; los altares y fachadas barrocos serán sustituidos por portadas neoclásicas. En estos momentos de convulsiones sociales surge aquí y allá, entremezclándose tímidamente, un tonto nacionalista de corte popular que empieza a matizar y darle color a nuestra literatura, a nuestra música, pintura y arquitectura. No existía público para conciertos, pero teníamos concertistas; los pueblos eran analfabetas pero aparece la novela truculenta por entregas; no dominábamos el corte de piedra ni el cálculo de los gremios medievales pero se erigían bóvedas... de barro y con cimbras de tierra.

No se contaba, históricamente, con la teoría científica necesaria para comprender que el desarrollo proviene sustancialmente del rendimiento medio del trabajo, del nivel de las fuerzas productivas y que en términos generales, los códigos y

preceptos no pueden estar por encima del nivel alcanzado por la productividad del trabajo. Normas y constituciones propias de estadios más elevados de la cultura eran impuestos en países en los que la mayoría de la población vivía en estados de salvajismo, barbarie o dentro de la estructura del modo asiático de producción. Cuando esto acontece, la realidad cotidiana se encarga de mutilar y desvirtuar a las leyes que imaginaron poder ir más allá del derecho consuetudinario. Los altos vuelos arquitectónicos son lastrados por la técnica rudimentaria. Es sintomático que no se hayan edificado, más que excepcionalmente, bóvedas góticas, por ejemplo.

No obstante que todavía no había sido elaborado el materialismo histórico, de manera empírica se aplicaba una de las leyes dialécticas que esa ciencia estableció posteriormente: la de que si bien la superestructura jurídico-política e ideológica en última instancia depende del nivel alcanzado por las fuerzas productivas, constituyendo éstas el polo principal de la contradicción, en algunos casos puede acontecer que unas relaciones de producción más avanzadas y momentáneamente por encima de la productividad del trabajo, influyan sobre éste y lo hagan avanzar a una mayor celeridad e la que podría imprimirles el ritmo natural de los medios de producción y de la capacitación del trabajador. “Es verdad —dice Mao Tse-Tung— que las fuerzas productivas, la práctica y la base económica desempeñan por regla general el papel principal y decisivo; quien niegue esto no es materialista. Pero hay que admitir también que, bajo ciertas condiciones, las relaciones de producción, la teoría y la superestructura desempeñan, a su vez, el papel principal y decisivo. Cuando el desarrollo de las fuerzas productivas se hace imposible sin un campo de las relaciones de producción, este cambio desempeña el papel principal y decisivo... evitamos (así) el materialismo mecanicista y defendemos firmemente el materialismo dialéctico”.²

Esta posibilidad se ha convertido en una “invariante” de los pueblos dependientes, cuya historia revela en sus lineamientos más generales, el reiterado intento de las burguesías criollas de catalizar los procesos de desarrollo aplicando los “últimos gritos de la moda” en materia de organización, de tecnología y de doctrinas filosófico-económicas, en un desesperado esfuerzo históricamente frustrado de oponerse a las consecuencias necesarias de la organización capitalista mundial.

2 Mao Tse-Tung, “Sobre la contradicción” en *Obras escogidas de Mao Tse-Tung*, Pekín, Ediciones de lenguas extranjeras, 1968, tomo I, p. 359.

Un efecto indirecto de la Revolución francesa fue la independencia política de la casi totalidad de los países de América Latina. Esta independencia, sin embargo, abrió las puertas a otro tipo de imperialismo que se caracterizaba por la exportación de capitales y no solamente por el saqueo de las fuentes de recursos naturales, lo cual no lo hacía más benévolo, sino todo lo contrario, mucho más sutil y sanguinario. En el momento de la independencia, los escasos enclaves capitalistas que existían en América, básicamente localizados en la industrias extractivas que producían para el comercio exterior, toman conciencia de que las mismas leyes que han impuesto no podrán lograr su cometido si no es acelerando la productividad. Esta, como ya dijimos, se buscaba a través del desarrollo agrícola y del fortalecimiento del pequeño agricultor que, al hacer productivos los inmensos latifundios feudales ociosos crearon, al mismo tiempo, un mercado nacional. Simultáneamente, las comunidades indígenas, propietarias hasta este momento de las tierras que laboraban comunitariamente, son desposeídas de ellas para crear, igual que en Europa, una mano de obra libre que pueda servir de ejército de reserva a las industrias y al campo. Se empiezan a fundar los primeros bancos y a alentar las manufacturas y las contadas industrias de transformación. Pero hasta este momento la burguesía criolla no contaba con el capital necesario para avanzar hacia un proceso capitalista más o menos clásicos. Creada artificialmente, llegaba a la adolescencia sin tener tras de sí una capa artesanal, manufacturas y acumulación de capital que le permitiera dar el salto histórico. Por ello, tiene que aceptar, en muchos casos aplaudiéndolo, la entrada del capital extranjero que, por una parte, contaba con los medios económicos y técnicos para desarrollar o implantar nuevas industrias y que, por la otra, impulsaba la diferenciación de las clases, la división del trabajo y la mercantilización de todos los productos. Pero todo ello logrado a través de empresas en las cuales era muy baja la composición orgánica del capital. La técnica que se importó y los medios de producción en general, no eran ni con mucho con los que el imperialismo, trabajaba en su propio país. Sin embargo, había que igualar las tasas de ganancia, lo que sólo podía ser obtenido a través de una superexplotación del trabajo, de una reducción del precio de la fuerza de trabajo muy por debajo de su valor y extendiendo el tiempo de trabajo excedente hasta máximos inimaginables.

3. El academismo latinoamericano del siglo XIX

Efectivamente, los países latinoamericanos, independizados políticamente de la Corona española y portuguesa, en un movimiento global que constituyó la ruptura del “pacto colonial” ibérico, ingresaron a su nueva etapa en pleno desmoronamiento del barroco y surgimiento del neoclasicismo, propiciado en Europa por la burguesía triunfante y algunas monarquías ilustradas. Las nuevas clases gobernantes de América Latina, ligadas a los nuevos centros hegemónicos y compartiendo la idea de que el desarrollo de nuestros países sólo era posible sobre la base de la exportación de sus materias primas y algunos alimentos, así como de la importación de bienes de consumo no durables producidos por la industria europea, *al dejar así las puertas abiertas al capital del Viejo Continente, erigieron también como modelo, las formas de la cultura europea*. Sin embargo, este hecho, ya apuntado anteriormente, no se realiza simplemente como una arbitraria e irracional imposición de valores. En realidad, en el caso de la arquitectura, *el neoclasicismo vendría a ser la expresión edilicia de aquellas élites de poder que a través de la ideología racionalista-mecanicista de los cánones clásicos europeos, manifestaban su concepción acerca del destino económico y cultural de nuestras sociedades*. El barroco que en los últimos años del virreinato había entrado en agonía en virtud del criterio artístico de los Borbones, representaba indudablemente el estilo de la “época colonial”, es decir, de la opresión y la dominación peninsular, de la que la nueva clase en el poder se sentía liberadora; al mismo tiempo, el arte de la Contrarreforma expresaba un tipo de relaciones entre la Iglesia y el Estado, que se estaba rompiendo en el siglo xix, al proclamarse las libertades burguesas e instaurarse “sociedades civiles”. Por lo tanto, plantearse en esos años de liberación y de construcción de nuevas sociedades, la adopción del barroco, hubiese significado una inadmisible “vuelta al pasado” (lo que no contradice el que más adelante se busquen en las formas del virreinato, una inspiración “nacional” para nuestras arquitecturas). Para las clases letradas del siglo xix, el magnífico arte precolombino era grandemente desconocido y subestimado, por lo que era imposible pensar en él —al menos en el nivel de los “elevados” planteamientos estéticos— como respuesta a los nuevos problemas formales que planteaba la edilicia republicana.³ El neoclásico era además, evidentemente, la forma de lenguaje arquitectónico que expresaba

3 Lo que no impide tampoco que en la etapa romántica de los revivals, sobre todo en los países que tuvieron una época precolombina de culturas avanzadas —como México y Perú— se llegase a utilizar elementos formales prehispánicos en algunas obras (como el porfiriano monumento a Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma de la ciudad de México),

ese proceso de laicización de la cultura, de las universidades y de la educación en general, que se iniciaba en el Nuevo continente. Y tal laicización, como sabemos, revistió la forma de “europeísmo”, al no contar América Latina con una tradición al respecto. De esa manera, por ejemplo, en el campo de la educación, se invitaron a los pedagogos europeos de “avanzada”, como Joseph Lancaster, llevado a Caracas en 1824 por Bolívar; el escocés James Thompson, en Argentina, por invitación de Rivadavia (1826-1827); y en Chile, Perú y Colombia hasta 1831, difundiendo el método lancasteriano.⁴ En el campo de la cultura arquitectónica, una legión de arquitectos franceses e italianos fueron traídos a América para que desarrollaran “las grandes formas del arte arquitectónico universal”, en las ciudades principales, asiento de los nuevos centros de decisión política, o puntos clave de los enclaves económicos. En todas estas concentraciones se operaba ya la ruptura de las estructuras urbanas coloniales, para iniciar ese camino “de cien años” para la consecución de su fisonomía moderna.

Es evidente que en el contexto en el que nos encontramos, no nos es posible el ahondamiento total del problema en los países tratados, ni el abordaje de la problemática particular de los veintiún países latinoamericanos. Por razones metodológicas también, tomaremos una muestra de naciones, lo más representativas posible del conjunto, sin que esto signifique de ninguna manera, subestimación del resto. Todo lo contrario, creemos que debe abordarse la problemática total de nuestros países, como un tarea inmediata a ésta. Empero, al considerar que *en líneas generales* estamos unidos por un solo proceso histórico, pensamos que nuestro tratamiento puede tener validez. Hay casos, por el momento especiales, no tanto porque se evadan del conjunto, sino porque se hallan en un estado por el cual aún no atraviesan los demás: nos referimos especialmente a Cuba (ya que la experiencia chilena por el momento ha sido frustrada), en donde cerca ya de tres lustros de edilicia socialista, implican necesariamente análisis específicos, los que por cierto se han iniciado ya en los trabajos mencionados de Sangre y de Salinas.

En *Brasil*, en donde por excepción se lleva a cabo una intensa actividad edilicia —al contrario del resto de los países latinoamericanos en los que “el período de anarquía” impide su profusión—, en pleno período de transición de la Regencia de la Independencia, (1808-1821) es llamado por Juan VI el arquitecto francés Le Breton

4 P. Henríquez Ureña, *Historia de la cultura en la América Hispánica*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 3ª ed., 1959, p. 75.

encabezando un grupo numeroso de escultores, pintores y naturalmente, arquitectos, entre los que sobresale Grandjean de Montigny, para que se llevase a cabo “la ingente tarea de civilizar el gusto criollo”.⁵ Más adelante, Luis Leger Vauthier construye el Teatro de Santa Isabel, en Recife, el Teatro de Bélen del Pará, y el de San Luis de Maranhao. Asimismo, en México, en 1843 se reorganiza la Academia de Bellas Artes, de tradición virreinal, con la línea de “proveerse en delante de maestros europeos, escogidos ente los mejores”.⁶ Llega así, en 1856, el arquitecto italiano Javier Cavallari, quien da nuevos derroteros a la enseñanza de la arquitectura, acordes con las experiencias europeas. Empero ya en el país se contaba a la fecha con importante tradición neoclásica, a través de la obra del español Manuel Tolsá, constructor del Palacio de Minería, Damián Ortiz de Castro y Francisco Eduardo Tresguerras, autores de las torres de la Catedral Metropolitana y de la Iglesia del Carmen en Celaya, respectivamente. De todos modos, las modalidades impuestas a la Academia señalan de manera definitiva, el “europeísmo arquitectónico” mexicano. En Chile, el arquitecto francés Brunet de Baines funda por encargo del estado la primera escuela de arquitectura del país y el arquitecto italiano Joaquín Toesca, construye quizá la obra más importante de ese período, el Palacio de la Moneda en el centro de Santiago, hoy destruido por la Junta Militar. La propia capital reforma su traza de acuerdo al gusto francés, por obra del *Haussman chileno*, el intendente Benjamín Vicuña Mackenna. En Argentina, el neoclásico se afirma a lo largo de todo el siglo xix y comienzos del xx, siguiendo asimismo una tradición de los últimos años del siglo xviii, a través de la obra del jesuita Blanqui. A fines del siglo xix Buenos Aires vive un apogeo edilicio que se prolonga varias décadas, y da a la ciudad una definitiva fisonomía, cuyos máximos “hacedores” fueron, quizás, Julio Dormal, constructor del Teatro Colón (1908) y Alejandro Christophersen, autor del Palacio San Martín.

De esa manera, la impronta neoclásica republicana se va imponiendo a la anterior fisonomía barroca de las ciudades latinoamericanas (y en algunas ocasiones a la precolombina, como es el caso extremo, especialísimo de Cuzco, Perú) y aunque la estructura fundamental del damero colonial se mantiene en casi todas ellas, el nuevo criterio haussmaniano se superpone y se evidencia en las zonas de creci-

5 L. Castedo, *Historia del arte y de la arquitectura latinoamericana*, Santiago de Chile, Buenos Aires, México, Quito, Bogotá, Madrid, Barcelona, Editorial Pomaire, 1970, p. 217.

6 J. Fernández, *El arte moderno en México*, México, Antigua Librería Robredo, José Porrúa e Hijos, 1937, pp. 81-110.

miento (como el Paseo de la Reforma en México, la Alameda de Santiago de Chile, la apertura de amplias avenidas como resultado de la demolición del amurallamiento colonial de Lima, etc.). Se erigen edificios, incluso en las zonas centrales de las ciudades, de tendencias monumental cuyo clasicismo culterano constituiría la expresión de la ideología de una oligarquía que se esforzaba, a través de la utilización de todos los medios en mantener una precaria paz interna y que a través del *positivismo* se empeñó en otorgar una imagen de prosperidad y cultura, en un mundo de masas marginada por el privilegio de la clase dominante. La arquitectura y el urbanismo juegan así su papel ideológico-político en nuestros países, representando ese equilibrio que los oligarcas quisieron mantener durante la llamada vida independiente de nuestras repúblicas.

El proceso demográfico constituye también una expresión de estos cambios. Como parte de la dinamización económica producida por la nueva forma de integración de los países del área latinoamericana al capitalismo mundial, se va produciendo una nueva estructura poblacional, iniciándose prácticamente, aunque a escala naturalmente incipiente, ese proceso que en el siglo xx desembocaría en una “hiperurbanización macrocefálica”, que dura hasta nuestros días.⁷ Este fenómeno se hace visible a fines del período colonial. Río de Janeiro, con menos de cincuenta mil habitantes antes de 1808, llega a tener, al convertirse en sede de la Corte Portuguesa en 1823, ciento treinta y cinco mil habitantes. Buenos Aires, que para 1778 tenía en su haber cerca de veinticinco mil habitantes, alcanza los cuarenta mil en 1801, y los cincuenta y cinco mil en 1810. Caracas, de diez y ocho mil seiscientos en 1772, llega hasta cincuenta mil en 1812. Para finales del siglo xix la población latinoamericana había aumentado con un ritmo mayor y pasa de 33 millones (1850) a 63 millones (1900), incrementándose al mismo tiempo su proceso de urbanización. San Pablo, que tenía en 1872 poco más de treinta mil habitantes, para 1890 contaba ya con cerca de sesenta y cinco mil, para 1900 cerca de doscientos cuarenta mil y para 1920, en forma por demás espectacular, más del medio millón. Buenos Aires pasa de ciento ochenta y siete mil habitantes en 1869 a seiscientos sesenta mil en 1895 para llegar al millón y medio en 1914.

7 La tasa media de urbanización mundial, sin Latinoamérica, era de 27.8% hacia 1950, en tanto que la de nuestra área fue de 32.9%, con tendencia a incrementarse. Asimismo, América Latina se caracteriza por el dominio de las aglomeraciones principales (casi siempre las capitales de los países) sobre el resto de las poblaciones de cada país.

4. Siglo XX: consolidación de la dependencia

Eran los albores de 1900, era la *Belle Epoque* y había que conmemorarla dignamente; se construyen los grandes teatros, las sedes gubernamentales, los palacios legislativos y las grandes residencias. Aturdidos por el festín, pletóricos de optimismo, su propia algarabía les impidió escuchar la llamada con que el proletariado mundial estaba cerrando históricamente, con la Revolución rusa de 1917, el período efímero del capitalismo. Pero el proceso no es mecánico sino dialéctico. La suntuosidad y el dispendio con que realizaban todas sus obras, la importación de arquitectos europeos, no marchaban acompasadamente ni con su propia ideología estética ni con las posibilidades técnicas. Así vemos aparecer un conjunto abigarrado y anárquico de formas en el que los frontispicios griegos se mezclaban indiscriminadamente con las bóvedas islámicas, en el que las líneas de ondulación acerada del *art nouveau* eran reproducidas con madera y argamasa y en el que se repetían una y otra vez las formas de un pretérito que, idealmente, les era ajeno. La dialéctica que existe entre la técnica y los contenidos ideológicos que se pretenden expresar por medio de aquella, les ponía momentáneamente un freno insalvable. Mientras se continuara construyendo con los materiales tradicionales y con las técnicas propias a ellos, no podían menos que caer, muy a su pesar, en la repetición de formas que habían sido ensayadas muchos siglos antes. El boato y la búsqueda de majestuosidad tenían que expresarse en las formas acuñadas en el pasado.⁸

En Europa ya era conocido el concreto armado y el acero había hecho su aparición en la arquitectura, pero todavía no se encontraban las formas lógicas que les correspondían, ni técnica ni ideológicamente. Tengamos presente al efecto, la contradicción que se aprecia en el *art nouveau* entre los materiales empleados y la forma adoptada. En este sentido, tendrá que darse una etapa de experimentación y de dominio progresivo en la técnica, para que madure la arquitectura propia de una burguesía desarrollada e imperialista. Este es el papel que le corresponde, históricamente, al Bauhaus. Por otra parte, también el propio desarrollo capitalista hace imperativa la racionalización en todos los órdenes de la producción, que no contradice sino reafirma la anarquía del sistema en su conjunto. Cada vez era más palpable que los nuevos géneros arquitectónicos que surgen, las nuevas necesidades que se imprimen a la vida cotidiana y los nuevos recursos técnicos producto del

8 León Trotski, *Historia de la Revolución rusa*, Buenos Aires, Editorial Tilcara, tomo I, p. 24.

avance gigantesco de las fuerzas productivas, eran a todo punto incompatibles con las formas prestadas que la arquitectura había tomado en sus momentos de gestación. Poco a poco se hicieron más agrias y fundadas las críticas a los lineamientos estilísticos anteriores, para dejar el paso a una racionalización del diseño arquitectónico que concordara con los medios que, ahora, ya se dominan.

La anarquía económica estaba jugando un papel en todo lo anterior. Las crisis, que para el capitalismo son el termómetro de que dispone para comprobar la buena o mala marcha de sus intereses les hace ver con el crack del 29, que el liberalismo económico no podía subsistir a riesgo de devorarse a sí mismo. La necesidad de la racionalización de los procesos se hace impostergable a punto tal que aun los sectores sociales más retrógrados aceptaron de buen grado la aparición de gobiernos intervencionista que regularan a todos los productores. Es el momento en que en América Latina se insiste una y otra vez en establecer la planeación de la economía (plan sexenal de Lázaro Cárdenas en México, 1934), es la oportunidad para que Marmaduke Grove decrete la República Socialista en Chile (1932) y en que se inicia el proceso nacionalista de Brasil.

Este momento coincide con la popularización de las nuevas tendencias racionalistas europeas, con el trasplante del funcionalismo de las tierras industriales a los trópicos atrasados de América. El funcionalismo, además de los contenidos lingüísticos profundos, a los que habremos de referirnos posteriormente, representó la racionalización capitalista de la arquitectura apoyada en un extraordinario avance técnico. La majestuosidad de clase es expresada con formas propias emanadas del dominio del acero, del concreto, y en general, de la industrialización de todos los materiales de construcción. Estas formas, mucho más simples que las que históricamente le precedieron, de construcción expedita, de democratización del sentido de la vida, de conjunción de espacios, de ductilidad en su uso, estimuló a los arquitectos, quienes vieron en ellas el instrumento, el cauce que les permitiría dar, una vez más, el salto por sobre sus condiciones de atraso. Una vez más, ahora en los ámbitos de la arquitectura, se intentaba saltar el trecho que separa a la flecha del fusil. El funcionalismo era el espejo estilístico en el que la burguesía venía a sentirse expresada; les permitía la producción en volúmenes mucho más grandes que los contruidos anteriormente y se adecuaba a los nuevos hábitos de vida simplificada que en todos los órdenes estaba impulsando el sistema mundial. Sin embargo, el funcionalismo tenía que sufrir una serie de adaptaciones sobre el terreno para

poderlo adecuar al nivel de la técnica local. Y de las mismas maneras que muchos siglos antes se habían intentado copiar las formas pero con sistemas constructivos inadecuados, así también, ahora, el funcionalismo del acero, del concreto y de los materiales industrializados tenía que procrear, entre nosotros, un funcionalismo “subdesarrollado”, expresión clara de las modalidades que las manifestaciones superestructurales tienen que sufrir frente a los condicionantes que les impone el nivel concreto de las fuerzas productivas.

El funcionalismo, que en Europa se dirigió preponderantemente a la solución de las necesidades de las clases medias y acomodadas, adquirió en nuestro caso un tono social indiscutible. La solución de la casa habitación mínima y de los conjuntos de vivienda popular fueron algunos de los temas más solicitados en esos momentos (1930 en adelante). Como todo este movimiento se emprendía bajo la influencia mundial de la revolución soviética, de la lucha contra el fascismo en España y Alemania, y como parecía palpase el advenimiento de la clase obrera a primer término, no faltaron elementos pequeñoburgueses “izquierdistas”, que repudiando todo cuanto pareciera recordar lo “burgués reaccionario e individualista” se propusieron la realización de un funcionalismo “socialista” y premeditadamente “antiestético”. El funcionalismo americano se diferenció de su antecesor por esos dos rasgos fundamentales: el bajo nivel técnico y su pretensión no sólo social, sino “socialista”.

5. Significación y particularidad del funcionalismo

A finales del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, el neoclasicismo arquitectónico desembocaría —según empezamos a señalar— en la casi totalidad de los países del área, en esas manifestaciones del romanticismo arquitectónico europeo: el llamado historicismo, sobre todo en esa derivación de los *revivals*; el *art nouveau*, y diversas formas de “modernismo”, que en realidad dieron a las ciudades una fisonomía cercana a la caoticidad (obviamente, entre los *revivals*, se contaban las referencias al barroco colonial —perdurado en diversas ciudades a través de las viviendas— y a las formas precolombinas). La disolución del neoclasicismo se vería precipitada asimismo por la aparición de las estructuras de las obras de ingeniería y la proliferación de la construcción comercial, propiciada por el proceso de urbanización y el sistema capitalista en pleno desarrollo, obras que se realizaban al margen de las “grandes” concepciones estéticas de los hombres cultos.

Si bien las primicias del movimiento funcionalista surgen como el fruto del planteamiento de élites intelectuales del vanguardismo artístico más o menos ligadas con los movimientos europeos, el hecho es que *la nueva arquitectura estaba llamada a ser la expresión de una sociedad caracterizada por la irrupción de las masas en todos los órdenes de la vida social y la aparición de políticas "populistas" de las nueva élites del poder capitalista dependiente*, hechos que forman parte de esa nueva forma de integración al sistema mundial a que hemos hecho referencia, caracterizada fundamentalmente por el paso de nuestros países, a partir de una economía exportadora, hacia la creación —como lo señala Ruy Mauro Marini— de "una auténtica economía capitalista nacional", en la medida que se va configurando, como condición, a través de surgimiento de una "economía industrial", en nuestros países dada bajo el signo de la dependencia.⁹

Por lo tanto, nuestro movimiento contemporáneo nace ya con un doble signo de crisis, impuesto por la conflictiva problemática de la arquitectura racionalista en todo el mundo capitalista ya gravada su situación, y particularizada por ello mismo, en virtud de su pertenencia al capitalismo dependiente.

Ciertamente, la lucha antiacadémica, dirigida contra el estilismo, la ornamentación, la retórica figurativa, el monumentalismo, la obra de arte, la pieza única, etc., etc., que son consignas también de las vanguardias del centro de Europa (cuya culminación la representan el Bauhaus, la escuela de Le Corbusier y, con sus nada despreciables diferencias, el constructivismo soviético), en América Latina tiene carácter continental, a pesar de que en un principio no existiese vinculación orgánica entre los diversos grupos que pugnaban por el cambio. Pero hay una circunstancia: *para que la arquitectura en nuestros países pudiera desarrollarse, se necesitaba que los organismos estatales hicieran suyo el movimiento, cosa que fue sucediendo paulatinamente*. Es que, como lo señala Arnaldo Córdova refiriéndose a México: "... la verdad es que, como en todos los países subdesarrollados, el Estado se convierte a partir de un cierto momento en el principal promotor, si no es que en el único, del desarrollo social, debido, sobre todo, a la enorme dispersión de los factores productivos y a la debilidad de las relaciones económicas modernas".¹⁰ Este hecho señala el entroncamiento del destino de la nueva arquitectura latinoamericana, al destino de nuestros estados, como todos sus vaivenes políticos e ideológicos. Pero además, le da a los

⁹ R. M. Marini, *Dialéctica de la dependencia*, México, Serie Popular Era, 1ª ed., 1973.

¹⁰ A. Córdova, *La formación del poder político en México*, México, Serie Popular Era, 2ª ed., p. 9.

planteamientos conceptuales de nuestros teóricos, esa impronta *social* que les es, en general, característica. Naturalmente no falta la influencia de la denominada iniciativa privada, pero —salvo contadísimas excepciones— no representan el aspecto más significativo.

De esta manera, en el primer momento de nuestra arquitectura contemporánea diversos grupos y personalidades aparecen como sus pioneros: en Brasil, que ha sido el país que indudablemente produjo el movimiento y las figuras de mayor vigor, incluso de primera línea a escala mundial —como es el caso de Oscar Niemeyer— se organiza en San Pablo, en 1925, la “Semana de Arte”, uno de cuyos frutos sería el “Manifiesto de la arquitectura funcional”, de Gregori Warchavchik, con una clara línea lecorbusierana. Ese hecho marca el primer episodio de la arquitectura contemporánea brasileña, junto con las primeras construcciones —casas habitación— del propio Warchavschik. La actividad de los vanguardistas continúa, y en 1936, en vísperas ya del “Estado Novo” de Getúlio Vargas, el estado brasileño se decide a desarrollar la nueva arquitectura. Es conocido el hecho de la invitación a Le Corbusier —quien ya había estado en 1929— para que participase en el proyecto del Ministerio de Educación y Salud, que sería llevado a cabo por un equipo de arquitectos avanzados: Carlos Leao, Jorge Moreira, Alfonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer y Ernani Vasconcellos. Este edificio en el que la influencia del maestro francés, siendo evidente, se vio modificada ante la presencia de elementos que apuntaban la intención de constituir un lenguaje propio, local, representó el arranque de una intensa actividad edilicia, en la que el impulso de las élites del poder fue decisiva. Esa actividad constructora del Estado brasileño tuvo, como todos sabemos, una culminación espectacular único en el mundo —aunque de tristes resultados— con la construcción de Brasilia.

La relación “idílica” de los arquitectos vanguardistas con el Estado, no constituye, como fácilmente se infiere, un acto simple de simpatía esteticista o intelectual. La nueva arquitectura brasileña surge como un hecho necesario para la burguesía industrial y comercial y sus representantes en el poder. Y al mismo tiempo deviene la expresión de ese poder de “conciliación de clases”, en el que las concesiones sociales a los trabajadores se darían en el marco de su control por parte del “Estado Novo”. De ahí el carácter social de las obras más significativa. La ideología burguesa del poder, con su carga idealista y reformista, da contenido asimismo a esos postulados esteticistas, lecorbuserianos con modalidades nacionalistas, forma peculiar del populismo arquitectónico del país más extenso de América Latina.

El surgimiento de la corriente renovadora de la arquitectura en México, presenta grandes similitudes con el caso de Brasil. Sólo que aquí el populismo arquitectónico de la primera etapa se da con signo contrario al brasileño; pues si en el país de Warchavchik y Niemeyer emerge con la preocupación de la estética y la fantasía creadora, que iría a culminar con los refinamientos casi escultóricos de Brasilia, los planteamientos y las concepciones de los vanguardistas mexicanos conducirían, en un afán de “no meterse con la belleza” (Juan O’Gorman) y en aras del “servicio al pueblo” (Juan Legorreta), a un *pobrismo casi desolador*. Naturalmente que esto fue el resultado de las peculiaridades de las relaciones con el Estado, determinadas por la forma como éste utilizó a la arquitectura en la consecución de su política.

El Estado mexicano de la tercera década del siglo era, como se sabe, el resultado de un movimiento armado de tipo campesino, que bajo la dirección de las “capas medias urbanas” (burguesas) instauraban un sistema que despejaba el camino a esa integración al sistema capitalista mundial, de la que hemos hecho ya referencia múltiple. La participación de las masas rurales en la revolución, y de pequeños grupos sindicalistas, dio a la política del poder el imperativo de la conciliación de las clases sociales, bajo proclamas socializantes en las que las reivindicaciones populares —que no pasaron de bien dosificados repartos de tierras y de ciertas concesiones laborales a los obreros— eran esgrimidas como ratio suprema de la “revolución hecha gobierno”. A la abolición del privilegio porfiriano (1877-1910) sucedió la implantación del derecho a la propiedad privada, para “todos los mexicanos”. Y en un clima de nacionalismo redencionista se desenvuelve esa primera etapa del Estado posrevolucionario. Las obras públicas, necesarias para el desarrollo capitalista del país, se manejan con un agudo sentido político de manipulación de las masas, junto a las reformas sociales, de modo tal, que en una sociedad dividida en clases, y dominada por la burguesía, se llega a crear una verdadera mística del pueblo, del indio, e inclusive del proletario... La arquitectura juega un papel importante en ese proceso, a grado tal que ya para 1933 los vanguardistas, a unos cuantos años de sus primeros planteamientos, estaban absorbidos por el Estado y configuran sus concepciones y su consecuente aplicación edilicia, alrededor de aquella mística, que los conduciría a convertir la lucha antiacadémica y antiporfirista en una arremetida contra la *estética*, por considerarla “antisocial”. De esa manera, Juan O’Gorman, Juan Legorreta, Álvaro Aburto y otros más, desarrollan programas de construcción gubernamental (escuelas, “casas mínimas” para obreros, etc.) con una ideología arquitectónica de

gran *simpleza* constructiva llevada a su límite, haciendo gala de su desprecio hacia “la obra de arte”. Y si en esta etapa la influencia de Le Corbusier se hace patente (se llegó a publicar su “Hacia una arquitectura”, íntegra, en una de las primeras revistas de la especialidad de ese tiempo: *Edificación*), no lo es menos —aunque a través de una especial interpretación, acomodada a la ideología referida— la de Hannes Meyer, quien inclusive una década más tarde, estuvo colaborando con el movimiento arquitectónico mexicano. Sin embargo, el desenvolvimiento de la economía y de la ideología y de la política del Estado, conduciría a los arquitectos a su conciliación con la estética; tocaría a José Villagrán García el establecimiento teórico de la nueva posición, en un contexto irracionalista y fenomenológico, grato naturalmente a ciertos sectores de la clase gubernamental. El movimiento iría a desembocar, ya en la década de los cincuentas, en una búsqueda de la “mexicanidad”, a través de la inspiración en el pasado precolombino, actitud manifiesta sobre todo en la monumental Ciudad Universitaria de la ciudad de México, fijando así, en plena euforia desarrollista, una segunda variante del populismo arquitectónico mexicano en el que la burguesía gobernante quiso dejar impreso su afán —a la postre inútil— de establecer la grandeza del país, sobre la movediza base del desequilibrio social capitalista y de la dependencia económica.

Cuando Carlos Raúl Villanueva se establece en Venezuela a finales de la tercera década del siglo, una vez terminados sus estudios en la “Ecole de Beaux Art” de París, el petróleo había ya sustituido al café como principal producto de exportación y su explotación, por parte de las compañías transnacionales, se hallaba ya en su vertiginosa carrera. La historia del país de Bolívar se pergeñaba alrededor de los intereses del enclave petrolero y la lucha entre las diversas oligarquías regionales había culminado con la instauración de un verdadero “Maximato” militar.¹¹ Éste había establecido el primer pacto con las compañías petrolíferas proporcionando al Estado ingresos que dinamizaron la tradicional economía y aceleraron, por tanto, las relaciones capitalistas, provocando el desarrollo de los sectores urbanos, la formación de la clase media y naturalmente de la clase obrera. La capital de la República impulsaba ya su gran crecimiento, con todos los problemas de las ciudades subdesarrolladas. Esta situación histórica propicia la labor de los pioneros de la arquitectura y el urbanismo, y Villanueva, figura central del movimiento, logra realizar

11 H. Cardoso y E. Faletto, *Dependencia y desarrollo en América Latina*, México, Siglo XXI, 1ª ed., p. 89.

dentro de la política de un régimen que ya para 1941 se abría hacia las clases medias y las concesiones laborales —sin abandonar la tradición dictatorial— importantes obras edilicias, al tiempo que se propicia la misma constitución de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela. En reciente trabajo presentado a la vi Conferencia Latinoamericana de Escuelas y Facultades de Arquitectura, Miguel Casas Armengol, de la Universidad del Zulia, afirma al respecto: “La arquitectura y la educación arquitectónica en Venezuela recibieron un ímpetu inicial de diversos trabajos públicos que demostraron las posibilidades y utilidad de esta profesión... varios desarrollos de viviendas a través del país fueron promovidos por el Banco Obrero (1937) así como por el Plan Maestro para Caracas en 1939 y ‘El Silencio’ en Caracas, 1941... Por consiguiente, la arquitectura en Venezuela se originó principalmente debido a la demanda pública del sector gubernamental...”¹²

De esa manera se desarrolla el populismo arquitectónico venezolano, ante la presencia de agudos problemas masivos y la presión de las masas —sobre todo de la clase media— para su resolución. La arquitectura venezolana en su época de auge es en buena medida expresión de esa correlación de fuerzas de las diversas clases sociales, en la que el empuje de las clases medias en alianzas ocasionales con los obreros se hace patente en las decisiones gubernamentales, cuyo móvil fundamental es el control capitalista de los impuestos y regalías de las compañías petroleras extranjeras. Estos recursos puestos así en manos de Estado propician asimismo un esteticismo edilicio que —sin alcanzar a Brasilia— llegó al límite de lo suntuario, sobre todo en la erección de la ciudad Universitaria de Caracas, en donde la concepción de “integración plástica”, en la que se hizo participar a importantes artistas internacionales (Vasarely, Calder, Arp y otros), le proporciona, a pesar de sus elementos “regionalizantes” (como las celosías), una personalidad de cosmopolitismo estilístico que se antoja paradójica frente a la problemática general del país.

Argentina representa quizá un caso especial en el que el Estado, en la primera etapa del movimiento arquitectónico contemporáneo, no asume el papel de impulsor de sus vanguardistas, dándose el hecho, como lo señala Francisco Bullrich, de que los pioneros (León Durge, Prebisch, Vilar y muchos otros) al sentir el vacío de la indiferencia estatal, entran en crisis: “Y si en la Argentina el modernismo se había

12 A. M. Casas, *Un estado exploratorio de la interacción de la educación superior, recursos humanos y desarrollo nacional en Venezuela*, en mimeógrafo, Maracaibo, Venezuela, 1972.

desarrollado con aparente vigor entre 1931 y 1939, la verdad es que para 1940 muchos de los que se habían adherido, aunque no fuera más que exteriormente, a esta nueva actitud comenzaron a defeccionar silenciosamente”.¹³

En realidad, en esas primeras décadas del siglo, en que se está operando la transición de la economía agroexportadora a la industrial —sobre la base de la sustitución de importaciones, como ocurre con todos los países del área—, un gobierno como el argentino, que en ese proceso ofrece líneas dictatoriales ante el temor del predominio político de las masas urbanas ligadas en cierto sentido al movimiento radicalista de los dos primeros decenios, en el campo de la cultura arquitectónica se hallaba ligado aún a la vieja tradición europea, que tanto lustre había proporcionado a su capital y a sus ciudades de mayor importancia. Sin embargo, la dinámica misma que se operó en Latinoamérica y que en Argentina cobra forma con su industrialización, tuvo que exigir forzosamente su expresión edilicia, que se realiza, en tanto la clase en el poder permaneció en la indiferencia ante los nuevos planteamientos, bajo el amparo de un sector privado minoritario y obviamente débil. No pasó mucho tiempo en verdad para que el nuevo tono populista del Estado —que se manifiesta abiertamente bajo el peronismo— tomase a la nueva arquitectura en sus manos, para utilizarla en la constitución de esa imagen moderna que hoy tienen sus ciudades y asimismo, en la manipulación de las demandas masivas, siempre crecientes.

Este hecho fundamental está en la base de la arquitectura argentina, que se desarrolla también en un juego de tensiones establecido por la tradición esteticista, el carácter privado de un gran número de construcciones importantes (como el edificio de la sede central del Banco de Londres y América del Sur en Buenos Aires, obra de Santiago Sánchez Elía, Federico Peralta Ramos, Alfredo Agostini y Clorindo Testa), las realizaciones monumentales (como los numerosos edificios de Correos y Telecomunicaciones, algunas escuelas de la Ciudad Universitaria de Caracas y muchos otros más), y la urgencia de las “soluciones sociales” que solamente puede afrontar el Estado.

13 F. Bullrich, *Arquitectura latinoamericana*, 1ª ed., Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969, p. 46.

6. Las falacias del desarrollo

La segunda conflagración imperialista mundial y su secuela expresada en el surgimiento de nuevos países socialistas, así como el desangramiento producido por la guerra de Corea, para no citar sino los hitos históricos, debilitó la tensión de los lazos de dependencia, brindó a los países de América mejores precios para sus productos agropecuarios y les abrió la posibilidad de incrementar la implantación de industrias medias, precisamente de aquellas de cuyos productos se habían visto privados por la guerra. De esta forma se le iría ganando mercado al capital extranjero en beneficio de los productores nativos. Lo anterior, aunado al temor de verse arrastrados por las crisis de las metrópolis y a la esperanza, siempre latente, de devenir autosuficientes, dio lugar a las tesis desarrollistas, para las cuales el futuro estaba al alcance de la mano y el éxito dependía únicamente de la mayor o menor habilidad (astucia) de los gobiernos para aprovechar las coyunturas.

Si bien la arquitectura en todas las sociedades clasistas ha estado destinada en términos generales a la solución de las necesidades de las clases privilegiadas económicamente, la depauperización acelerada de las clases trabajadoras, combinada con su gradual toma de conciencia ha hecho madurar la crisis del sistema en su totalidad así como en su manifestación edilicia. Esta crisis, que encuentra síntomas sociales e ideológicos, está expresada *cuantitativamente* por la incapacidad de dar techo y abrigo a la población mayoritaria de nuestros países, por el déficit de hospitales, escuelas, centros recreativos, así como por la desmesurada urbanización de nuestros países y la anarquía urbana consecuente con ello. Esos son los mejores testimonios a los que se puede acudir para demostrar la crisis del sistema y de la arquitectura dentro de él. “En América Latina —decía Salvador Allende— no puede seguir existiendo la diferencia brutal de una minoría dueña del poder y la riqueza y las grandes masas al margen de la cultura, de la salud, de la vivienda, de la alimentación, de la recreación, del descanso. Muchas veces hemos dicho y bastaría tan sólo citar una cifra: en América Latina hay más de 20 millones de seres humanos que viven al margen del conocimiento de la moneda como medio de intercambio. En América Latina hay 140 millones de semianalfabetos y de analfabetos. En América Latina faltan 19 millones de viviendas. El 53% de los latinoamericanos se alimentan mal. En América Latina hay 17 millones de cesantes. Y, además, hay más de 60 millones de gente que sólo tiene trabajo ocasional. Por tanto, el régimen capitalista hay

demostrado su ineﬁcacia. La explotación del hombre por el hombre, como característica de eso, ha hecho crisis”.¹⁴

7. Conclusión. El camino de la crisis

En el curso de este ensayo, se ha mantenido constante una tesis central: la crisis de la arquitectura latinoamericana se opera en tres direcciones fundamentales: 1] En virtud de su pertenencia al movimiento mundial del racionalismo hoy bajo un proceso de descomposición en virtud de su funcionalización al sistema capitalista; 2] En virtud de su pertenencia al capitalismo dependiente de nuestra área subdesarrollada; 3] Consecuencia de la anterior, pero esencial, en base a que el destino del movimiento arquitectónico latinoamericano está íntimamente vinculado al destino histórico de las clases en el poder.

Estos hechos le señalan su signo. El fracaso de las políticas desarrollistas, que para la década de los cincuentas parecían ofrecer una perspectiva de desenvolvimiento capitalista, en continuo ascenso, dio al traste con los planes y las ilusiones de las oligarquías por fincar naciones prósperas. La inflación continua, la superexplotación del trabajo (Marini), la tendencia a esa “resurrección del modelo a la vieja economía exportadora” (señalada también por Marini en su obra citada), y que son las expresiones de la dependencia con respecto a los centros con respecto a los centros hegemónicos (los Estados Unidos, fundamentalmente) han precipitado a nuestros países a una crisis cuya salida no se vislumbra en los actuales marcos estructurales. Los estados llevan a la crisis no solamente sus decisiones económicas, sino también las culturales. La arquitectura va entre ambas, precipitándose vertiginosamente, a tal grado, que como respuesta se está produciendo un movimiento continental de las escuelas de arquitectura, en busca de explicaciones y soluciones objetivas: en realidad nuestros problemas son comunes, nuestra historia es común. Los puntos de Fernando Salinas siguen siendo válidos, aunque quizás el referente a la intervención del Estado en la solución de los problemas de la vivienda deba sugerir modificación. En verdad, en cierto sentido, el Estado contribuye bien poco a ese problema. Pero en nuestros países esa vinculación de la arquitectura con el Estado, hace de éste, el único que de hecho ha afrontado la llamada “arquitectura social”,

¹⁴ Salvador Allende y Fidel Castro, “Allende y Castro dialogan sobre América Latina”, México, *El Día*, 6 de octubre de 1973.

en un sentido significativo. La cuestión radica en que la realización de ese tipo de arquitectura se opera dentro de la política populista de manipulación de las masas —tan agudamente descrita por Arnaldo Córdova para el caso de México—¹⁵ que se diseña en función de los intereses de las clases en el poder y, por tanto, queda en segundo plano la profunda solución de las necesidades populares.

15 A. Córdova, *La ideología de la Revolución mexicana*, México, Editorial Era, 1ª ed., 1973.

In memoriam, José Villagrán García

Maestro de la Escuela Mexicana de Arquitectura

Tomado de: Revista *Diseño UAM*, número 1, México, Universidad Autónoma Metropolitana, enero de 1983, pp. 37-46.

Arquitectura de Masas vs Arquitectura Oligárquica

En 1910 estalló la tercera etapa por la que hubo de transitarse a fin de entronizar al capitalismo en México de manera definitiva. La principal fuerza impulsora de esta etapa se expresó en la asunción de la necesidad de cumplimentar la reforma agraria que las revoluciones de Independencias y de Reforma no pudieron llevar a cabo pese a todo el afán y energía que invirtieron en ello.

Si bien la realización de esta tarea tenía prioridad sobre las demás que fueron enarboladas y por ello se constituyó en la diferencia básica entre esta etapa y las precedentes, ello no es un obstáculo para reiterar enfáticamente que la revolución de 1910 también trastocó sustancialmente las condiciones materiales en que a partir de ella se iba a realizar la arquitectura: ¡por primera vez en nuestra historia las masas expoliadas pusieron a la orden del día la solución de los problemas masivos derivados de las reivindicaciones espaciales perentoriamente exigidas por ellas!

Estas exigencias fueron incorporadas en algunos artículos constitucionales y en otros correspondientes a leyes reglamentarias correlativas. Así, en el apartado XII del art. 123 se asentó la obligación de los patronos de proporcionar a sus trabajadores "habitaciones cómodas e higiénicas" y de reservar "un espacio de terreno que no será menor de cinco mil metros cuadrado para el establecimiento de mercados públicos, instalación de edificios destinados a los servicios municipales y centros recreativos". En consonancia con aquellas reivindicaciones, en la Ley Orgánica del Distrito y de los Territorios Federales, de 1928, se refrendó "favorecer la construcción de casas higiénicas destinadas, mediante el pago de una cuota módica, a habitaciones de las clases humildes y dictar las medidas necesarias para resolver el problema de las habitaciones baratas". Dentro del conjunto de las obligaciones asignadas a la Comisión Nacional de Planeación, organismo responsabilizado de llevar a cabo el



“plan nacional de México”, la Ley sobre Planeación General de la República, de julio de 1930, le encomendó “estudiar y dictaminar los caracteres generales de la casa habitación mexicana especialmente la de la clase trabajadora, industrial y campesina del país”. Por último, también en la Ley Federal del Trabajo, promulgada en 1931, fue incorporada y convalidada la reivindicación arquitectónica de las masas explotadas en los mismos términos que en la Constitución; es decir, obligando a los “patronos”, a los empresarios, en suma, a los capitalistas, a proporcionar dichas habitaciones mediante alquileres que no excederían del medio por ciento del valor catastral de las fincas.

¡El cambio fue definitivo, tanto si tomamos como referente las anteriores etapas por las que transitó el capitalismo en nuestro país como si lo medimos en relación a la propia ley constitucional del 17! ¡Nunca antes en la historia de nuestro país se había reparado en las necesidades habitacionales de las clases trabajadoras; menos se les había conferido el carácter de un “derecho” y mucho menos el de un derecho constitucional, el de más alto rango que puede registrarse en una formación capitalista; pero lo que de ninguna manera había pasado por las mentes de nadie era responsabilizar del cumplimiento de este derecho justamente a la parte explotadora, a los causantes mismos, a nivel económico, de la carencia de dicha habitación! Como si esto fuera poco, se les conmina a “proporcionar” dichas habitaciones mediante un alquiler que, al ser estipulado, las protegería de la especulación que cincuenta años más tarde habría de convertirse en una de las lacras más difíciles de soportar por parte de los trabajadores.

A partir de los datos con que contamos es posible afirmar que la mayoría de los arquitectos nacionales no tuvieron clara conciencia de la envergadura de estas estipulaciones legales ni de la enorme fuerza social que las estaba impulsando hasta el punto de convertirlas en el pivote sobre el cual giraría toda la nueva arquitectura. Al margen y con independencia de lo que alcanzaba a registrar la conciencia personal o gremial de los arquitectos, esa enorme fuerza social corporizada en las exigencias y el clamor de las irredentas masas de trabajadores del campo y de la ciudad estaba dejando atrás la arquitectura concebida y proyectada en función de la satisfacción del beneficiario individual, para sentar las condiciones materiales de una arquitectura cada vez más democratizada, cada vez más socializada en su producción y, consecuentemente, en su consumo. La acción de esas clases sociales obligó a la arquitectura a transitar de una de corte eminentemente individual y oligárquica a

otra de masas y democrático burguesa. Las leyes constitucionales y reglamentarias citadas no alcanzan sino a dejar constancia de la lucha social y de la correlación de fuerzas que hizo posible incluir esos articulados en dichas leyes, pero dejan de lado la perentoriedad de dicha exigencia. De esta última sólo se tiene una idea al introducir, como otros elementos de esa realidad concreta, tanto la decisión de que habían dado prueba las masas al luchar, armas en mano, por la consecución de sus reivindicaciones, como el brío de quienes detectaron la posibilidad del triunfo. ¡A partir de la revolución de 1910-17 es posible sostener que el futuro de la arquitectura en México dependía de la satisfacción que ofreciera a las demandas masivas de habitación de las clases expoliadas!

Este brutal y revolucionario trastocamiento de las condiciones a partir del cual se realizaría la nueva arquitectura tomó absolutamente desprevenidos a los arquitectos. Nada había en su historia pasada, ninguna experiencia, que les permitiera enfrentar con éxito una realidad, unas exigencias tan insólitas como desmesuradas.

La experiencia porfirista

Cuanto los arquitectos mexicanos estaban habituados a llevar a cabo hasta antes de presentarse la tercera etapa de la revolución burguesa de México eran las grandes mansiones urbanas o solariegas solicitadas tanto por la parasitaria oligarquía terrateniente como por la pusilánime burguesía manufacturera y comercial incubadas, ambas, durante el porfirismo. Fuera de esas obras y de las contadas casas habitación destinadas a las clases medias, que sin lugar a dudas constituyeron el grueso de su producción arquitectónica, sólo un puñado de entre ellos tuvo acceso a la construcción de los escasos edificios gubernamentales y comerciales que se realizaron en las postrimerías del siglo xix.

El siglo xx, a diferencia del anterior, se había anunciado muy promisorio en materia de construcciones arquitectónicas. El concurso internacional al que se convocó para optar por un proyecto para el Palacio Legislativo Federal parecía ser la primera de las acciones que emprendería un gobierno aparentemente persuadido de la necesidad de contar con nuevos edificios en los que pudieran cumplimentarse idóneamente las nuevas y multiplicadas funciones gubernamentales. Y así aconteció. Vista a contraluz de la etapa que la antecedió puede calificarse a ésta de prolífica, arquitectónicamente hablando: se inauguró con la construcción del ya dicho Palacio, se prosiguió con el Edificio de Correos, el Teatro Nacional, el de Comunica-

ciones e, igualmente, llevó a cabo la construcción de edificios escolares y algunos nosocomios, tales como el General, el de la Castañeda y el Hospicio, para sólo recordar algunas de las obras más destacadas.

No obstante que los vaticinios se habían cumplido; no obstante que, efectivamente, se llevaba a cabo un volumen de obras que satisfacía las expectativas más optimistas, ello no se traducía en una demanda directamente proporcional de trabajo para los arquitectos. ¿Cómo podía ser esto posible? La explicación es bien sencilla: las “ingenierías” incurrieron sistemáticamente en el abigeato arquitectónico, la “dragoneaban” en materia de arquitectura, estableciendo una muy desventajosa competencia con los profesionales de la arquitectura, mismos que no contaban con el patrocinio de que disfrutaron, a manos llenas, los ingenieros militares licenciados del ejército y a quienes el gobierno les retribuía los buenos servicios prestados en la pacificación del país. Bien puede decirse que en los últimos diez o doce años del porfirismo los arquitectos mexicanos se vieron llevados a sostener una desigual batalla tanto en contra de las “ingenierías” como de los profesionales importados de Europa que venían a hacerse cargo de algunas de las obras más importantes, a fin de reivindicar para ellos una mayor parte del mercado de trabajo que, en justicia, les correspondía.

De este modo, la lucha por el mercado de trabajo, lucha insoslayable, llenó la mayor parte de las actividades gremiales de los arquitectos porfiristas. No puede extrañar, por tanto, que su elaboración teórica girara en torno de aquellos conceptos o “principios” arquitectónicos cuya incidencia en la disputa de dicho mercado era mayor. Este era el caso de la belleza, cuya producción intentaban detentar los ingenieros y que, por ello mismo, fue enarbolada como bandera de lucha por parte de los arquitectos, para exigir a su nombre la asignación de las nuevas obras que debían emprenderse con la mira expresa de embellecer la ciudad.

Si algo había atraído su atención, además de los dos aspectos ya indicados, fue la controversia, no muy acendrada por cierto, acerca de la pertinencia de una orientación nacionalista que se presentaba como una alternativa al neoclasicismo prevalente en ese momento. Al respecto es necesario hacer algunos apuntes.

La mayoría de los ensayistas que han intentado extraerle al decurso histórico sus subyacentes fuerzas impulsoras han coincidido en explicar la tónica general de las creaciones culturales de la etapa porfirista poniendo de relieve, como una de dichas fuerzas, el predominante colonialismo ideológico que prevaleció en ella y a cuyo influjo se aceptaron sumisamente las realizaciones europeas, las francesas

particularmente, como el paradigma sin par que debía orientar el talento creativo de aquellos intelectuales y artistas que no se resignaran a exiliarse de la cultura.

Otras investigaciones han puesto de relieve, sin menoscabo de aquellas primeras generalizaciones, el papel jugado en el mismo proceso por un nacionalismo cuyos orígenes remotos parecen localizarse en la obra de los ilustrados novohispanos del siglo XVIII, amamantado y fortalecido por las sucesivas revoluciones de Independencia y Reforma, aunadas a la expoliación del territorio nacional y las correlativas intervenciones extranjeras. Multifacético en sus manifestaciones, ese nacionalismo se expresó en la arquitectura a través de los contados pero significativos monumentos y pabellones inspirados en las formas y después, sedicentemente, en el espíritu prehispánico. El pabellón con el que México participó en la Exposición Internacional de 1889 fue un prototipo de ese eclecticismo nacionalista que perseguía la aquiescencia social ostentándose como el cabal y auténtico proseguidor de nuestra tradición cultural.

Con ambos, forma y espíritu, México hacía acto de presencia en los foros internacionales. De este modo, el nacionalismo criollo se yuxtapuso al academicismo de tesitura neoclásica auspiciado por la Escuela de Bellas Artes de París, incrementando todavía más el eclecticismo reinante. No podríamos dejar de mencionar aquí que el carácter nacionalista de los pabellones fue una explícita exigencia de los organizadores de, por lo menos, la Exposición Internacional de París de 1900.

Esta yuxtaposición no podía ser inocua. La asunción del propio eclecticismo en su conjunto tampoco podía serlo dada su naturaleza tendencialmente inestable y de la cual no lo inmunizaba ni la proliferación de todo tipo de remedos arquitectónicos. La escasez de los testimonios a nuestro alcance no es óbice para persuadirnos de la inseguridad con que se optaba por una u otra posición, por uno u otro estilo. En tales condiciones, tenía que manifestarse necesariamente, primero, la duda, la pregunta después y, por último, la toma de partido, máxime si tenemos en cuenta que los arquitectos porfiristas constituían un gremio al que, en conjunto, debe reconocérsele la soltura con que manejaba la teoría de la arquitectura. En dicha teoría, que los maestros franceses Reynaud y Guadet habían llevado a uno de sus momentos culminantes, se asentaba en atinada prosecución de los principios arquitectónicos convalidados por multitud de trascendentes obras de arquitectura y por una pléyade de notables teóricos, que la arquitectura debía corresponderse no únicamente con su medio geográfico sino con los recursos económicos disponibles,

con el carácter de los usos y costumbres de la población, con la ideología social y, por supuesto, con la personalidad de los futuros usuarios. Estas correspondencias, ínsitas a la historia de la teoría de la arquitectura, se mostraban dotadas de una dialecticidad tan implícita como incipiente era su propio materialismo, al sostener su historicidad como reflejo del devenir de las culturas.

Dados estos antecedentes los arquitectos porfiristas no podían evitar la confrontación entre la teoría de la arquitectura que suscribían con denuedo y cuya asunción intelectual los obligaba a buscar dichas correspondencias, con la aplicación que de ella estaban haciendo en su práctica profesional. El divorcio era a tal grado palpable; la contradicción entre lo sostenido en la teoría y lo realizado en la práctica llegaba a ser, aparentemente, tan insalvable, que ha permanecido inexplicado.

De la confrontación acontecida entre academicistas y nacionalistas fue la teoría de la arquitectura porfirista, sin embargo, la que se vio enriquecida al encontrar la formulación teórica que permitiría superar el planteamiento inicial y erigir una arquitectura más acorde a las necesidades que la demandaban. Los más perspicaces de entre ellos, particularmente quien con gran sentido del humor escribió bajo el alias de *Tepoztecaconetzin Calquetzani*, plantearon la pregunta en términos más fecundos: “¿Cómo imponer la reproducción de formas que expresan las costumbres de tan lejanos tiempo cuando nuestras costumbres en nada se asemejan a las de aquellos, producto de necesidades en tan alto grado diversas?” Y respondió: “La arquitectura que resulte, si tal nombre merece, jamás llenará nuestras aspiraciones, nuestras exigencias; estará siempre en el desacuerdo mayor con el medio social en que vivimos actualmente”.

El inicio en 1910 de la tercera etapa de la revolución burguesa de México vino a interrumpir abruptamente dicha discusión, entablada entre Carlos Herrera, Luis Ma. Cabello y Lapiedra, Luis Salazar, Antonio Rivas Mercado y Nicolás Mariscal. A ella se sumaron, pocos años después, algunos de los miembros del Ateneo de la Juventud, como Vasconcelos y Ureña, planteando, en las postrimerías del porfirismo, la posibilidad de erigir una arquitectura nacional no tanto a partir de las formas específicas de la arquitectura colonial, sino del empleo de los materiales tradicionales tales como la chiluca y el tezontle.

Sólo dos voces, aisladas entre sí, se levantaron para proponer algunos criterios a partir de los cuales ubicarse ante la arquitectura del futuro. Una fue la del arquitecto Jesús T. Acevedo, miembro también del Ateneo, quien destacó el papel preponderan-

te que los dos principales materiales de construcción, el acero y el concreto, iban a tener en el futuro de la arquitectura moderna, incomprensible sin ellos. La otra fue la del ingeniero Alberto J. Pani, quien retomando un problema que no había encontrado solución en México a lo largo de siglos, hizo ver la importancia de la salubridad y de la higiene respectiva en las casas habitación de las clases pobres, principalmente, sin dejar de apuntar las consecuencias de dicha higiene en el programa general arquitectónico así como en el criterio proyectual. Sin embargo, sea porque Pani no persistió o por la prematura muerte de Acevedo, que no encontraron mayor eco entre los arquitectos y, es más, todavía en el más actual presente siguen sin encontrar pleno reconocimiento a su indiscutible papel de visionarios,

Así pues, los arquitectos estaban completamente desarmados para enfrentarse fructíferamente a las exigencias arquitectónicas suscritas por las grandes masas; como se ha dicho, si algo contaban en su haber era con una larga estadía en el eclecticismo estilístico de todos tipos: desde el neoclásico hasta el indigenista, pasando por el Art Nouveau y alguna esporádica incursión en formas “exóticas” como más tarde las titularía Villagrán.

Un cuarto de siglo después Villagrán vive estas discusiones de manera renovada. A él le toca participar de lleno en su carácter de Presidente de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos en la premiación del concurso para el Pabellón de México en Sevilla en 1926. Una vez más, se trataba de remedos nacionalistas: el de Ignacio Marquina primero y el de Manuel Amábilis después. Una vez más, florecían y se multiplicaban las construcciones de cuño nacionalista, ahora de corte colonial, acatando el mandato de José Vasconcelos, el impositivo secretario de Educación Pública. Una vez más, las discusiones a favor del nacionalismo *versus* el academicismo. Una vez más se pergeñaba el futuro a partir de las mismas e idénticas premisas.

¿Cómo interpretó el Villagrán de veinticinco años y con sólo tres de egresado de las aulas este concurso y esas discusiones? ¿Cuál fue el reflejo que produjeron en su conciencia? Hasta 1931 no contamos con respuesta explícita de su parte. Sabemos, sin embargo, que al año siguiente de haber recibido su título profesional abordó la cátedra de Composición en la Escuela Nacional de Arquitectura, a partir de 1924, y la de Teoría de la Arquitectura en 1926. También tenemos noticia, gracias a los testimonios de uno de sus primeros alumnos, Enrique del Moral, de que machaconamente insistía en el conocimiento del problema arquitectónico, en la elaboración del programa y en una solución acorde a medios y procedimientos técnico. En el

mismo sentido, inicia el refrendo de la “sinceridad” en la arquitectura y la convierte, con la autoridad moral de un joven comprometido y entusiasta que ya cosechaba sus primeros éxitos, en una consigna doctrinaria a la que enarbola ya sea para ejercer la crítica o para pergeñar la prospectiva, pero todo ello enmarcado en una no disimulada actitud de abierta renovación.

Los anteriores antecedentes, tan sumariamente presentados, hacían inexcusable que se planteara formalmente una gran pregunta: ¿Cómo superar el eclecticismo arquitectónico y al mismo tiempo preparar a los arquitectos a las nuevas tareas que los solicitaban? Para Villagrán sólo había un camino posible: *exhumar la Teoría de la Arquitectura*, revalorarla dentro del herramental profesional, anclarse en la esencia de la arquitectura ahí estudiada y, a partir de todo ello, dar a luz la arquitectura que el país necesitaba: “Esto que hicieron en el Renacimiento y el siglo xvii, es lo que tenemos nosotros que hacer. Ni neoclásico ni neocolonial; debemos buscar lo que nuestros problemas actuales nos exijan”. ¿Cómo era esto posible? ¿Por qué podía Villagrán confiar a la Teoría de la Arquitectura un papel a tal punto sobresaliente y decisivo en la reorientación de la práctica profesional que de hecho la transmutaba en el demiurgo de la arquitectura moderna y revolucionaria?

Lo que decía la Teoría de la Arquitectura

La teoría de la arquitectura, desde sus remotos orígenes en el enigmático Vitrubio Polión, ha sostenido algunas tesis con el carácter de principios arquitectónicos, es decir, con el de piedras anclares e inmovibles de la arquitectura, a tal punto inherentes a ella que la menor desatención hacia cualquiera conlleva el riesgo inminente de no realizar una obra de auténtica arquitectura y derivar hacia la ingeniería o hacia la escultura. Uno de estos principios fundamentales es el que establece la obligada y consciente dependencia de la obra de arquitectura respecto de su momento histórico, de su localización geográfica, de las condicionantes climáticas, de la cultura local o regional, del uso específico que se le vaya a dar a los espacios solicitados. Estas exigencias insoslayables para la obra de arquitectura fueron, desde aquellos tiempos, resumidas en apotegmas teóricos que, en mucho, tenían el carácter de consignas doctrinarias: toda obra de arquitectura debe ser sólida, útil y bella. Sólo en la realización simultánea de dichas cualidades, a las que más tarde Villagrán ubicaría correctamente como valores, únicamente en su encrucijada, se encontraba la arquitectura...

Estos principios son los que había respetado la gran arquitectura de todos los tiempos. La teoría de la arquitectura los había extraído del análisis de las obras mismas y en todos los casos se mostraban extraordinariamente prolíficos como generadores e impulsores del talento compositivo y creativo de los arquitectos, mismos que habían sabido aplicarlos a cada caso concreto particularizándolos, conectándolos con las circunstancias específicas en los cuales se encontraba cada uno de ellos y, en consecuencia, vivificándolos constantemente. Por tanto, era necesario retomarlos, extraerlos de la teoría, hacer ver hasta qué punto su desacato es lo que explicaba, justamente, el eclecticismo en que habían incurrido todos sus maestros, todos los arquitectos porfiristas. El pasado era visto como un tiempo de desorientación a consecuencia de la subestimación de la teoría de la arquitectura. Es por ello que Villagrán llamó, convocó a todos sus alumnos y compañeros a hacer congruente la teoría explicada en las aulas de clase con la práctica profesional. Había en toda la arquitectura precedente, les decía, un divorcio entre ambos elementos. De ahí derivaba toda la incongruencia que podía apreciarse entre la arquitectura que necesitaba un pueblo carente de recursos, con necesidades insatisfechas por décadas, por siglos, y las obras y los estilos con que los arquitectos respondían a esos llamados.

En razón de ese inmediato pasado en que todos los estilos fueron petrificados y desnaturalizados al repetírseles indiscriminadamente sin parar mientes en la discordancia que había entre la cultura en que habían emergido y ésta, la nuestra, tan distante en el tiempo y en sus determinaciones culturales, en razón de que tal situación se apreciaba no únicamente en México sino que respondía a toda una etapa atinadamente calificada como "eclecticismo", los grandes teóricos franceses habían concebido otro principio arquitectónico conocido como el de la "sinceridad" arquitectónica. A través de él pretendían no únicamente reafirmar la correspondencia entre las obras de arquitectura respecto de su tiempo histórico, no sólo enfatizar esa historicidad de toda obra arquitectónica (lo que bien podía hacerse extensivo a cualquier creación social humana) sino, al mismo tiempo, llevar dicha correspondencia a sus últimas consecuencias; es decir, hacerla hegemónica en todas y cada una de las partes o de los elementos arquitectónicos a fin de que la apariencia de la obra, su fachada, formara una unidad con su estructura resistente, y ésta con los usos y funciones humanas que se iban a desarrollar en sus espacios cubiertos. En el mismo sentido, la sinceridad arquitectónica obligaba a usar los materiales con los

procedimientos constructivos que les eran más propios y, al mismo tiempo, manifestar a ambos con plena "sinceridad" en el exterior. Como se ve, la teoría de la arquitectura procuraba la más cabal correspondencia, homogeneidad o congruencia del todo de la obra con cada una de sus partes. ¿Existe principio artístico de más abolengo que aquél que sostiene dialécticamente que toda obra de arte nos enfrenta a la armonía, es decir, a la concreción de la unidad de las partes y el todo?

Estas eran algunas de las tesis teóricas que se mostraron más fecundas para hacer germinar la nueva arquitectura, la propia, la nacional, la moderna, conceptos y categorías todas que, además, mostraban su indisoluble imbricación. Villagrán había aprendido estas tesis de sus profesores, de Zárraga muy principalmente, con quienes había leído y estudiado, más o menos minuciosamente, a Guadet, por ejemplo, el maestro francés en cuyos *Elementos y Teoría de la Arquitectura* estaban expuestos todos estos conceptos.

De este modo, podemos suponer que no suscitaba extrañeza cuando él a su vez los blandía en las clases de Teoría de la Arquitectura: eran conceptos habituales a los arquitectos. Lo que importaba no era, por tanto, el sustentarlos, sino encontrar la forma de hacerlos aplicables. Eran las mediaciones entre los grandes postulados y su instrumentación lo que con toda evidencia no habían podido encontrar los arquitectos porfiristas, quienes conocían a Guadet tan bien como el propio Villagrán. El problema, pues, se centraba en la posible aplicabilidad de aquellos inmutables principios a fin de que de manera efectiva fecundaran la nueva arquitectura y no permanecieran estériles, como meras disquisiciones de corte teórico filosófico.

Villagrán encontró, pues, en la propia teoría de la arquitectura el puente o mediación entre los principios arquitectónicos y la práctica profesional concreta en un momento dado: para lograr una arquitectura útil y sólida, a la vez que estética, y cuyos elementos se trataran con sinceridad, era necesario partir del conocimiento profundo de nuestra situación nacional. Los arquitectos no podían resolver ningún problema ni hacer útiles, socialmente hablando, sus construcciones, si desconocían las necesidades de nuestro pueblo. ¿Cómo resolver un problema si se le desconoce? ¿Cómo orientarse en el mar de alternativas proyectuales y optar por una si se ignora la peculiaridad de la necesidad social? Cuanta habida de que la arquitectura debía reivindicar la utilidad como uno de sus valores propios, ¿cómo hacerlo cuando se desconocía a qué grupos sociales iba a satisfacer y, de ellos, sus condicionantes

económicas, ideológicas, culturales, sus hábitos y costumbres, en suma, si no se sabía nada de ellos?

Podemos imaginar que el solo plantearse la pregunta conllevaba la respuesta. Los arquitectos necesitaban adentrarse en el conocimiento de nuestro pueblo, de nuestras peculiaridades nacionales, de nuestros recursos de toda índole así como de los instrumentos a nuestro alcance. Cuando todo esto lo tuviéramos a la mano, cuando a partir de todos esos datos se construyera el programa arquitectónico, entonces la solución vendría por sí sola, el talento creativo tendría suelo firme en que pisar y los proyectos responderían a necesidades reales, tal y como lo sustentaba la teoría de la arquitectura, y no a premisas imaginadas.

Lo que decía la práctica profesional.

En el año de 1925 se le encomendó a Villagrán, quien a la fecha se desempeñaba como arquitecto del Departamento de Salubridad Pública, el proyecto de la llamada Granja Sanitaria e Instituto de Higiene. Se trataba de contar con los espacios adecuados para elaborar la vacuna antivariolosa. Para ello, la Granja necesitaba de establos para la inoculación de los animales, así como de depósitos de forrajes, baños, y los laboratorios correspondientes. Pero ¿qué pasó en el momento de iniciar el proyecto? ¿Contaban los médicos con el programa arquitectónico respectivo? Dicho de otra forma, ¿sabían qué espacios necesitaba el Instituto y cuáles eran las finalidades de cada uno de ellos a fin de que el arquitecto pudiera cumplimentarlas todas? Nada de eso. Según se lee en la memoria respectiva: "Se presentaron dificultades de carácter técnico debido a la falta de un programa de funcionamiento que permitiera deducir las condiciones arquitectónicas del edificio".

Así pues, lo que Villagrán propugnaba en las aulas se lo ratificaba su propia práctica profesional: la ignorancia de nuestros problemas, el desconocimiento de nuestras necesidades, era el principal obstáculo para proyectar la nueva arquitectura y, más aún, la arquitectura a secas. A fin de cuentas, el proyecto de la Granja Sanitaria y del Instituto de Higiene pudo llevarse a cabo gracias a la información obtenida en Estados Unidos de instituciones dedicadas al procesamiento de las mismas vacunas. En la medida en que este proyecto fue el resultado de un análisis a fondo de todas las condiciones diversas que tenía que cumplir la obra arquitectónica, en la medida en que su partido, forma resultante y procedimiento constructivo guardaban una correspondencia con el programa arquitectónico, esta obra fue muy pronto con-

ceptuada como el ejemplo de lo que había venido propugnándose en las aulas, es decir, como la arquitectura, ni neoclásica ni neocolonial, sino como la arquitectura moderna y por ende nacional que necesitaba el nuevo país. Este primer éxito no fue óbice, sin embargo, para que Villagrán corroborara la inaplazable urgencia de conocer a fondo nuestros problemas, nuestro país, para poder tener éxito en toma de decisiones.

La primera formulación teórica, 1931.

Esta tesis la expuso ampliamente en la primera conferencia pública de él que tengamos noticia. En octubre y noviembre de 1931 la Sociedad de Arquitectos Mexicanos organizó la *Primera Convención de Arquitectos Mexicanos*. "Mis proposiciones —dijo en esa oportunidad— van por ahora a concentrarse en los tres puntos esenciales que llevo expuestos como fases de la producción arquitectónica: el primero se refiere, según esto, a la fase de observación, a la investigación aquella que denominé continua y que sirve de base común para los problemas particulares: el conocimiento perfectamente real de la situación social de nuestro pueblo en las distintas regiones de la República, pretendo fundar sobre este conocimiento, como base común, las soluciones que constituyan nuestra verdadera arquitectura nacional de hoy: cimiento solidísimo, inconvencible, porque estará apoyando sobre la realidad misma de nuestras exigencias sociales; propongo emprender una obra de investigación social que reúna en un solo organismo de trabajadores a aquellos que se interesan por esta lenta labor de conquista cultural de que forma parte este programa de acción". ¿Quiénes participarían en esta empresa de investigación que proponía Villagrán a la Convención Nacional?: antropólogos, sociólogos, higienistas, geólogos, geógrafos y, dado que se trataba de una labor "Labor de reconquista del país", sería obligación de "todos los universitarios mexicanos".

Cuando Villagrán expuso estas ideas y esta política arquitectónica a fin de fundar la nueva arquitectura apenas tenía ocho años de práctica profesional. Se había recibido de arquitecto en 1923 y ya en 1926 lo habían nombrado Presidente de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos. En 1929 se le había encomendado la realización de un hospital que, al tiempo, se convertiría en otro hito de la historia de la arquitectura mexicana: el hospital de tuberculosos de Huipulco que, una vez más, fue proyectado a partir del conocimiento preciso del programa arquitectónico; esto es, de la suma de finalidades diversas que tenía que satisfacer para poder funcionar

cabalmente como hospital de dicha especialidad en el México agobiado por el crack del 29, así como por los constantes levantamientos de los generales que todavía no caían en la cuenta del parentesco que los unificaba como miembros de la misma “familia revolucionaria”. Era el momento de la fundación del pnr, del levantamiento de Escobar, de las primeras conversaciones previas a la expedición de la Ley Federal del Trabajo y de, por último, la demagogia socializante, no socialista, que inundaba el país. Según sabemos, sus alumnos cumplían con la obligada peregrinación a Popotla y a Huipulco a comprobar, *in situ*, lo que podía lograrse con la teoría de la arquitectura cuando se la asumía a profundidad.

Postulación de la doctrina, 1937

En 1933 Villagrán fue nombrado Director de la Escuela de Arquitectura y, en 1937, después de recoger el sentir general a través de una serie de encuestas y entrevistas, Beach Riley y Esther Born, en el número de *Architectural Record* dedicado a México, lo calificaron de “guía”, de “maestro” de la arquitectura moderna de México. Por demás está reiterar que esta posición tan sobresaliente y encomiable a la vez fue convalidada por las sucesivas generaciones de profesionales egresadas de la Escuela a partir de 1924 y mismas que encontraron en sus orientaciones el hilo conductor que les habría de permitir responder a la responsabilidad de llevar a cabo la radicalmente nueva arquitectura de masas, la arquitectura revolucionaria.

En esa misma revista se publicó la “Doctrina Arquitectónica de José Villagrán García”. El nombre estaba perfectamente escogido: se trataba de una doctrina, esto es, de lineamientos, de consignas que indicaban el camino a seguir por la nueva arquitectura. Es la teoría, pero expuesta en forma de plan a seguir. Cuando estos planes cobraron vida, mediante la acción concertada de sus alumnos, tomaron la forma de una política arquitectónica y constituyeron una “escuela”.

Los dos papeles de la arquitectura

1. Exponer a toda costa y dar a conocer las peculiaridades de nuestro pueblo. (Inconscientemente y sin reconocimiento nuestras construcciones cumplen esta misión).

2. Jugar un papel activo y dirigente en la evolución de nuestro pueblo. (Esta es la doctrina de nuestros jóvenes arquitectos). Factores en la problemática arquitectónica de México.
3. Pobreza. Es necesario construir para nuestro pueblo con el máximo de Economía.
4. Programas desconocidos. Crear edificios para instituciones con programas no determinados, o cuya función es indefinida o está en constante evolución.
5. *Falta de cultura.* Luchas contra la enorme falta de cultura y comprensión del público, acentuada por el gran número de “mercaderes de la construcción” que existen.
6. *Atavismo.* Aprender a controlar nuestro temperamento racial rebelde por naturaleza”.

Como se puede comprobar, teoría y práctica se interaccionaron fecundamente en Villagrán. Su unidad, transformada en doctrina, fue adoptada por sus alumnos. Unidos, maestro y alumnos, dieron conjunta respuesta a la discusión teórica que los antecedió:

Ni neoclásico ni colonial; debemos buscar adecuada respuesta a lo que nuestros problemas actuales nos exijan... un gran camino a seguir: partir del conocimiento de nuestra realidad, de nuestros auténticos problemas y de nuestras posibilidades alcanzar soluciones propias a nuestro problema real, a nuestro clima, a nuestra idiosincrasia, a nuestra economía, a nuestra cultura... (en esta tarea) debe cooperar con todos los especialistas el arquitecto, el urbanólogo, el hombre de la calle, el beneficiario que habita y, a la vez, la víctima que sufre directamente nuestros errores colectivos y profesionales.

Al México del 1925, urgido de la arquitectura que reclamaban las masas depauperadas y a un gremio que afanoso buscaba una política profesional, Villagrán les

aportó un movimiento al que por lo que se lleva dicho bien podemos llamar "Escuela mexicana de arquitectura". Esta escuela tiene un programa bien definido.

...lo que se predica no es una estética sino una ética profesional, la de una arquitectura que primero conozca a fondo su problema y después alcance su solución...Sin investigar es imposible imaginar auténticas soluciones; y el arquitecto aislado de sus hermanos y de los demás especialistas hará su búsqueda inconsistente y sus conclusiones inoperantes. ¿O vamos nosotros, los arquitectos mexicanos, a proseguir viviendo el absurdo camino que vivimos y viven la mayor parte de los arquitectos del mundo: condenar conformándonos, aceptar rechazando y huir relegado a otros tiempos y a otros mexicanos la tarea de realizar lo que no quisimos ni pudimos alcanzar?...Si en los años veinte Le Corbusier escribió aquél grito bélico: 'arquitectura o revolución', después de medio siglo de una arquitectura que hoy sentimos caducar ante la insolución del problema de vivir y de convivir, cabe volver a exclamar admonitoriamente 'arquitectura de verdad o autodestrucción de nuestra cultura.

José Chávez Morado en el movimiento de integración plástica

Tomado de: *José Chávez Morado, su tiempo, su país. Obra plástica*, México, Gobierno del estado de Guanajuato, 1988.

Acostumbrados hasta ahora a juzgar nuestra arquitectura del segundo cuarto de este siglo aplicándole las categorías y objetivos históricos de la europea y norteamericana, nos había sido imposible aquilatar las sustanciales diferencias que al caracterizarla le confirieron particularidad y trascendencia dentro del contexto mundial.

Al analizarla siempre a contraluz de su parecido con aquéllas, hemos creído que el nacionalismo de tónica colonialista que la impregnó en un principio era un matiz meramente aleatorio y, por ende, efímero. Aleatorio por cuanto era —se decía— resultado de la imposición del criterio de un secretario de Estado, José Vasconcelos, quien habría exigido su impronta en las construcciones escolares que tenía a su cargo. Si se acepta, según este punto de vista, que el nacionalismo de la arquitectura de esos años y hasta bien entrados los cincuenta, dependía de las preferencias de un funcionario, su carácter efímero cae por su peso: desaparecería en cuanto se modificara tal situación. El nacionalismo, así explicado, no era, pues, consustancial a esa época y a esa arquitectura, sino meramente circunstancial. Podía desaparecer sin mengua alguna de la calidad arquitectónica.

Con la modernidad ha acontecido otro tanto. Arquitectos e historiadores la buscaron, cada quien en su campo, emparentándola con los lineamientos estilísticos de aquellas arquitecturas coetáneas suyas. De este modo, a la modernidad no se la consideraba como una cualidad propia de toda manifestación social que se adecuara a las exigencias de su momento histórico, sino como propiedad que poseían con exclusividad ciertas formas y objetos; en este caso, las formas de la arquitectura europea. El fetichismo que permea esta concepción al considerar que los objetos por sí mismos pueden poseer cualidades que únicamente les otorga el vínculo social, es evidente.

Ahora bien, si abandonamos ese punto de vista que de hecho convierte aquellas arquitecturas en el metro a partir del cual deberán medirse las demás y procuramos ser consecuentes con el supuesto básico del conocimiento de confrontar las realizaciones con su contexto histórico, el balance es diametralmente distinto. Nacionalismo y modernidad aparecen entonces como las vías privilegiadas que una nación en ciernes toma para sí prácticamente desde el momento de su gestación; como las reivindicaciones trans-históricas que, con una genealogía de siglos, vertebraron no sólo a la arquitectura sino a las artes todas, a la música y literatura en primer lugar y a la pintura, escultura y arquitectura después, fungiendo además como los insoslayables parámetros de los más avanzados programas de política nacional; como los polos antitéticos de cuya simbiosis habrá de emerger una nueva nación. Revisemos de nueva cuenta nuestra historia y confirmemos que a partir del siglo XVIII ningún propósito tenía sentido ni legitimidad en México si no se presentaba preñado por ambas dimensiones.

Así vistas las cosas, la prosecución de una arquitectura simultáneamente nacional y moderna no fue el afán espontáneamente propugnado por un secretario de Estado, sino la floración de contenidos que, decantados en y por la conciencia social, llegaron a tener la pétrea consistencia de las tradiciones. Rectifiquemos, pues: nuestro nacionalismo es de muy viejo cuño. ¿Era posible soslayarlo cuando la enjundia de nuestra revolución nos ponía de nueva cuenta ante una circunstancia propicia para reivindicar “todo lo que pudiera pertenecernos: el petróleo y la canción, la nacionalidad y las ruinas”, como dijo en 1915 un testigo insospechable de proclividad izquierdista?

Para los arquitectos, sin embargo, asumir esas metas seleccionadas por la historia y auspiciadas por la revolución no necesariamente entrañaba contar con los medios para lograrlas.

Les era indispensable, previamente, responder a dos preguntas capitales: ¿qué o cómo se adviene a lo nacional en arquitectura? ¿Cómo hay que proyectar para ser moderno?

Después de intentar revivificar las formas coloniales según la exigencia vasconcelista, se contestó afirmando que ciertamente no era por el camino de los anacronismos, ya fueran exóticos o nacionales, como se transitaría hacia la consecución de ambas metas, pues de manera indefectible emergía la inadecuación entre las formas revividas y las modalidades del vivir presente. Todo lo contrario, era impres-



cindible anclarse en nuestro tiempo y sociedad; investigarla, conocerla y detectar las finalidades que ésta esperaba ver satisfechas a través de la arquitectura. Es necesario, se dijo, “imprimir más y más el sello personal y nacional en toda nuestra producción arquitectónica y comenzar a estudiar soluciones verdaderamente mexicanas a nuestros genuinos problemas mexicanos” (Villagrán, 1931). Como puede observarse, no era una estética sino una ética profesional lo que se preconizaba. No se prescribía una forma sino una actitud. No se partía de un estilo sino de un punto de principio teórico. Aquí comenzó la revolución arquitectónica de México, cuando un sector social hizo suyas las reivindicaciones de un pueblo. Esta revolución tomó forma de *Escuela*, como en el caso de la pintura, con programa y principios comunes.

En esta larga marcha hacia la creación de una arquitectura propia y en una primera etapa, con traspiés, virajes y recaídas formalistas, pero procurando contenerse hasta tozudamente en las modalidades del vivir y convivir vigentes, ya que ésta era la vía específica por medio de la cual cristalizaría lo nacional y la modernidad en la arquitectura, un buen número de arquitectos fueron rescatando distribuciones, sistemas constructivos, materiales, sentidos decorativos y calidades propias del espíritu de las formas tradicionales. En las obras de Juan Segura, Carlos Obregón, Juan O’Gorman, Álvaro Aburto, Antonio Muñoz, Mario Pani, Enrique Yáñez, Raúl Cacho y varios más aparecieron indistintamente concepciones espaciales ligadas a la tradición, así como mosaicos, aplanados con texturas múltiples, herrería, vitrales, murales y esculturas. En varios de estos casos colaboraron con ellos algunos de los más prestigiados pintores, como fueron José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.

En su propósito, pues, de dar a luz una arquitectura propia, cuya raigambre nacional emergiera de la contención a la peculiaridad de los problemas propios, así como, y en no escasa medida, por el interés del aparato gubernamental en difundir en los edificios públicos mensajes relativos a la revolución, algunos arquitectos fueron llevados a “integrarse” con los pintores y escultores. Esta fue la primera vía de acercamiento que poco tiempo después habría de rendir frutos más consistentes. Un efecto secundario pero no menos importante es que aproximó a aquéllos a la influencia ideológica de los pintores que en esto llevaban largo camino andado.

Una segunda vía por medio de la cual se extendió al gremio la posibilidad de “integrar las artes” fue motivada por el convencimiento de que el éxito alcanzado por Le Corbusier, Gropius, Portinari y Niemeyer, River y O’Gorman, Villagrán y Arai y

hasta el de Pani y la ICA, se explicaba en gran parte por el estrecho vínculo establecido entre profesiones o especialidades distintas, lo que llevaba al enriquecimiento recíproco. Era la fecundidad de este vínculo, la reunión de los arquitectos con los pintores, escultores, ingenieros y hasta con los filósofos, lo que facultaba el encuentro de soluciones más orgánicas y, por lo tanto, vivas, asentó Raúl Cacho en el primer número de la Revista *Espacios* (1948). La “nueva arquitectura viva mexicana” surgiría de ese vínculo interdisciplinario.

La presentación de los proyectos relativos a la construcción de Ciudad Universitaria (1947), sin duda alguna el conjunto de mayor envergadura que se hubiera emprendido hasta ese momento en México, brindó la mejor oportunidad que pudiera haberse imaginado para que el vínculo entre artistas y arquitectos se estrechara. Fue con motivo de esa oportunidad que los pintores modificaron su exigencia de que se les encomendaran murales, insistiendo en la factibilidad de procrear la “segunda etapa del muralismo mexicano” como la llamara Chávez Morado, una nueva etapa en la historia del arte: la “integración plástica”. Integración que era perfectamente observable en todas las grandes épocas y momentos estelares de la historia del arte. En todos ellos, las artes habían estado integradas, dando lugar a un valor exponencial que no sumaba sino potenciaba el valor de cada una por separado.

La dialéctica de sus trabajos previos los llevaba hacia la integración. Si bien en un principio los muros de vetustos edificios, coloniales no pocos de ellos, habían dado cabida a la pintura mural permitiendo así que cumpliera un cometido social al convertirse en vehículo idóneo para consolidar la conciencia histórica de la sociedad, saltaba a la vista la discrepancia de principio entre una pintura revolucionaria en sus temas, en sus técnicas y en el género que abordaba y los sitios en los cuales se depositaba. Estos últimos, si bien eran públicos en su acceso, no eran los más indicados para aquellos mensajes pictórico-políticos. Una pintura revolucionaria sólo era compatible con una arquitectura igualmente revolucionaria en la que desde el proyecto mismo se previera la participación de las demás artes, superando así la yuxtaposición, para transitar hacia una nueva forma de arte: el integrado.

La sociedad nunca se propone más que aquello para lo cual ya cuenta con los medios para llevarlos a cabo, dijo Marx. Y, efectivamente, cuando se presentó esta oportunidad, un grupo de pintores y arquitectos estaba listo. A este respecto es sumamente significativo que en ese primer número de *Espacios* que mencionamos colaboraran algunos de los más destacados participantes en lo que posteriormente

se conoció como *Movimiento de Integración plástica*: Juan O’Gorman, Raúl Cacho, Guillermo Rosell, Lorenzo Carrasco, Sequeiros y José Chávez Morado. ¿El tema del número? Bien podría decirse que destacaban notoriamente los ensayos que directa o indirectamente versaban sobre la factibilidad de llevar a cabo la integración plástica: el de Cacho se refirió a la “Arquitectura viva mexicana”, el de Siqueiros fue “Hacia una nueva plástica integral” y el de Chávez Morado “En busca de la nacionalidad”.

Estas coincidencias no podían ocultar, sin embargo, las diferencias profundas que mediaban entre ellos, no sólo a título de personas sino a título de representantes oficiosos de sus respectivas profesiones: la conjunción de esfuerzos que propugnaba Cacho no parecía ir más allá del enriquecimiento plástico estético que podía alcanzarse mediante ella. Algo a todo punto distinto del arte de contenido humanista, “dirigido a las grandes capas sociales mexicanas para enseñarlas, conmoverlas y conducir las a la lucha por los intereses nacionales y del grupo social al que pertenecen”, que propugnaban Siqueiros y Chávez Morado. Para este último, además, el país estaba en el umbral de vivir un nuevo momento de integración nacional, respecto del cual la colaboración de los distintos artistas formaban parte de esa “línea defensiva y de consolidación nacional”. Estas divergencias, hay que anotar, no fueron obstáculo suficiente para impedirles proseguir en pos de la integración plástica. La colaboración recíproca era una necesidad para desentrañar conjuntamente el contenido verdaderamente nacional y, por lo tanto universal, de su arte. Asumiéndolas abordaron la construcción de Ciudad Universitaria.

Su tarea tenía todos los riesgos de lo inaugural. ¿Hasta qué punto estaban suficientemente preparados para abordar un proyecto integral? Los arquitectos estaban predominantemente imbuidos por el punto de vista que sostenía que las artes únicamente se legitiman cuando alcanzan sus valores a través de los medios que les son propios. Esta tesis, elaborada como una reacción para superar los pastiches de todo tipo, las ornamentaciones divorciadas del sentido estructural de la obra y los falsos efectos logrados con elementos sobrepuestos, los hacía refractarios, renuentes y hasta francamente opuestos al más mínimo intento integrador. La arquitectura era autosuficiente y le bastaban sus propios medios para realizarse, decían los preconizadores del purismo artístico. Por otra parte, hacía tiempo que habían excluido de su práctica profesional el diseño completo de los interiores los cuales se limitaba a los más inocuos terminados en paredes, pisos y techos, a fin de que el usuario pudiera complementarlos con el menaje y enseres que mejor le pa-

recieran. Así, pues, si acaso pensaban en la posibilidad de la integración, ésta sería externa y, sólo por accidente, interna. Para los pintores y escultores el problema era el recíproco: "Inadecuadas han sido las formas pictóricas y escultóricas modernas en las arquitecturas viejas, pero más inadecuadas aún serían las formas o estilos escultóricos y pictóricos viejos en las arquitecturas nuevas", proclamó Siqueiros. Tenían experiencia en interiores, en espacios usualmente penumbrosos, con no muy amplias perspectivas hacia el mural y prácticamente sin relación con los grandes espacios soleados, arbolados y de amplísimas perspectivas. Ahora era preciso pensar en materiales, técnicas y sentidos compositivos nuevos, en los brillos, reflejos, perspectivas móviles, en la lejanía del espectador y en las superficies a la intemperie. Sí, la experiencia era inaugural.

Tenía razón Chávez Morado cuando al justipreciar el resultado señaló que el problema de fondo confrontado en Ciudad Universitaria fue la contradicción entre una pintura realista y una arquitectura internacional, tendencialmente abstracta y desligada por ello de su entorno físico y social. Secundariamente, el individualismo, enseñoreado, impidió una cabal planeación e integración de las obras.

No obstante lo anterior, este primer y gran intento de integración plástica le permitió a la arquitectura mexicana el acceso de manera rotunda al ámbito del color, a los juegos ópticos y hápticos, al contraste de materiales, al rescate de algunos de éstos de raigambre tradicional para, con todo ello, crear una atmósfera cálida, alegre y fresca, muy adecuada para un ámbito escolar. Gracias a la colaboración de los pintores y escultores, los arquitectos mexicanos abjuraron de uno de los dogmas más preciados de la arquitectura europea y norteamericana prevaleciente en ese momento: el que, con Adolf Loos, tildaba el vínculo entre las artes plásticas y, más expresamente, de la arquitectura con la ornamentación, de "delito" o de "crimen". Dogma que la arquitectura internacional refrendó implícitamente con sus obras, pese al criterio en contrario de uno de sus paladines: "La historia muestra que el genuino ornamento surge únicamente durante períodos armoniosos de la raza humana, cuando el hombre, siguiendo su natural impulso a adornar su entorno, busca expresar el sentir de una sociedad asentada, más bien que sus meros sentimientos personales. Muestra que el ornamento es el resultado del trabajo inconsciente de todo un período de civilización, no de individuos; que es el refinamiento orgánico final de sus edificios y cosas, una expresión creativa y no una cuestión de gusto." Gropius terminaba preguntándose: "¿Está nuestro tiempo dispuesto y listo

para esta empresa?" Los artistas mexicanos mostraron en Ciudad Universitaria que, aunque fugaz, huidizo y efímero, este tiempo se dio, coronando las búsquedas de años atrás.

Otras experiencias vinieron después de Ciudad Universitaria, pero emprendidas a título de empresa personal y ya no como expresiones de una política artística. ¿Qué fue lo que interrumpió tan abruptamente esa brillante experiencia? ¿El impacto de sus previstas y necesarias limitaciones? ¿Las contradicciones entre una pintura con afanes políticos y una arquitectura hasta opuesta a ellos? ¿Caló hondo la inconsistente afirmación de Zevi de que lo "grotesco mexicano" iba a contracorriente? Sí, ciertamente; pero tal vez el factor determinante fue que, políticamente considerada, esa magna obra se encontraba ubicada no en el "apogeo de una revolución sino en el principio de su contracción", como asentó Chávez Morado. La actitud contestataria de algunos pintores y de otros, sincera y loablemente socialista, hizo el resto. Pero lo que para unos fue frontera impasable, los arquitectos se dejaron arrullar por el canto de sirenas del internacionalismo, para otros apenas fue el comienzo de una prolongada y fecunda carrera. Este es el caso de José Chávez Morado.

En efecto, en 1954 Carlos Lazo, a la sazón secretario de Comunicaciones y Obras Públicas y uno de los más calificados militantes en favor de la integración plástica, lo invitó conjuntamente con el escultor Francisco Zúñiga y con Juan O'Gorman a decorar los muros de la antigua Secretaría. En esa misma fecha, otro arquitecto Alejandro Prieto, se sumó notoriamente al nacionalismo y le pidió su colaboración en los interiores y exteriores de los laboratorios CIBA. Fue ésta la primera obra que Chávez Morado emprendía ya no como partícipe de un equipo, sino a título individual. Tres años después lleva a cabo en el antiguo Centro Médico Nacional la que no dudaríamos en calificar de obra maestra dentro de la concepción original de la integración plástica. Es decir, la que exigía que a partir de la íntima colaboración entre la arquitectura y las demás artes plásticas se produjera una obra armónica además de actual, pero sin que ninguna de ellas abandonara su perfil más o menos usual: integración no significaba fusión, segunda connotación del término que el propio Chávez Morado le confirió posteriormente.

Proyectadas con un acusado sentido escultórico, las aulas clínicas del Hospital General, con su perfil ondulante, sus cubiertas abovedadas y su marcada horizontalidad, así como el destacarse nítidamente por estar construidas sobre columnas y contar con una amplísima plaza proyectada *ad hoc* para otorgarle un escenario, se

prestaba con largueza para que la experiencia adquirida con anterioridad, incluidos aquí los murales que realizara en los lejanos años 36 en Jalapa, produjera algo nuevo. Ese algo se produjo. Las dos fachadas laterales y la del frente se decoraron con relieves en cantera de distintos colores trabajadas con variedad de texturas y esgrafiados. De hecho, el frente de cada una de las aulas es portador de una escena que en conjunto van dando razón del tema que las liga a todas: "Evolución y futuro de la ciencia médica", funcionando los espacios intermedios a manera de puertos temáticos y plásticos. La decoración que se aplicó en las bases de las columnas impidió que se separaran los cuerpos, logrando que el conjunto se manifestara artísticamente como una unidad. En el conjunto del Centro Médico también colaboraron para convertirlo en un referente inexcusable de aparecer cuando se lleve a cabo la historia pormenorizada de este movimiento, David Alfaro Siqueiros, Francisco Zúñiga y Luis Nishizawa.

Pero ya decíamos que Chávez Morado maduró una segunda modalidad de la integración plástica con motivo de la solicitud que le presentó el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez de llevar a cabo un cancel de bronce para la *Galería de la lucha del pueblo mexicano por su libertad* (1960). La diferencia sustancial entre esta nueva realización y las que le antecedieron estriba en que a la función decorativa del cancel debía incorporarse la utilitaria, pues además de permitir el paso de la luz hacia el vestíbulo de la Galería se trataba de que incorporara en él mismo unas puertas mediante las cuales se ligara con el exterior. Y esto es justamente lo que lo llevó a inaugurar en nuestra circunstancia la segunda modalidad a que nos hemos referido: la de llevar la integración plástica al diseño de los elementos e incluso de los materiales empleados en la construcción arquitectónica, tales como "pavimentos, columnas, bancas, fuentes, antepechos decorativos" y demás. Es muy posible que a este nivel la integración de las artes llegara a convertirse en plena fusión, pues es claro que emplazadas a cumplir estos objetivos ninguna conservaría su tesitura tradicional. Ninguna aparecería como pintura o escultura más o menos integrada a los espacios que habita la sociedad, sino como concepción pictórica y plástica conformando y enriqueciendo los elementos mediante los cuales se construyen.

Que Chávez Morado entrevió con toda claridad esta incursión realmente revolucionaria en el alma misma del arte lo prueba el que fue tomada como punto de partida para estructurar las actividades docentes del *Centro Superior de Artes Aplicadas*, del cual pasó a formar parte el *Taller de Integración Plástica*, que se había constituido desde 1950 en el Instituto Nacional de Bellas Artes. Las actividades del centro estaban orga-

nizadas alrededor de dos talleres básicos, el de Escultura monumental y el de Proyección arquitectónica, mismos que, a su vez, se apoyaban en los talleres de “artesánías, mosaico, vitrales, cerámica, textiles, herrería, ebanistería, orfebrería y esmaltes”. El objetivo General de este Centro, explicado por su propio creador, era preciso: “Nuestro empeño, dijo, consiste en hacer una escuela de diseño de artes monumentales, que se integren a la arquitectura para enriquecerla de forma y contenido”

No es necesario cavilar mucho para apreciar varios aspectos en los objetivos del Centro superior de Artes Aplicadas de Chávez Morado. El primero es que, respecto de las realizaciones previas, algunas de ellas magistrales como las ya mencionadas aulas, ésta era la continuación obvia: llevar la participación de las artes plásticas al diseño de los elementos le permitiría a la arquitectura no depender de los materiales comerciales que prácticamente en la totalidad de los casos han sido pensados no para enriquecer el ambiente humano, sino para acumular más ganancias. Y, en segundo término, que sin ninguna dificultad podría pensarse en la inauguración de un nuevo tipo de arte, el que surgiría de la integración en cualquiera de sus dos modalidades ya apuntadas y que de ninguna manera son excluyentes: la fusión de las artes no proscibiría su integración.

En el Museo de Antropología, en el nuevo Palacio de Gobierno de Campeche, en la Alhóndiga de Granaditas, así como en el Palacio Legislativo de San Lázaro y en otro más, Chávez Morado, casi solo, no ha arriado las banderas de la integración plástica y con ellas las de un arte comprometido, convergente con las mejores perspectivas sociales. Cuando tenemos presente el tedio y rechazo provocado por la arquitectura internacional; cuando en su afán de sobrevivencia ésta retorna al indiscriminado saqueo de los acervos culturales tradicionales; cuando de nueva cuenta se apoya en el color y las texturas, las peculiaridades nacionales y locales, no podemos menos que pensar que ese posmodernismo resulta tardío a la luz de las experiencias revolucionarias e integracionistas mexicanas a las cuales Chávez Morado ayudó tanto a madurar. Por ello, no nos cabe la menor duda de que si bien la época de retraimiento que nos ha tocado obstaculizó la floración plena del nuevo arte que ya se anunciaba potente hasta los años cincuenta, sus afanes artísticos y su entereza personal habrán de ser reivindicados una vez más por otras manos. Para esas manos transcribo un texto suyo que me parece premonitorio de posibles acciones:

Esta será nuestra próxima tarea en la revisión teórica; preparar mesas redondas y experiencias prácticas que formen una doctrina de la Integración Plástica. Los sociólogos, economistas, psicólogos, pedagogos, urbanistas, arquitectos, artistas y críticos unirán sus disciplinas para avizorar un porvenir en que esta Integración sea completa, pero también los pasos que deben darse para ir resolviendo la demanda del pueblo de un arte plástico público.

La arquitectura de la Revolución Mexicana. Un enfoque social

Tomado de: *México, 75 años de revolución*, Educación, Cultura y comunicación II, México, Comisión Nacional para las celebraciones del 175 aniversario de la Independencia nacional y 75 aniversario de la Revolución mexicana, Fondo de Cultura Económica e Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución mexicana, noviembre, 1988, pp.

La más moderna teoría de la historia ha hecho evidente que el pasado histórico expresado en formas arqueológicas, artísticas, arquitectónicas o culturales en general, no puede considerarse como un mero objeto de entretenimiento o de disfrute culterano. Igualmente, ha manifestado que cualquier transformación del presente que no sea el resultado impensado del libre juego de fuerzas entrelazadas espontáneamente y que, por el contrario, aspire a materializar un mínimo de efectos prefigurados, tiene que reconocer en el pasado histórico el ingrediente fundamental de cualquier transformación emprendida conscientemente.

En efecto, fue en un tiempo pasado donde se vislumbraron los proyectos educativos, de salud pública, de recreación, de vivienda, de gobierno y políticas económicas inherentes que, posteriormente, se configuran como las reivindicaciones cuya solución está obligado a asumir el nuevo gobierno, el nuevo sistema económico-político o la nueva sociedad. También las técnicas que se pueden aprovechar, así como los sistemas organizativos y la propia maleabilidad de la que es capaz la fuerza de trabajo, se producen con sus características específicas, en ese mismo tiempo pasado, y lo mismo acontece con la sensibilidad artística o la percepción estética con que cuentan los grupos o clases sociales que van a aprender, comprender, entender la obra salida de las manos del artista creador.

Subyaciendo, pues, a las tradiciones, a los usos y costumbres, a los monumentos históricos, arqueológicos y artísticos, el pasado aparece ante nosotros como experiencia acumulada, como capacidad, disposición y anuencia concreta para llevar a cabo lo que ese mismo pasado ha prefigurado. Al funcionar de esta manera, el pasado

se constituye en las *condiciones materiales del cambio*, es decir, aporta los recursos, los objetivos, y señala los márgenes intraspasables del futuro. Para decirlo en los términos de Marx: "Por eso la humanidad no se propone nunca más que los problemas que puede resolver, pues, mirando más de cerca siempre se verá que el problema mismo no se presenta más que cuando las condiciones materiales para resolverlo existen o se encuentran en estado de existir".

De este modo, las medidas que se adopten y las soluciones o políticas que se realicen, serán más adecuadas si responden a esos ideales o reivindicaciones pergeñadas con toda la contundencia que les da haber sido enarbolados por generaciones anteriores y si toman la forma delineada también en el pasado. Asumirlo pues, aprehenderlo con miras a extraer de él sus fuerzas propulsoras; incorporarlo como programa a cumplir en la acción conscientemente transformadora, es pues, una necesidad. Mucho más si, además de lo anterior, se tiene en cuenta la debilidad congénita de la cual partiría cualquier política sectorial o global que hiciera caso omiso de dichas condiciones materiales y se propusiera llevar a efecto aquello que ni está en la mente de los grandes grupos sociales, ni cuenta con su anuencia ni con recursos debidamente preparados. Parece evidente que "la historia no es sino la sucesión de diferentes generaciones, cada una de las cuales explota los materiales, capitales y fuerza de producción transmitida por cuantas la han precedido".

En conclusión: rescatar el pasado, ahondar en él diseccionándolo, es tarea que debe emprenderse de manera insoslayable en estos tiempos de racionalización, planificación, programación; calificativos todos ellos que aluden al requerimiento de responder a las necesidades sociales, de las masas, que pusieron a la orden del día las revoluciones burguesas. Y, ¿hay actividad en la que la acción transformadora depende en tan gran medida de la cantidad y calidad de la demanda, de los modos y usos tradicionales, de los hábitos y formas de vivir y del convivir destilados a lo largo del pasado, como en la arquitectura? ¿No acaso la teoría de la arquitectura destaca su importancia al hacer los proyectos de las nuevas obras y construirlas, y lo incorpora en la forma de *programa arquitectónico*? Los aspectos que le dieron consistencia a la Escuela Mexicana de Arquitectura, fueron justamente las reivindicaciones sociales, arquitectónicas y estéticas del pasado, incorporadas a la nueva arquitectura como parámetros de ella. Ésta fue la forma que asumió la *arquitectura de la revolución*.

Así, de lo ya dicho se colige fácilmente que la arquitectura de la Revolución mexicana estaría insuficientemente delineada en todos sus rasgos si no la rela-



cionamos con su antecedente. Así, pues, sólo resta preguntar: ¿cuáles fueron las condiciones materiales de las cuales surgió dicha arquitectura? Al conjunto de ellas lo conocemos como *porfirismo*.

El legado porfirista

No todo pasado, no cualquier pasado puede crear las condiciones para que se produzca el futuro al que se persigue —lo que en gran parte explica el desfase que se presenta en la dinámica distinta con la cual se revolucionan las varias esferas de la vida social— sino sólo aquél que ha sido capaz de vislumbrar así sea en sus rasgos más generales y abstractos, los ideales y objetivos en los que se condensan los afanes colectivos, las reivindicaciones históricas de un pueblo.

Acostumbrados como hemos estado a tener como referente cotidiano al porfirismo, no como objeto de estudio cada vez más profundo, con el fin de rastrear la explicación de algunas de las tendencias sociales actuales, sino para acumular denuestos y escarnio hasta el punto de convertirlo en una de las fases más execradas de nuestra historia, nos era imposible descubrir en él la simiente, el germen de la arquitectura revolucionaria.

Sin embargo las más recientes investigaciones sobre el tema nos han permitido comprobar una primera hipótesis: *el porfirismo fue la causa de las condiciones subjetivas del cambio revolucionario de la arquitectura del siglo xx en México*. Esto fue posible debido, en primer lugar, al doble rechazo, consciente y explícito uno e inconsciente e implícito el otro, que permeó la aceptación más o menos generalizada del eclecticismo, entendido éste como el reconocimiento de que en las grandes arquitecturas de todos los tiempos era posible encontrar disposiciones cuya validez no se restringía a su momento histórico respectivo, sino que se conservaba hasta ser refuncionalizadas y extendidas al presente. Se sabe que la aceptación de este postulado se generalizó en el mundo capitalista y predominó sobretudo en la segunda mitad del siglo xix: Pero se ha ignorado o soslayado que cuando no se trataba de un recurso que graciosamente se ponía al alcance de quienes no tenían otra mira que la de satisfacer los caprichos de su cliente, se entendió con toda claridad que si bien “es posible que no cree un nuevo arte, por lo menos puede ser útil para la transición desde el historicismo hacia la arquitectura del futuro”, como estableció la *Revue générale de l'architecture* en su momento. También, que los arquitectos se vieron compelidos a adoptarlo ante la carencia de un nuevo estilo y, más que eso, ante la ausencia

de nuevos programas arquitectónicos cabalmente representativos de las nuevas clases sociales y la todavía no convalidación de nuevos materiales de construcción. En suma, ante la relativa invariabilidad de la estructura social.

Así, la historia se tergiversó. En efecto, no se ha dicho con suficiente énfasis, que en la aceptación del eclecticismo como una tendencia formal estaba explícito el interés por romper la hegemonía de *una* forma, de *un canon*, de un cliché: el del neoclasicismo. En las páginas de *El Nacional* entre septiembre y noviembre de 1890, se dijo a este respecto: "...la época escolástica de Vignola... parece haber ahogado toda inspiración, toda concepción original de la belleza y ha reducido a la humanidad a la imitación... no quiere morirse, mucho menos en nuestra querida patria, y sigue siendo el vademécum de todas las medianías, el santo Evangelio de todos los ignorantes en Bellas Artes..." "El eclecticismo, la incorporación y revalidación de todas las formas posibles, eran un recurso para romper con un monopolio formal y, con un criterio: el que sostenía la preeminencia y factibilidad de que una sola forma de cuño histórico, la neoclásica, pudiera ser considerada como la forma por antonomasia, aplicable a todos los tiempos y lugares, a todas las idiosincrasias y necesidades. Parece paradójico, pero así es. Subyaciendo este primer rompimiento contra una forma específica, estaba el rechazo no claramente consciente ni explícito, pero tal vez mucho más profundo y promisorio, de cambios sustanciales, como de hecho lo fue: *el rechazo a todo posible formalismo*.

Tenemos noticias, indirectas lamentablemente, de que en el mismo momento en que el eclecticismo es aceptado, persiguiendo a su través las finalidades ya dichas, el rechazo a todo posible formalismo, incluido el propio eclecticismo, era defendido en México por "...estirados académicos (que) elevan jeremiadas sin fin, porque pretenden que no puede tener objeto la reproducción de lo que los hombres en otros tiempos han creado, aduciendo que es imposible reproducir en sí mismo el modo de sentir de generaciones pasadas" . (i) Estos estirados académicos eran los menos, ciertamente, pero no puede menospreciarse la importancia de su acción que, si bien coincidía con el afán de los eclécticos de poner un coto a la hegemonía del neoclasicismo, era, no obstante, más radical. Romper con el monopolio de *una* forma preconizando el libre comercio y competencia de todas, no era para ellos una solución, sino una muy distinta, de cuño revolucionario. No se trataba de importar esta o aquella, sino de producir la adecuada y propia. Así de sencillo su enunciado, pero de ímprobos esfuerzos su consecución. ¿Sería posible? El centralismo, la neoco-

lización capitalista, la hegemonía de las metrópolis y la consecuente imposición de formas a nivel mundial, parecían proscribirlo y cerrar la posibilidad a países como el nuestro cuya dependencia en todos los órdenes no parecía tener término. La lucha, no obstante, estaba emplazada. La lucha contra un monopolio formal conllevaba, en germen, la lucha contra cualquier posible formalismo. ¡He aquí el mérito teórico-histórico del eclecticismo porfirista!

No haberlo visto; no haber reconocido la importancia que para justipreciar con objetividad el eclecticismo porfirista era indispensable evaluar tanto la mira que los arquitectos tenían en mente, encaminarse por el nuevo derrotero, como las razones que los impulsaban a rechazar lo que gustosamente dejaban atrás; partir del supuesto epistemológico, ahora inadmisibles, de que al calificar de eclécticas las más notorias edificaciones porfiristas –como el Palacio Legislativo, el Teatro Nacional, el Edificio de Correos, el Edificio de Comunicaciones, la Cámara de Diputados y demás– se había captado la totalidad del carácter de esa arquitectura, su esencia, o que, en todo caso, algunos otros rasgos que pudieran indicarse resultarían irrelevantes para modificar su significación general como una arquitectura sumisa a los dictados formales europeos, particularmente franceses y, en tal sentido vuelta de espaldas a la realidad nacional, son, en términos amplios, los errores en que ha incurrido una crítica básicamente ideológica.

Donde hacen su aparición dos reivindicaciones transhistóricas

Antes de que los arquitectos enfrentaran de lleno, tanto en la teoría como en la práctica la posibilidad concreta de rechazar todo posible formalismo, tenían que tomar posición ante el par de elementos de una contradicción y, como tales, recíprocamente excluyentes, que, sin embargo, se manifestaban como las líneas rectoras del desarrollo histórico del país, como reivindicaciones transhistóricas imposibles de ser soslayadas a riesgo de quedarse irremisiblemente rezagados: nacionalismo y modernidad.

La aparentemente prematura aparición en el siglo xviii de una conciencia mexicana, primero, y francamente nacionalista poco después, muy probablemente puede explicarse por la toma de conciencia de parte de los criollos de la demeritada situación en que se encontraban respecto de los peninsulares, en lo referente principalmente a su exclusión de los altos puestos gubernamentales y, en segundo término, a las limitaciones que en lo económico les imponía la política proteccionista

a través de monopolios y estancos de toda índole. Ese sentimiento de “herederos desposeídos” explica su necesidad de reivindicar su primigenia calidad e igualdad humana ante la metrópoli.

Constreñida en un principio a los ámbitos de la capacidad intelectual, muy pronto esta actitud reivindicativa se extendió a la revaloración, a cargo de los jesuitas ilustrados del siglo xvii, de las tradiciones principales, así como a los hábitos y costumbres de aquella a la que ya empezaban a reconocer como su “patria”. Envuelta posteriormente bajo el estandarte religioso, esa actitud se refuerza poderosamente al vincularse dicho espíritu nacionalista con la Revolución de Independencia para, a partir de ahí, insuflar su tónica en las más variadas formas artísticas, literarias y musicales, principalmente, hasta desembocar fortalecida al calor de las luchas contra las distintas intervenciones extranjeras. Bien puede afirmarse que la actitud nacionalista ha sido causa y efecto de la paulatina consolidación del Estado burgués y de la entronización del sistema capitalista en México. De pretérita genealogía, pues, el nacionalismo se constituyó en una de las reivindicaciones transhistóricas de nuestro país fuera de la cual era inentendible el desarrollo nacional.

Coetánea del nacionalismo y con similar fuerza catalizadora, el afán de insertarnos en la modernidad es la segunda reivindicación que también se explica, de manera enteramente semejante, por las centurias de exilio, de enclaustramiento intelectual en que nos mantuvo España. Como bien se sabe su monopolio no se restringió a lo comercial, sino también al conjunto de la ideología escolástica que sustentaba, en tanto se había autonombrado paladín de la cristiandad. Pese a todas las prohibiciones, a la Nueva España llegaban y no con mucho retraso, las noticias acerca de la ‘nueva ciencia’ y de la ‘nueva filosofía’. Lo que en ellas encontraron los novohispanos, suscitó su entusiasmo de manera tan amplia como promisorio era el nuevo mundo que ponía ante sus ojos: un mundo dominado por el hombre, por su ciencia y técnica, gracias a las cuales y al cambio de mentalidad que ya no ponía todas sus esperanzas en el otro mundo sino que las volcaba en la persecución de la felicidad en éste, se abría y ensanchaba el mundo vivencial humano. De este modo, ‘moderno’ no solamente designaba lo diferente de lo antiguo, sino que era sinónimo de racional, crítico, verdadero, avanzado, libre, audaz. La presencia apabullante de ese nuevo mundo no podía menos que obligar a los novohispanos a tomar conciencia de su gran rezago histórico y, sobre todo, a la certidumbre de que la lucha nacionalista por sí sola no era suficiente si lo que se ambicionaba era colocarnos a la par de

los países industrializados. ¡Parecía tan sencillo: bastaba con hacernos 'modernos'! El afán de modernidad se constituyó, así, en la segunda reivindicación transhistórica que nuestro país habrá de perseguir conjunta y hermanadamente con la otra, con el nacionalismo. No había duda: debíamos insertarnos en la modernidad por la vía del nacionalismo, convertidas, ambas reivindicaciones, en líneas estratégicas de desarrollo. Pero, ¿no eran recíprocamente excluyentes? ¿Qué no acaso, mientras más intentáramos ahincarnos en el nacionalismo y revivir nuestro pasado prehispánico, tanto más nos alejábamos de la modernidad? ¿Qué no 'hacernos' o sentirnos 'modernos' exigía la renuncia a las tradiciones nacionales? ¿Qué no acaso las líneas estratégicas de desarrollo conducían a un callejón sin salida?

El gran debate teórico de fin de siglo

Con retraso en relación con la literatura donde de tiempo atrás se contaba con la obra de Fernández de Lizardi y Manuel Payno; a la música, donde Aniceto Ortega, Tomás León, Ituarte y Villanueva habían inaugurado la senda nacionalista e, incluso, a la pintura donde ya había aparecido la "pintura histórica nacional" que tanto elogió Altamirano por considerarla los inicios de una "escuela verdaderamente nacional", los arquitectos llevaron a cabo sus "primeros ensayos de arquitectura moderna mexicana", como los tituló Luis Salazar. Aunque este arquitecto sólo cita dos, para el momento en que escribe se contaba con tres obras de corte nacionalista que, de manera no accidental, había encomendado el aparato gubernamental para conmemorar, la primera, la memoria de Cuauhtémoc (1883), para participar en la Exposición Internacional de París (1889) la segunda y celebrar el descubrimiento del Tepozteco, la tercera.

¿Por qué en 1899 se inicia el gran debate sobre estas obras y, más particularmente, sobre las posibilidades que tenía la incorporación de formas prehispánicas en la arquitectura que se quería simultáneamente nacional y moderna? Probablemente la proximidad de la Exposición Internacional que se celebraría una vez más en París en 1900 y para la cual se les había pedido a todos los países que enviaran pabellones "en el estilo típico de la nacionalidad que representaban", así como la afortunada aparición de la revista *El arte y la ciencia*, cuyo primer número dató de enero de ese mismo año, fue lo que propició la confrontación teórica más brillante que se haya entablado durante el porfirismo, y de profundas repercusiones para impulsar la prosecución de una arquitectura revolucionaria.

A partir de esas motivaciones, a cual más incisiva, Luis Salazar, en un ensayo cuyo título, "La arquitectura y la arqueología", es claramente indicativo de la intención que abrigaba, elogia los apoyos recíprocos que ambas profesiones se prestaban en el mejor conocimiento del pasado histórico e intenta persuadir acerca de la capacidad de dicho pasado de fecundar ampliamente a la arquitectura moderna. Para Salazar, esta posibilidad fecundante de ninguna manera implica el desconocimiento de la modificación de los requerimientos que la sociedad le presenta a la arquitectura en dependencia de tiempos y lugares. Tampoco se trata de repetir de manera mecánica las formas y disposiciones que a todas luces son "frecuentemente incompatibles con las ideas modernas", ni de soslayar que la arquitectura está obligada a "satisfacer lo más artísticamente posible las exigencias del gusto moderno". Pero esto no significa, pensaba, que el interés despertado en muy distintos países por constituir un estilo moderno y más precisamente una "arquitectura, por así decirlo, nacional", no pudiera nutrirse para el caso de nuestro país, del conocimiento de los "antiguos monumentos mejicanos" para, a través de transiciones sucesivas, sentar las bases de una arquitectura nacional y moderna a la vez. "*Sin hacer una copia de las construcciones del paganismo* —decía— que quedaría sin expresión actualmente y cuyas costumbres son tan diferentes, y las necesidades ahora tan sin relación con las de los antiguos, *es practicable ensayar la creación, si no de un estilo, sí de una arquitectura característica nacional.*" El propio proyecto que presentó conjuntamente con Vicente Reyes y José Ma. Alva para la mencionada Exposición del 89, era una muestra de cómo, sin repetir el pasado arqueológico era posible recrearlo, adecuarlo, para, dice enfáticamente al término de su ensayo, crear "*una arquitectura moderna nacional*". Este ensayo fue publicado entre julio y septiembre de 1899, en las páginas de *El arte y la ciencia* que dirigía Nicolás Mariscal.

Con puede observarse, no se trataba ya de la actitud ecléctica para la cual el conocimiento del pasado histórico debía facilitar el recurrir a la forma, disposición o estilo que más conviniera al problema en turno, a condición de no mezclar de manera indiscriminada formas que lejos de armonizar entre sí, fueron disonantes. A partir del reconocimiento y apego a los principios arquitectónicos, se trata más bien de insuflar en la arquitectura moderna, misma que estará en función del apego a las necesidades actuales, los barruntos de una arquitectura nacional y moderna. En su proyecto del pabellón, puede confirmarse que él mismo —dijo— se separó de la "estructura y proporciones de los monumentos antiguos".

Con todo y que Salazar daba un paso adelante del eclecticismo ortodoxo, insistiendo en que sería más bien en la ornamentación donde se podrían injertar los conceptos estéticos del pasado, la crítica no se hizo esperar. Escasos dos meses después, un autor que escondió su identidad tras el festivo nombre de Tepoztecaconetzin Calquetzani (¿sería el propio Nicolás Mariscal?) contestó: “¿Cómo imponer la reproducción de formas que expresan las costumbres de tan lejanos tiempos cuando nuestras costumbres en nada se asemejan a las de aquellas, producto de necesidades en tan alto grado diversas?” Lo que debería recomendarse era estudiar el pasado, sí, pero para extraer de él los “principios invariables” a que se ha ajustado la arquitectura de todos los tiempos. De este modo se suscitaría la creación de formas que serían expresión de las costumbres actuales. Mucho menos recomendable todavía era aquel criterio si, como había acontecido con el Pabellón del 89, lo que se había hecho era yuxtaponer pedacería formal extraída de varias culturas. “¿Lograré —preguntaba— el fracaso del pabellón mexicano... evitar nuevas tentativas en el mismo falso camino?” Apelando a Viollet-le-Duc recordaba que el pasado debe estudiarse para conocerlo, no para revivirlo.

La controversia no prosperó más. Salazar hizo mutis y el campo, como pudo comprobarse muy poco después, quedó en posesión de los “principistas”. En efecto, al año siguiente (1900), con motivo de las irregularidades con que se llevó a cabo la premiación del concurso internacional convocado para erigir el *Palacio legislativo*, Antonio Rivas Mercado publicó en las mismas páginas de *El arte y la ciencia* un largo ensayo en cinco capítulos cuyo fin inmediato era evidenciar dichas irregularidades. Las de procedimiento, Rivas Mercado podía ponerlas en evidencia acudiendo a los términos de la convocatoria. Pero las de concepto exigían presentar, aunque fuera de manera sumaria, una teorización sobre la arquitectura. Esto lo obligó a escribir por primera vez en nuestro país sobre el *papel regente del programa arquitectónico*. “Siempre el programa ha dominado la obra —dijo— porque la ha dirigido, porque la ha encauzado. Vemos así que los arquitectos... todos absolutamente... han tenido ante sí un programa que les sirve de timón y, a la vez, de brújula que marca el rumbo del que jamás deben apartarse”. De este modo el programa debería constituirse en “ley suprema” de la arquitectura, tanto para quienes la proyectan como para quienes la evalúan. Abundando en su síntesis teórica, al analizar de manera pormenorizada el proyecto que había presentado uno de los jurados “fusilándose” las mejores ideas de los demás, Rivas Mercado hizo ver que no existía correspondencia ni entre el

interior del proyecto con sus fachadas, ni de su forma con su destino. “La planta no es sincera –añadía– ...las crujiás no se revelan... las dobles crujiás... no se manifiestan en el exterior”. Para concluir contundente que: “*El principio fundamental de la verdad en la expresión arquitectónica*” había sido ignorado y el resultado eran: “¡Cuatro mentiras para cuatro fachadas!”.

Rivas Mercado había estudiado en París. Con independencia de lo que seguramente transmitió de manera directa en las aulas escolares y a sus colaboradores en el taller, y de lo cual desgraciadamente no tenemos noticias, en este ensayo y bajo una forma no sistemática sino polémica, difunde los conceptos centrales de Guadet sobre la sinceridad, la verdad y el papel rector del programa. ¡Las tesis más avanzadas, cuestionadoras del eclecticismo eran implantadas por los arquitectos porfiristas!

El año de 1900 no terminó aquí. Faltaba cerrarlo con el brillante escrito del joven de veinticinco años, Nicolás Mariscal y Piña, en cuya revista venían siendo publicados estos y otros ensayos de la mayor importancia para la mejor justipreciación de la arquitectura porfirista. Lo que a él le interesa en ocasión de su ensayo sobre “El desarrollo de la arquitectura en Méjico” no es tanto llevar a cabo una recensión de la teoría arquitectónica francesa, con la cual se le nota familiarizado ampliamente, sino reivindicar la función social de la arquitectura. Hace ver que la ley juarista de 1869 la había desnaturalizado al igualarla con las ingenierías y que, después de las distintas etapas por las que había transitado, ahora era de esperarse, dado el momento bonancible que se vivía, que alcanzara el esplendor que en justicia le correspondía. Además de las anteriores, enuncia dos tesis más de la mayor importancia. La primera, sobre la posible “formación del arte nacional” a partir del “centro artístico y varios edificios que nos legaron los españoles”, abriendo de esta manera un derrotero al nacionalismo en que no se había reparado anteriormente tal vez por la dimensión antihispanista que tenía la revolución burguesa de México, especialmente en sus dos primeras etapas, la de Independencia y la de Reforma. La segunda, consistió, ya se podrá adivinar, en su toma de posición a favor de los “eternos principios del arte”.

No obstante la importancia de lo anterior por lo que respecta a las posibilidades de procrear una arquitectura simultáneamente moderna y nacional, es sin duda en su “Proyecto de plan de estudios para la enseñanza de la arquitectura en Méjico”, que en 1902 le presentó al subsecretario de Educación Pública y Bellas Artes, Justo Sierra, donde se encuentran sus aportaciones teóricas más significativas y trascen-

dentes. De manera altamente compendiada, recordaríamos que se inician estableciendo una muy insólita y triple misión de arquitecto: "como artista, como filósofo y como hombre civil". Con la primera retomaba la función tradicional del arquitecto; con la segunda extendía su campo de acción hacia disciplinas con las que también de siempre se le ha considerado vinculado, si bien nunca se había llegado a asignársele como misión; respecto de la tercera no cabe duda de su novedad. ¿Cuál era el contenido de esta última? "La misión del arquitecto en la sociedad es satisfacer las múltiples necesidades que la afectan en sus diversas esferas; requiere, por tanto, el trato frecuente con ellas, para llegar a imbuirse en sus gustos y exigencias especiales, y hacerse así, un verdadero hombre civil". Ratificando su posición "principista", continúa haciendo ver que debe prepararse a los alumnos para "la resolución de un problema que consiste en proveer a un conjunto de múltiples condiciones cuyo enunciado se denomine programa". En el citado proyecto de plan de estudios Mariscal propone, además, la creación de una nueva materia en la currícula académica, la teoría de la arquitectura, cuyo contenido verse sobre "el conjunto de los principios fundamentales que rijen el arte arquitectónico y el encadenamiento lógico de consecuencias a partir de esos principios". Termina rechazando, en apego a las tesis de Viollet-le-Duc, el sistema arqueológico, donde el arquitecto "no compone sino que compila". Para aquilatar en toda su importancia la influencia que sobre la práctica profesional tuvieron estas proposiciones teóricas, debemos recordar que este plan de estudios propuesto por Mariscal a Justo Sierra, se implantó en 1904. Lo que significaba que en el plantel donde se preparaban los arquitectos iba a sustentarse una enseñanza basada en el rechazo al arqueologismo, es decir, a la toma de prestado de las formas de otros tiempos, así se les considerara partícipes y progenitoras de la cultura nacional; en una postura de apego a los principios arquitectónicos y, dentro de estos, al papel regente del programa y de la verdad. La teoría de la arquitectura se convertiría, a partir de esta propuesta, en la contraparte del taller de composición conformando así la unidad teórica-práctica que tan fértiles resultados habrá de arrojar tiempo después.

Pese a la definitiva transcendencia que las tesis anteriores van a tener en la arquitectura tanto en México como de otros países, lo cierto es que hacía falta un pronunciamiento más sobre los nuevos materiales de construcción y las técnicas respectivas a cada uno. Hacia falta esa toma de posición porque si bien en las conceptualizaciones teóricas generales siempre se supuso involucrada a la construcción, a

la que Guadet en precisa fórmula llamaría “medio y fin de la arquitectura”, la novedad de esos materiales y el impacto que le estaban imprimiendo a la arquitectura producida por ingenieros era a tal punto contundente, que se hacía indispensable referirse de manera expresa a ellos y su posible efecto en la arquitectura del futuro. Nos referimos al acero y al concreto.

El pronunciamiento se hizo. Jesús T. Acevedo, el único arquitecto miembro de la *Sociedad de conferencias* que posteriormente, enriquecida con nuevas incorporaciones se transformaría en el *Ateneo de la Juventud*, expuso dos ideas imposibles de soslayar: “Un arquitecto no puede edificar sino en el estilo que esté de acuerdo con el sistema de vida de su propietario, porque es absoluta la verdad que dice que los pueblos tienen la arquitectura que se merecen. El progreso de la arquitectura depende, además de la introducción de un nuevo procedimiento técnico en su ciencia constructiva. En la actualidad existe: hablo del hierro. Las necesidades del comercio lo exigen; las grandes industrias sobre todo las empresas ferrocarrileras necesitan de superficies exuberantes. El fierro susceptible de formas que acusen sus funciones, ha entrado de lleno en la práctica diaria de la construcción. El cemento armado es el perfeccionamiento último de los constructores... El gran mérito de estas arquitecturas consiste en que no emplean el cemento armado para reproducir viejas formas. Eso equivaldría a usar instrumentos wagnerianos para tocar sonatinas de Mozart...” La segunda proposición expuesta en la misma conferencia que la anterior, “Consideraciones acerca de la arquitectura doméstica” (1907) versaba, como no podía ser de otra manera, sobre la posibilidad de un “arte propio” o de un “estilo nuevo”: “...si nuestros mayores se hubieran preocupado por conservar primero y hacer evolucionar después la *arquitectura colonial* de manera que la hubieran adaptado a las necesidades del progreso siempre constante, ¿contaríamos en la actualidad con un arte propio? Yo creo que sí...”

Aun considerando en su real dimensión, como rechazo a la hegemonía incontestada del formalismo neoclasicista, el eclecticismo no podía conducir a una revolución arquitectónica a menos que dentro de él se gestara un rechazo más profundo y trascendente a todo formalismo posible.

Conminados por el reclamo histórico de un pueblo que de siglos atrás había exigido advenir a la modernidad por la vía nacionalista, los arquitectos porfiristas llevaron a cabo algunas bien contadas experiencias en las cuales intentaron, en respuesta a dichas reivindicaciones transhistóricas, conjugar el espíritu de las formas

prehispánicas con sus propias y modernas modalidades de vida cotidiana. Al justipreciar los resultados a partir de las teorías de los arquitectos franceses racionalistas más conocidos como paladines de la lucha contra los formalismos de cuño “arqueológico” o “exótico”, Viollet-le-Duc y Guadet, respectivamente, se convencieron de que ese derrotero era incompatible con el principio teórico sine qua non de la arquitectura: la correspondencia con su momento histórico, la irreductibilidad de la arquitectura a cualquier forma que no sea la suya propia, la que emerge de los requerimientos y medios específicos de cada grupo social en cada momento preciso. Todavía, sin embargo, especularán sobre otro derrotero, cuya elasticidad intrínseca le conferirá mayor rasgo de factibilidad: el colonialista. Con todo y eso, las cartas estaban echadas. Al erigir al programa y a la verdad en “timón” y “ley suprema”; al asignarle al arquitecto una triple función resaltando dentro de ella la de “hombre civil”; al instituir el estudio de la teoría dentro de la currícula escolar y acentuar la interrelación existente entre el “estilo nuevo” y el acero y el concreto, *los arquitectos porfiristas crearon las condiciones subjetivas para la revolución arquitectónica de México*. Para producir socialmente una que fuera nacional y moderna. Faltaban las condiciones objetivas que, como veremos, las crearía la propia revolución política de 1910. Sin ambas, la arquitectura de la revolución mexicana es inentendible.

Una última cuestión: ¿cómo es que con todas estas solidísimas bases teóricas no pudieron sobreponerse al eclecticismo? ¿Cómo pudo subsistir ese peculiarísimo divorcio entre su teoría y su práctica?

La maduración de las condiciones objetivas y subjetivas, premonitoras del cambio revolucionario, no suele acontecer al unísono. Mucho menos su conjunción en un momento dado. Lejos de ello, los desfases entre ambas son frecuentes. Las causas son innúmeras. Los arquitectos porfiristas mostraron estar en la disposición intelectual y anímica adecuada para dar a luz una nueva arquitectura, sin que esto quiera decir, de ninguna manera, que hubieran prefigurado en todos sus detalles y tal vez ni siquiera en sus rasgos más generales y bastos, el carácter especial que iría a revestir el tránsito de una arquitectura oligárquica a otra democrático burguesa. Esto es lo que únicamente podía proveer la revolución política misma, con su anonadamiento de la oligarquía terrateniente, el acceso al poder de la burguesía industrial y la fuerza relativa que cobraron obreros y campesinos. Dicho de manera lata: los voluntarismos no caben en los procesos sociales; no siempre se puede lo que se quiere. Cuando acontezca la revolución política y el acero y el concreto se

produzcan industrialmente, se conjuntarán ambas condiciones y la revolución arquitectónica será un hecho.

Esto es lo que empezó a vislumbrarse en el curso del proceso revolucionario mismo.

La arquitectura de la Revolución Mexicana

Las reivindicaciones arquitectónicas en el proceso revolucionario

En vano buscaríamos en los planes, programas y proclamas que antecedieron a la revolución política de 1910, la formulación de algunas de las más trascendentes reivindicaciones arquitectónicas que posteriormente aparecerán plasmadas con toda contundencia en la Constitución de 1917 para, de este modo, definir el curso y sentido de la arquitectura en México.

Ni la ley sobre casas de obreros y empleados públicos emitida por el *gobierno del estado de Chihuahua* en 1906, ni el artículo veintiséis del *Programa del Partido Liberal*, podrían ser citados a este respecto. El primero porque se refiere a los alicientes económicos que se otorgarían a quienes construyeran sus propias casas y el segundo porque condicionaba la obligación patronal de proporcionar casas a los obreros “cuando la naturaleza del trabajo así lo exigiera”.

Así pues, si la preocupación por dotar de casas a los trabajadores no se encuentra ni en la legislación porfirista ni en los planes y programas enarbolados por los revolucionarios al inicio de sus acciones, no cabe más que una explicación: la incorporación de las reivindicaciones arquitectónicas en el cuerpo de la Constitución de 1917 debe atribuirse a la presión ejercida, *en el curso mismo del proceso revolucionario*, por los sectores grupos e individuos que, así haya sido con posterioridad, se sumaron a él en calidad de mensajeros de otras preocupaciones. En efecto, la presencia incontestable de numerosos contingentes tomando en sus manos la transformación de su propio destino, que en esto consiste una revolución, motivó a involucrarse a quienes, hasta antes de eso, no se habían sentido suficientemente atraídos a participar en la experiencia más profunda a que podía estar sujeta su sociedad.

Constatar este hecho es de la mayor importancia, no únicamente porque permite apreciar con toda nitidez la distancia que medió entre la representación que del carácter de la revolución se hicieron los propios iniciadores, sino porque confirma el aspecto profundamente social que avalaba dichas reivindicaciones. La arquitectura sería, en concordancia con lo anterior, tan revolucionaria como fueran los ánimos

de quienes lograron ser tomados en cuenta en el documento vertebral de la nueva nación. Es más, como hemos de ver un poco más adelante, estas reivindicaciones arquitectónicas expresadas en las exigencias de dotar de casas a los obreros, fueron apareciendo no en la legislación federal sino en las estatales. Por el momento preguntémonos, y, ¿de qué talante eran esos ánimos?

En muchos de ellos, el proceso revolucionario causó una conmoción. Los llevó a descubrir dimensiones y realidades que hasta ese momento les habían pasado inadvertidas; a cobrar una gran confianza en sí mismos, en el país que acababan de descubrir y a asumir una posición de rescate de las tradiciones y valores nacionales que ellos, con ingenuidad de adherentes postrimeros del proceso, consideraron recién paridas. En suma, descubrieron el nacionalismo transhistórico de México. “Y con optimista estupor –cuenta Manuel Gómez Morín– nos dimos cuenta de insospechadas verdades. Existía México como un país con capacidades, con aspiración, con vida, con problemas propios... ¡Existían México y los mexicanos!... El problema agrario, tan hondo y tan propio, surgió entonces con un programa mínimo definido ya, para ser el tema central de la Revolución. El problema obrero fue formalmente inscrito, también, en la bandera revolucionaria. Nació el propósito de reivindicar todo lo que pudiera pertenecernos: el petróleo y la canción, la nacionalidad y las ruinas... Quienes no vivieron ese año de México (1915) apenas podrán comprender algunas cosas.”

¿Podemos imaginar que la conmoción y euforia expresada por Gómez Morín, puede ser tomada como representativa de grandes sectores de la población a los que, como él dice, la revolución les descubrió (!) que “existían México y los mexicanos”? Creemos que sí y que ese estado de ánimo, manifiesto a plenitud en la explosión artística nacionalista de los años veinte, no podía menos que contagiar a los arquitectos, para hacer renacer en ellos el afán, convertido en punto central del programa arquitectónico, de conjuntar en simbiosis pétrea modernidad y nacionalismo. ¡Ese era el camino! ¿La meta? Dotar de espacios habitables a las masas trabajadoras obreras. Antes, sin embargo, esas reivindicaciones debían quedar inscritas, a fuego, en la Constitución. Ese era el paso inmediato.

Efectivamente, en el curso mismo del proceso revolucionario se dejó sentir la exigencia de dotar de espacios habitables a los trabajadores. Así quedó asentado en el *Proyecto de la ley de reformas a las fracciones VII y XXII del artículo 73 y el artículo 309 del Código de comercio en 1913*, donde se indica que en los contratos de trabajo

celebrados entre patrones y empleados, aquéllos quedan obligados a “dar a los dependientes, trabajadores y aprendices, habitaciones sanas y cómodas, siempre que tuvieren que permanecer en el campo o en el lugar inmediato a la fábrica o taller...” En el mismo sentido, en 1914, en el estado de Chiapas, se promulgó la *Ley de Obreros*, en la que, de forma más enfática se asentó: “los dueños, administradores o encargados de negociaciones industriales, fabriles o mineras, están obligados a proporcionar a sus obreros y peones, habitación con las comodidades posibles. “En el *Proyecto de la ley obrera*, en 1915, también en su artículo veinticuatro, se decía: “Las habitaciones de los sirvientes de las fábricas, fincas de campo, minas, estaciones de ferrocarriles, y de más establecimientos industriales, estarán dotadas cuando menos de tres piezas, secas y aseadas y, además, de agua potable, si no la hubiera a una distancia menor de 500 metros, y tendrá en condiciones higiénicas excusados y atarjeas para recoger y llevar hacia el lado opuesto al viento dominante, el contenido de las cloacas.” El *Decreto* con que Gustavo Baz creó la Colonia de la Industria en el Estado de México en 1915, bastante más explícito que los anteriores, especificaba que “el factor principal de nuestra actual desorganización social consistente entre otras causas económicas, en el conflicto ya acentuado entre el Capital y el Trabajo y por lo tanto es una necesidad imperiosa (emanciparlos) del yugo del capitalista... proporcionándoles a sus habitaciones las condiciones de higiene y de comodidad...” En el mismo sentido se pronunció la *ley del trabajo* emitida en el estado de Jalisco por Manuel Aguirre Berlanga en 1916 y la del mismo nombre de Martín Triana, de Aguascalientes, del mismo año.

Ahora bien, promulgar una nueva constitución es un paso del que no puede eximirse la clase triunfante, dado que en ella quedan codificadas las demandas más ingentes en función de las cuales las clases emergentes estuvieron dispuestas a entregar la vida. Las constituciones fungen, de este modo, como programas políticos cuyo papel es variado, ya que resumen las reivindicaciones y además orientan, regulan y dan prioridad a las políticas que se irán instrumentando. Son, en este sentido, la expresión corporizada de los anhelos y las demandas, de las luchas y sacrificios que las clases oprimidas invirtieron con tal de tener la posibilidad de aspirar a una vida más plena.

Tomando en cuenta lo anterior, se puede comprender la significación que para el futuro de la arquitectura, representaba la exigencia histórica que un pueblo había ido madurando a todo lo largo de su proceso, revolucionario:

Artículo 123 de la Constitución Política de 1917

xii. *En toda negociación agrícola, industrial, minera o de cualquier otra clase de trabajo, los patronos estarán obligados a proporcionar a los trabajadores habitaciones cómodas e higiénicas, por las que podrán cobrar rentas que no excederán de medio por ciento mensual del valor catastral de las fincas. Igualmente, deberán establecer escuelas, enfermería y demás servicios necesarios a la comunidad.*

xiii. *Además, en estos mismos centros de trabajo, cuando su población exceda de doscientos habitantes, deberá reservarse un espacio de terreno que no será menor de cinco mil metros cuadrados, para el establecimiento de mercados públicos, instalación de edificios destinados a los servicios municipales y centros recreativos.*

¡El cambio fue definitivo! ¡Nunca antes en la historia de nuestro país se había reparado en las necesidades habitacionales de las clases trabajadoras; menos aún se les había conferido el rango de derecho constitucional, el de más alto nivel que pueda registrarse! Pero lo que de ninguna manera había pasado por las mentes de nadie era responsabilizar del cumplimiento de este derecho a los detentadores de la fuerza de trabajo, a los empresarios o patronos. ¡Toda la fuerza de la revolución burguesa de México, toda la conciencia acumulada por las clases revolucionarias venía a estipularle a los arquitectos quiénes serían los destinatarios de sus obras, así como los géneros arquitectónicos prioritarios. Esa enorme fuerza social corporizada en las exigencias y el clamor de las masas trabajadoras del campo y la ciudad estaba dejando atrás la arquitectura concebida y proyectada en función de la satisfacción del beneficio individual, para sentar las *condiciones materiales objetivas* de una arquitectura cada vez más democratizada, cada vez más socializada en su producción y en su consumo. La acción de esas clases sociales, la revolución política de México, obligó a la arquitectura a transitar de una de corte eminentemente individual y oligárquica a otra de masas y democrático burguesa. A partir de la revolución de 1910-1917 es posible sostener que el futuro de la arquitectura de México dependía de la satisfacción que ofreciera a las demandas masivas de habitación para las clases trabajadoras. Otras leyes vinieron posteriormente: la *Ley Federal del Trabajo*, la *Ley Orgánica del Distrito y Territorios Federales*, la *Ley sobre Planeación General de la República*, entre otras, a ratificar y reglamentar aquel articulado constitucional. El punto primero y

fundamental del programa arquitectónico había sido determinado por la sociedad. La arquitectura iba a cambiar sustancialmente.

El nacionalismo renaciente

La persecución de la modernidad a través del nacionalismo; la exigencia de orientar a la arquitectura hacia la solución de las necesidades y demandas populares; la conversión del programa arquitectónico en guía del ejercicio proyectual, y la verdad en el segundo principio de la arquitectura, aunadas al término de la lucha armada, no hacían muy difícil prever el carácter que adoptaría la arquitectura de los primeros gobiernos constitucionales.

En efecto, las condiciones eran propicias para que surgiera una nueva arquitectura en todos sentidos. En su forma, por cuanto las críticas de que habían sido objeto las pasadas experiencias centradas en renovar los lineamientos estilísticos prehispánicos y los apuntamientos que en lo conceptual se presentaron sugiriendo la posibilidad de bucear en el acervo colonial, sólo necesitaban una oportunidad para experimentarse. En el contenido, por cuanto la educación era uno de los renglones en que más notoria se hacía la carencia de una política educativa de largo alcance que pudiera lograr lo que Juárez y Barreda no habían podido: poner a disposición de los grandes grupos de población los beneficios de la educación primaria. Si tenemos en cuenta, además, que José Vasconcelos fue nombrado secretario de Educación Pública, coronando así su campaña para federalizar a la educación como única vía legislativa para alcanzar aquellos cometidos y que años atrás había sido miembro de la *Sociedad de conferencias* y, por tanto, compañero de Jesús T. Acevedo, quien como vimos desde 1907 había preconizado, en seguimiento de algunos apuntamientos de Nicolás Mariscal, la posibilidad de conjugar nacionalismo y modernidad a partir de la tradición espacial colonial, comprenderemos que todos los factores concurrían para que resurgiera el nacionalismo en su variante neocolonial.

De las varias escuelas y bibliotecas cuya construcción se inició a los meses de haberse hecho cargo Vasconcelos de la Secretaría, la *Escuela Benito Juárez* (1923-1924) que proyectó y llevó a cabo Carlos Obregón Santacilia (1896-1961) es hasta la fecha la más destacada y a la que se ha considerado, implícitamente, como uno de los prototipos más logrados de esa tendencia. Se trata de un centro escolar de muy generosas dimensiones, organizado alrededor de un patio central circundado por amplios corredores que dan acceso a las aulas. Esta disposición general, aderezada

con el empleo de arcos de medio punto y grandes muros enjarrados, si bien evocaba las formas y el espíritu de la arquitectura colonial, distaba mucho de ser un remedo —no se trataba de ello— y sí mostraba las fecundas posibilidades que tenían los espacios coloniales, mucho más dúctiles para poder adecuarse a las nuevas necesidades. Los contrastes logrados tanto visual como táctilmente gracias a las arcadas de los corredores y los colores de los aplanados, seguramente encontraron buena acogida en su momento. Era, el de Obregón, un nacionalismo hispanista, escueto, parco, deliberadamente simplificado que, en su propuesta para el *Pabellón de Sevilla* (1926), dio lugar a un juego de planos absolutamente novedoso, de una gran plasticidad. Al oriente de este conjunto escolar y aproximadamente en los mismos años, fue construido dentro de lineamientos formales semejantes, el *Estadio Nacional* (1924), cuya planta recordaba claramente la del de Delfos. El proyecto original de este edificio, que fue objeto de modificaciones en el curso de la obra, se debió a José Villagrán García (1901-1982). También dentro de estos lineamientos se llevaron a cabo algunas otras obras de buena calidad, como los monumentos proyectados por Roberto Álvarez Espinosa que se encontraban, uno, en las faldas del cerro de Chapultepec (1922) y, el otro, en la plaza de la Constitución, al oriente de la Catedral, dedicado, este último, a conmemorar a *Fray Bartolomé de las Casas* (1923). Y, aunque ya no pertenecen a este momento inaugural, sino a algunos años después, deben mencionarse tanto la ampliación del *Palacio Nacional* (1926) debida a Augusto Petricoli, como la construcción del edificio destinado al *Departamento Central* (1934-1936) de Federico Mariscal.

El nacionalismo arquitectónico en esta su segunda variante, cundió en otros géneros y se extendió en muchas zonas de la ciudad, de tal modo que podría pensarse que al margen y con independencia de los méritos arquitectónicos de las obras, analizados desde un punto de vista más riguroso, respondía a afinidades tradicionales. En efecto, el nacionalismo que nutre esta corriente no lograba transformar de fondo el concepto espacial de los edificios, restringiéndose en la práctica totalidad de los casos a imprimir su sello ornamentalmente. Algunas otras obras que podrían mencionarse, como los *Departamentos Gaona* (1922) o el *Hotel Majestic* (1925) de los arquitectos Ángel Torres Torija, el primero, y de Rafael Goyeneche el segundo, como las anteriormente citadas, no aportaban nada sustancialmente nuevo en el concepto, distribución y disposición de sus espacios, ubicándose en la corriente por sus aspectos ornamentales. Ello, no obstante, esto debiera adjudicarse

al diferente ritmo con que la sociedad revoluciona sus hábitos, usos y costumbres, bastante más lento que aquél con que modifica la apariencia y superficie de sus objetos de uso cotidiano. Con todo, únicamente la fuerza intrínseca de esta posición, de fondo enteramente coincidente con las grandes reivindicaciones transhistóricas del país a las que ya nos hemos referido, puede explicar su extensión en el espacio y su perduración en el tiempo, que le permitirá evolucionar y gestar, un cuarto de siglo después, nuevas ramificaciones distintas pero semejantes en su raíz. También parece sumamente probable que para la sociedad mexicana en proceso de revolución, las formas propias del neoclasicismo podrían parecerles, a contraluz de éstas, rígidas y hieráticas. De este modo, la impronta nacionalista en la arquitectura ha perdurado e incluso dio lugar a reiterar, en alguna que otra obra aislada, en la variante indigenista, como aconteció con el proyecto premiado para concurrir a la exposición de Sevilla (1926 cuyo autor fue Manuel Amábilis, quien también realizó su propia casa, hoy destruida lamentablemente, en la misma tónica. Dentro de esta gran caracterización, no debiera dejar de mencionarse a Manuel Parra, quien, sin embargo de refrendar una concepción nacionalista, se diferencia notoriamente tanto por la libertad con que dispone y distribuye sus espacios, como por tender a recrear un nacionalismo de tonos más populares. Autor de múltiples obras que no han solido encontrar mucha difusión en los órganos especializados, ha aderezado la libertad distributiva señalada con calidades hápticas que, sin impedir reconocer la posición de fondo, la enriquecieron. Las casas habitación fueron, justamente, el género donde el injerto prendió con mucha mayor potencia. Las dobles alturas, los grandes y tendencialmente majestuosos vestíbulos, la rica ornamentación en piedra labrada, proliferó hasta llegar a generar obras y colonias enteras con un espíritu marcadamente escenográfico, muy de acuerdo con el espíritu mercantilista y su proclividad a la ramplonería.

Del conjunto educativo conocido como Ciudad Universitaria, hablaremos posteriormente. Cabe, sin embargo, indicar aquí que dos de sus obras, los frontones proyectados por Alberto T. Arai (1915-1959) y el estadio que lo fue por Augusto Pérez Palacios, han sido reconocidos como una floración más de esta corriente justo en el borde histórico en que la política económica del país determinaba un punto de inflexión. Los frontones, particularmente, no obstante limitarse a elaborar una paráfrasis de las pirámides prehispánicas, en total desacuerdo con las modalidades que adopta la actividad deportiva, son una muestra de hasta qué punto la sociedad

puede pasar por alto puntos de principio de la arquitectura y encontrar, en ello, evocación y citas textuales que, no por serlo dejan de encontrar buena acogida.

Incubado pues en las entrañas de la colonia; fortalecido en la lucha por consolidar una conciencia nacional que pudiera ser un bastión contra las intervenciones extranjeras, la actitud nacionalista era una necesidad histórica y, en tal sentido, no podía menos que gestar manifestaciones espirituales afines a él. Visto en esa amplia perspectiva, la floración del nacionalismo arquitectónico fue anunciada de mucho tiempo atrás. Sus límites, sin embargo, son insalvables. Surgen de la transformación paulatina pero constante de todas las relaciones sociales; de la incorporación de nuevas modalidades de vida, producto de aquéllas; de insospechadas necesidades imposibles de ser contenidas en los viejos odres y, también, de los embates, sin término previsible, del consumismo inherente al sistema capitalista. Una arquitectura, la colonial, profundamente aristocrática en su espíritu y disposiciones no parece asequible a la ductilidad que exigen los espacios de trabajo de uso colectivo. Lo mismo podría decirse de su tónica intimista, subjetivista, profundamente reconcentrada en sí misma, en todo opuesto a la democratización y hasta vulgarización decretadas por el actual sistema de vida. Por todo ello, que fue claramente planteado por arquitectos como Obregón Santacilia y porque en las primeras obras, particularmente las proyectadas con motivo del concurso para la Exposición de Sevilla (1926), se llegó a los mismos excesos que caracterizaron externamente a la arquitectura ecléctica del porfirismo, también era necesario que surgiera otra posición que, sin abjurar del objetivo histórico concretado en la simbiosis modernidad-nacionalismo, ni de los aportes de los revolucionarios e iconoclastas teóricos franceses, encontrara otra forma posible de congeniar todas esas premisas. Sin mucho éxito es lo que intentó Obregón en el edificio para el Departamento de Salubridad (1927).

La Escuela Mexicana de Arquitectura

Las limitaciones del nacionalismo neocolonial

Hasta en tanto los problemas que los solicitaran fueran de aquellos en los cuales la manera de usar el espacio no hubiera sufrido variaciones notables, como acontecía con el género educativo, los arquitectos sumados a la concepción nacionalista pudieron confiar en que anclándose al espíritu de las formas e, incluso, a las formas despojadas de su espíritu de la arquitectura colonial, les sería posible conciliar

la dicotomía modernidad-nacionalismo y, con ello, procrear la nueva arquitectura que el país demandaba, la arquitectura de la revolución mexicana. Este optimismo fue efímero.

Sin hipérbole alguna puede afirmarse que, de siempre, el país fue permanentemente diezmado por las epidemias. "A lo largo de los tres siglos que duró el período colonial...casi no hay década en la que no se presente alguna de estas calamidades... las viruelas, el sarampión, el tifus exantemático o tabardillo, la peste, etc.", nos dice el doctor José Sanfilippo en su *Historia de la medicina en México*. Según la "Comparación de la mortalidad registrada el año de 1911 en diversas ciudades de población comprendida entre 400 000 y 700 000 habitantes", realizada por una persona ligada de muchas maneras a la arquitectura, Alberto J. Pani, "...el coeficiente de mortalidad de la Ciudad de México (42.3) es casi el triple del coeficiente medio de mortalidad de las ciudades americanas (16.1) de población semejante... es casi dos veces y media mayor que el coeficiente medio de mortalidad de las ciudades europeas (17.53) comparables y es mayor aun que los coeficientes de mortalidad de las ciudades asiática y africana de Madras y Cairo (39.51 y 40.15 respectivamente) no obstante que en aquélla el cólera morbus es endémico." La conclusión a que llegó Pani a partir de los datos recabados, fue espantosa: "...me creo suficientemente autorizado —dijo— para formular la siguiente conclusión general: *La Ciudad de México, Capital de la República Mexicana... es, seguramente, la ciudad más insalubre de mundo.*" (La higiene en México, México, 1916).

¿Puede extrañar, entonces, que el propio Pani hubiera proyectado una casa ideal en la que de manera sistemática procuró eliminar todas las esquinas y rincones, para evitar que en ellos se pudiera reproducir cualquier tipo de insectos, como una vía para mejorar la salubridad de la ciudad? Se comprende, ahora, la insistencia de todos los documentos oficiales, empezando por la propia Constitución de 1917, donde una y otra vez se hace hincapié en la higiene de las habitaciones destinadas a los obreros. Fue la asunción completa, total, de la pavorosa insalubridad del país, particularmente de las grandes ciudades, y de la obligada perentoriedad con que debía ser corregida, lo que llevó a emprender la primera campaña médico-arquitectónica cuya concertada acción proporcionara los sueros y vacunas, los dispensarios, institutos y hospitales mediante los cuales pudiera controlarse primero y reducirse después, la insalubridad nacional. Por demás está decir que, con esto, se precisaba en mayor medida el sentido de la nueva arquitectura: esta se había iniciado ya a través

de la proyección de edificios destinados a la educación, escuelas, bibliotecas y estadios. Debería proseguirse ahora con los destinados a la salud.

Ahora bien, era muy distinta la dinámica de la práctica educativa de la práctica médica asistencial. Aquélla parecía modificarse muy lentamente y por ello podía desenvolverse sin cortapisas notorias en espacios de espíritu colonial. En esta y en correspondencia con el vertiginoso avance de la ciencia médica, los cambios eran mucho más frecuentes tanto por lo que toca a los aspectos organizativos como en el empleo de nuevas y más sofisticadas herramientas y aparatos. Por ello, desde un principio saltó a la vista la dificultad de que la práctica médica pudiera desenvolverse en espacios similares a los destinados a la educación. La contradicción entre una práctica en acelerado proceso de modificación y unos espacios compartimentados aristocráticamente, se hacía particularmente insalvable si se tiene en cuenta que los terminados y ornamentación característicos de la arquitectura colonial eran justamente los más inapropiados para la práctica médica, que precisaba de paredes lisas, sin molduras, de materiales lo más aséptico posible, lavables en algunos casos, y con abundante iluminación natural. De este modo, cuando la sociedad conminó a los arquitectos a crear los espacios que posibilitaran una práctica social de muy diferente cuño, la médica, los obligó de hecho a abandonar el nacionalismo en su variante vasconcelista, recién alumbrada, a elaborar una nueva doctrina teórica y a replantear la dicotomía modernidad-nacionalismo. Todo ello, dentro de la perspectiva de una arquitectura con un profundo sentido social: el propio de una revolución en su momento inicial.

Una experiencia trascendente: el Instituto de Higiene

Saber lo que se rechaza no siempre significa conocer lo que se necesita. Prácticas sociales revolucionadas en su objetivo y en sus métodos, requerían una arquitectura igualmente revolucionada. Pero si el nacionalismo en sus variantes porfirista y vasconcelista, que hasta ese momento era el derrotero más factible que habían tenido la oportunidad de moldear, no era la vía que permitiría cohesionar en un todo armónico las diversas dimensiones de que se componía el problema médico, ¿cuál podría ser ella? La incertidumbre de los arquitectos debió ser grande: no contaban con experiencias, orientaciones o sugerencias en las cuales apoyarse. Aquí no las había y del extranjero los separaba el relativo enclaustramiento en que sumió al país el proceso revolucionario, tanto por la dificultad de mantener fluidas las

comunicaciones con el exterior, como porque las particularidades del proceso mismo habrían mostrado, como lo hicieron posteriormente, la inaplicabilidad de aquéllas. Con todo lo que contaban, pues, era con dos certezas: que no era a partir de esa concepción de lo nacional como podrían enfrentar airoosamente las solicitudes de los médicos, primero, y quién sabe cuántas más del mismo jaez, después. Se trataba, realmente, de una situación inédita que demandaba soluciones igualmente inéditas. Pero, en segundo término sabían, porque lo habían aprendido de Rivas Mercado, de Mariscal, de las clases de teoría, que cualquiera que fuera la solución, ésta debería ser una consecuencia del apego riguroso al programa arquitectónico. Y, ¿a quién le estaba encomendado proporcionar los programas? ¿A quiénes correspondía determinar los requisitos utilitarios, psicológicos, simbólicos, o estéticos que incluirían? ¿Qué no acaso en sus clases de teoría habían leído con sus maestros que Guadet a este respecto había establecido enfáticamente que: “En vuestras composiciones deberéis guiaros, antes que otra cosa, por la fidelidad al programa. El programa no debe ser obra del arquitecto; siempre le deberá ser proporcionado: a cada quien su tarea.”? Pues bien, esto significaba que deberían exigirles a los médicos, como representantes de un sector de la sociedad, la elaboración de los programas —“a cada quien lo suyo”— que ellos, los arquitectos, cumplirían al pie de la letra.

Ahora sabemos que las revoluciones sociales suelen estar más sujetas a tanteos que las políticas. Efectivamente, la incertidumbre debió cundir no solamente entre los arquitectos. También los médicos debieron sentir algo a todo punto semejante; no en balde eran los responsabilizados de proporcionarles a aquéllos los programas arquitectónicos correspondientes a los nuevos edificios que estaban requiriendo. De no hacerlo así, ni sus necesidades se verían satisfechas ni permitirían a los arquitectos llevar a cabo su propia revolución. La dependencia de la nueva arquitectura respecto de las demás prácticas sociales y, es más, el atraso relativo en que éstas se encontraban para poder cumplir su función promotora de aquélla, fue evidente al momento de solicitarse los programas para el *Instituto de Higiene y Granja Sanitaria*. ¡Los médicos no los tenían, ni los habían imaginado! Es decir, ignoraban el número, características o requisitos de toda índole que debían satisfacer cada uno de ellos a fin de que las actividades de investigación y procesamiento de vacunas pudiera llevarse a cabo. ¡Las obras, sin embargo, no podían esperar: había habido una cruenta revolución de por medio! Y las obras se iniciaron.

Así, no es extraño que cuando le encargaron a José Villagrán García hacerse cargo de ellas (1925-1927) el proyecto se limitara a “un establo y un depósito de forrajes” y que haya sido sobre la marcha misma y gracias a la información recabada por los médicos especialmente enviados a Estados Unidos, que se modificara aquel proyecto y que todavía en una segunda oportunidad sufriera otras variaciones debidas, esta vez, a los datos aportados por los adquirentes de equipo. En la *Memoria* dedicada a la construcción de esta obra, sin ambages se asentó: “*Se presentaron dificultades de carácter técnico debido a la falta de un programa de funcionamiento que permitiera definir las condiciones arquitectónicas del edificio.*” Lo cual, sin embargo, no impidió que se concluyera “satisfactoriamente el proyecto al que se sujetaron las construcciones.”

El conjunto estaba destinado a la “fabricación de los productos biológicos necesarios para combatir las enfermedades y epidemias propias del país y que fuera, al mismo tiempo, un centro de investigación...” Estaba integrado por diecinueve pabellones aislados de los cuales sólo cinco conformaban una plaza arquitectónicamente simétrica respecto de sus dos ejes. El resto había sido dispuesto desconcertadamente, tal vez a consecuencia de la citada carencia de “*un programa de funcionamiento*”, pudiéndose apreciar, todo lo más, que otros seis pabellones habían sido simplemente alineados. En todo caso, ciertamente no fue el inexistente plan de conjunto el que permite conceptuar esta obra como la pionera en el inicio de una nueva etapa en la arquitectura nacional. Este papel lo tiene porque, no obstante los avatares por los que hubo de pasar, reveló una toma de posición diametralmente distinta a la forma como se visualizaba la proyección en el pasado. En efecto, en ella estaba presente el interés por ajustarse al programa con todo y las indecisiones del mismo. Era claro su apego a las muy distintas funciones de cada uno de los pabellones, dedicado uno a anatomía patológica, otro a los laboratorios para procesar la vacuna, uno más al alojamiento de animales pequeños y el resto a caballerizas, establos para terneras, jaulas de monos, laboratorios de sueros, necropsias y hornos crematorios, sin dejar de lado los destinados a forrajes, bodegas, establos de reserva, cobertizos y edificios destinados a labores administrativas. También era claro su contención al sistema constructivo así como la manifestación “sincera” de él, con sus losas voladas a fin de dar lugar a aleros, sus instalaciones hidráulicas expuestas al exterior de modo tal que coadyuvaran al aspecto estético de cada uno de los pabellones y sus vanos respondiendo, como en general la distribución interior, a las actividades que ahí se iban a realizar. Pese a los resabios formales patentes en

algunos elementos ornamentales, en la herrería particularmente, la incuestionable armonía de cada uno de los pabellones lograda a partir de una austeridad formal, tanto estética como económica, sin concesiones a ninguna tradición, hicieron de esta obra un ejemplo a seguir.

Y ¿cómo había sido posible tan buen resultado? ¿Cuáles habían sido los novedosos puntos de partida, los medios, procedimientos a través de los cuales fue posible? La respuesta fue una y el propio Villagrán la difundió entre sus alumnos de composición y más tarde entre los de teoría de la arquitectura: se convirtió al programa en el punto de partida y columna vertebral (¿debió haber dicho "ley suprema" o "timón"?) del proceso proyectual. El arquitecto no había prefigurado ninguna forma al margen y con independencia de la que fuera el resultado "verdadero" del respeto a las necesidades y a los medios específicos de la arquitectura. Dicho de otra y mil formas diversas: si la arquitectura, si el proyecto se contenía a los requerimientos de su época, en general, y en lo particular a los de la práctica social específica de que se tratara; si, igualmente tenía presente la constructibilidad del mismo mediante el empleo de las técnicas y procedimientos específicos, se estaba en el buen camino para lograr la arquitectura que el país necesitaba.

De aquí en adelante y con base en la trascendente solución alcanzada en el Instituto de Higiene y, más que ello tal vez, en lo promisorio de las que podrían alcanzarse a partir de la "sujeción absoluta al programa", como diría años más tarde Enrique del Moral (1906), así como la verdad arquitectónica, ambas categorías fueron enarboladas como consignas ideológicas en una labor incuestionablemente agitativa llevada a cabo por Villagrán de manera sistemática desde las aulas universitarias. Una y otra categorías formaban parte de la teoría estructurada por Julián Guadet, con los descollantes antecedentes en las obras de Leonce Reynaud y Eugén Viollet-le-Duc y, en este sentido, debieron serles familiares tanto a los condiscípulos como a los colegas y alumnos de Villagrán. Pero en tanto él las enarboló como consignas para incitar a la acción transformadora, no era una teoría rigurosamente hablando, y mucho menos axiológica, la que sustentaba sino, como él mismo la llamó, una "doctrina-teórica", es decir, un conjunto de tesis extraídas de un cuerpo teórico empleadas como consignas cuya consecución se propugna mucho más por el futuro valioso que a su través se avizora, que por su cabal comprensión teórica. La teoría vendrá y se decantara años más tarde, cuando la mayor experiencia, el estudio detenido de los tratadistas y una actividad abstractiva lentamente madurada,

den sus frutos. Lo mismo debe aclararse respecto de la concepción axiológica —sus multicitados valores útiles, lógico, estético y social— que elaborará a partir de los años cuarenta, o sea, cuando su labor transformadora revolucionaria no solamente estaba perfectamente consolidada sino que ya se anunciaba su declinación.

De este modo, y de hecho de manera simultánea, surgió un cuerpo doctrinario: el programa y la verdad; una obra en la que podía comprobarse su prolífica fecundidad: el Instituto de Higiene, y un grupo de profesionales adherentes dispuestos a crear una nueva arquitectura: Mauricio Campos, Marcial Gutiérrez Camarena, Carlos Vergara, Juan O'Gorman, Juan Legarreta y Álvaro Aburto.

Al referirse con posterioridad a este momento y a lo que para los alumnos de Villagrán significó, del Moral dijo: "Los alumnos que en esa época cursaron la escuela salieron a la práctica profesional henchidos de entusiasmo y optimismo, convencidos de que *tenían una 'nueva' que debían difundir*, y la lucha ideológica para terminar con las formas caducas y convencionales comenzó de inmediato." Predicando no "una estética, sino una ética profesional, la de una arquitectura que primero conozca a fondo su problema y después alcance su solución", había surgido la *Escuela Mexicana de Arquitectura*.

Aportaciones teóricas

No fue el *Instituto de Higiene* el único caso en el que se hizo notorio el desfase entre las perentorias exigencias sociales y la carencia de un concepto claro acerca de la manera en que debían ser solucionadas. Aunque se carece de datos referentes a todas las obras que estaban siendo construidas, se puede suponer que también en ellas tenían lugar los mismos problemas, pues si bien se había realizado la revolución política faltaba todavía la revolución de todas las demás relaciones sociales. Y, hasta en tanto ésta no se realizara, los desfases continuarían produciéndose.

Esta situación debió ser muy claramente percibida por los arquitectos al tener que enfrentarse cotidianamente a modificaciones sobre la marcha de las obras —tal y como aconteció en otra obra de gran significación en la arquitectura y en la asistencia médica, el *Instituto Nacional de Cardiología*— a la falta de precisión en la estipulación de los requerimientos. Muy probablemente así se explica que hayan puesto mucho mayor interés en resolver esta dicotomía entre necesidades y programación de ellas, que en procurar que sus proyectos pudieran ser reconocidos como modernos y nacionales. De la toma de conciencia de esa situación que afectaba directamente la

calidad de las obras construidas, surgió una de las más consistentes proposiciones teórico-prácticas que presentó Villagrán ante la Primera convención Nacional de Arquitectos Mexicanos celebrada en noviembre de 1931: la de alcanzar, a través de la investigación interdisciplinaria el “conocimiento perfectamente real de la situación social de nuestro pueblo en las distintas regiones de la República. Pretendo fundar sobre este conocimiento, como base común —dijo— las soluciones que constituyen *nuestra verdadera arquitectura nacional de hoy*, cimiento solidísimo, inmovible, porque estará apoyado sobre la realidad misma de nuestras exigencias sociales.” No había duda posible: “*las soluciones mexicanas a los problemas genuinamente mexicanos*” surgirían de ahí, de ese conocimiento que, traducido en programas, sería la guía proyectual de los arquitectos.

Mientras tanto, la presión social existente a favor de la modernidad en poco tiempo tendió a asociarse a ciertas formas específicas, usualmente de matriz europea, a las que de manera harto fetichista se las suponía portadoras privilegiadas de ella. Esa misma presión hizo resucitar, pública y enfáticamente, la pregunta acerca de la modernidad y nacionalismo de la arquitectura, mostrando de paso que para la sociedad mexicana esas reivindicaciones no habían pasado a ser letra muerta o inánimes remembranzas de tiempos idos. Los miembros de la Escuela Mexicana no se habían preocupado expresamente de que estas dos dimensiones dejaran su impronta indeleble en sus proyectos. Convencidos de que la arquitectura, antes que otra cosa, debía responder a su programa y alertados contra la tentación, que ellos veían representada en los porfiristas, de prefigurar formas divorciadas de los requerimientos, habían soslayado la necesidad de pronunciarse el respecto. Pero ahora, habiendo protagonizado gran parte de la arquitectura realizada en el país, no era posible eludir una toma de posición. Así pues, la pregunta se planteaba en los siguientes términos: ¿cómo entender ambas categorías, como cualidades exógenas a la arquitectura o ínsitas en ella? Esta pregunta también podría formularse de la siguiente manera: ¿si la arquitectura, tal y como afirmaban, era el resultado de la contención proyectual a las especificaciones incluidas en el programa respectivo, entonces esas categorías estaban incluidas en él, o debieran ser cualidades que se procurará alcanzar aunque estuvieran fuera del programa?

En el *Programa general para la clase de teoría de la arquitectura* (1930), materia de la cual era titular Villagrán, se encontraba la respuesta a estas preguntas. El “regionalismo” y el “modernismo consciente” eran, ambos, funciones de la expresión

“sincera” del medio físico-social y de la época, respectivamente. Es decir, en el concepto mismo de arquitectura y del programa que como “principio de composición” la antecedía a aquélla, estaban incluidas consustancialmente ambas categorías. Hacer arquitectura, explicaba Villagrán, era adecuarla al momento histórico que la requiere y al medio social. Por lo tanto, la obra resultante será tan moderna y tan nacional como moderna y nacional sea la sociedad que la está requiriendo. La buena arquitectura de todos los tiempos ha sido “moderna” para su momento, explicaba, y tan local o regional como acusadas sean estas características en el conjunto social. En consecuencia, no había por qué predeterminarlas o prefigurarlas al margen de las solicitudes explícitamente expuestas, como si se tratara de un tono especial al margen de ellas, como un recubrimiento que se le pusiera posterior o previamente a la forma final. Eso es lo que justamente, habían entendido los formalistas considerando que sólo cierta forma especial, cierto color o perfil, lleva consigo la impronta de “moderno” o de “nacional”, sin caer en la cuenta que eso era hacer de esas formas un fetiche. No, la modernidad y nacionalismo eran, a su vez, históricas y tan cambiantes como lo fuera la dinámica social. Al ser de su tiempo y sociedad, la arquitectura necesariamente sería moderna y nacional, regional y local a la vez. Una y otras categorías se suponían de manera ineluctable. Lo nacional de ahora obligadamente tendría que ser diferente de lo nacional de antes, sin que ninguna de las dos manifestaciones lo fuera con exclusión de la otra. Lo nacional y lo moderno cambia con los tiempos. Se comprende así, que una vez pusieran el acento en el programa, en el conocimiento “perfectamente real” de las características de nuestro pueblo. Por lo dicho, ese era el cambio para no atribuirle a los proyectos correspondientes una modernidad o nacionalismo ficticios, falsos, de escenografía.

Una obligada rectificación

Enteramente adjudicable a la Escuela Mexicana, aportes legítimos de ella, era ésta mucho más precisa concepción de lo moderno y lo nacional; su inclusión en el concepto cabal de arquitectura y su existencia potencial en el programa. No hay duda. Sin embargo, no deja de extrañar que desde aquel momento y hasta la actualidad se continúe escamoteando a los arquitectos porfiristas el mérito histórico de haber sido los primeros en haber sentado las condiciones subjetivas que hicieron posible la arquitectura revolucionaria. ¿Qué no fueron ellos acaso los primeros en convertir al programa en “faro” y “ley” de la labor proyectual?, ¿qué no fueron ellos los

primeros en revalorar la verdad y sinceridad arquitectónica? Por último, fueron ellos de quienes Villagrán conoció estas categorías, de Francisco Centeno y de Guillermo Zárraga, y la potencialidad transformadora que las imbuía. ¿Cuál es pues, al margen de matices en los talentos individuales, la diferencia entre uno y otros? No hay más que una: la inexistencia en un caso y la existencia en otro, de las condiciones objetivas materiales para llevar a cabo esas ideas. Esto es, la revolución política mexicana de 1910. Esto es lo que los diferenció: unos vivieron una etapa histórica caracterizada por la oligarquía terrateniente en declinación y los otros en una sociedad homogeneizada por una burguesía industrial revolucionaria en ascenso.

La Escuela Mexicana en la salud

Vinculada por nacimiento con la actividad médico asistencial, la Escuela Mexicana siguió encontrando en ella uno de los campos más fértiles para su desarrollo. La demanda social de asistencia médica era a tal punto considerable; tan elevado los índices de mortalidad de algunos padecimientos, que se tenía la impresión de estar partiendo de cero, de que todo estaba por hacerse. Y esto, no obstante que algunas de las edificaciones más significativas del antiguo régimen lo fueron hospitales como el de la *Castañeda*, el *General* y el *Francés*. Además, el aliciente era doble tanto para los médicos como para los arquitectos, pues al estar destinadas las nuevas edificaciones a cobijar especialidades sin antecedentes en el país, cada nuevo proyecto resultaba ser el primero en su género: ¡oportunidades que brinda una revolución!

Este fue el caso del hospital de Huipulco, el Pabellón de cirugía de éste y el Gea González, proyectados también por Villagrán a partir de finales de la década de los veinte, al tenor de la campaña emprendida para abatir la mortalidad ocasionada por la tuberculosis, padecimiento que sin lugar a dudas alcanzaba el índice más elevado en el país, comparable únicamente al del paludismo y la malaria. Los tres son especialmente ejemplares del recíproco enriquecimiento a la vez que paralelismo entre la ciencia médica y la arquitectura.

La disposición del *Hospital para tuberculosos*, en Huipulco (1929-1936) responde con fidelidad a una ciencia médica para la cual el tratamiento idóneo del padecimiento se restringía, según lo había demostrado la célebre experiencia del doctor Troudeau, a buena comida, descanso y aire puro, que en boca de los americanos adquirió la forma de un slogan: “food and rest”. Su localización suburbana en el camino hacia Cuernavaca, justo donde no existían centros de trabajo que pudieran

contaminar el aire y donde y en todo caso, los propios gérmenes que pudieran ser expelidos de él, tampoco pudieran contagiar a la población que se encontraba al norte; sus grandes terrazas abiertas al aire pero cubiertas para impedir el paso de la lluvia al interior, el máximo de higiene representado por la disposición de baños privados para cada paciente y las salas concebidas como centro de reposo; su disposición, llamada de “antenas”, cuerpos aislados ligados por una circulación común, a fin de que los pacientes tuvieran las mejores vistas que les evitaran la sensación de encierro, todo hace referencia a esa contención al programa médico que la Escuela convirtió en doctrina. Algo similar puede decirse de sus severos perfiles en los que se ratifica enfáticamente que ningún agregado se justifica si no responde a un pedimento expreso, máxime cuando, como era el caso, se trataba de la arquitectura deliberadamente pobre tal y como correspondía a la economía nacional. Ni siquiera la gran explanada a través de la cual se accedía al pabellón de servicios comunes para los internados y los pacientes externos, alcanzaba a contradecir esa tónica general, hábilmente acentuada por el contraste que la luz provocaba en sus elementos estructurales. Su composición simétrica era acusada mediante el tinaco de agua, en el cual logró una de las obras de mayor dramatismo arquitectónico de la época.

Muy poco tiempo después, la medicina empezó a tratar las lesiones bajas de los lóbulos pulmonares mediante aplicaciones de oxígeno y en las altas, donde no llegaba el neumotórax, hizo intervenir a la cirugía, dejando obsoleto el tratamiento a base de comida y descanso. ¿Será por esto que se dejó inconclusa la construcción del proyecto original? El cambio que ello imprimió en la forma de concebir los espacios destinados a la cura de la tuberculosis se puede apreciar observando el *Pabellón de cirugía* (1941) que también proyectó Villagrán anexo al hospital inicial, a escasos cinco años de éste. Se trata de un hermoso edificio en el cual la estructura vuelve a jugar el papel preponderante como soporte de la plasticidad del conjunto. No podía ser de otro modo. Para la Escuela, ser consecuente con la “verdad” arquitectónica significaba manifestar con sinceridad la estructura al exterior rescatando la expresividad estética a través de los medios propios de la arquitectura.

Fue este, un momento de euforia constructiva nosocomial. A un hospital se sucedía oro y todos eran inaugurales. Simultáneamente a los anteriores, se llevaron a cabo el *Hospital de los ferrocarriles de México* (1936) proyectado por Carlos Greenham; el *Instituto Nacional de Cardiología* (1937-1944) de Villagrán, y también de éste el Hospital Manuel Gea González (1943-1947); todos ellos obras de una gran calidad y alientos

en que la escasez de recursos económicos de ninguna manera proscribía la amplitud de miras y de conceptos, aunados a una gran generosidad y espíritu solidario, gracias a los cuales la preocupación predominante no era el área mínima habitable a que podía reducirse un proyecto, sino la mejor calidad de vida susceptible de ser brindada a la población. Es más, si importante fue esta labor inaugural en los sentidos ya indicados, la acción de mayor trascendencia a que dio lugar radicó en la toma de conciencia relativa a la impostergable necesidad de sujetar la proyección y planeación de unidades médicas a criterios más precisos y sólidos de los que habían privado hasta el momento. Las constantes modificaciones que casi sin excepción habían tenido que efectuarse en todas las obras en el curso de su edificación afectando no sólo la concepción y plástica del conjunto, sino necesariamente su más correcto funcionamiento, por ya no introducir aquí el incremento de los presupuestos, con toda seguridad tuvieron que ver en el surgimiento de dicha conciencia. A veinte años de haberse iniciado esta labor constructiva, ya no bastaba con esgrimir de manera apodíctica que “antes de proyectar el hospital edificio es preciso proyectar el hospital institución”. Era indispensable ir más adelante. De fundamental importancia en este sentido fue la labor desempeñada a instancias expresas de Villagrán, quien de este modo se mostraba consecuente con su convicción relativa al programa como “principio de composición”, por los quince médicos y otros tantos arquitectos que integraron el *Seminario de estudios hospitalarios* (1942), dependiente de la *Comisión de técnicas hospitalarias y de planeación y construcción de hospitales y unidades de asistencia de la Secretaría de Asistencia Pública*, al avocarse de manera conjunta a determinar las nuevas técnicas hospitalarias así como la organización y funcionamiento de los nuevos hospitales y clínicas. Al asentar los “ocho factores principales para proyectar un hospital”, las “cuatro partes fundamentales de un hospital” y sus “tres funciones principales”, este seminario plantó las bases a partir de las cuales se inició una nueva etapa en la proyección nosocomial en nuestro país. De esta manera se estableció que la atención médica, la enseñanza y la investigación, eran funciones ineludibles del hospital que precisaban del área de hospitalización, servicios generales, consulta externa y servicios intermedios, para complementarse expedita y eficazmente. Simultáneamente, y tomando en cuenta los factores para proyectar un hospital, se llevó a cabo la primera planeación de construcción de hospitales en el país. Participaron en ella los siguientes arquitectos: Mario Pani, Carlos Tarditi, Enrique Guerrero, Alonso Mariscal, Raúl Cacho, Antonio Pastrana, Marcial

Gutiérrez Camarena, Enrique de la Mora, Mauricio Campos, Enrique Yáñez, Enrique del Moral y José Villagrán. Los médicos participantes con éstos, fueron: Gustavo Viniegra, Pedro Daniel Martínez, Alejandro Aguirre, Bernardo Sepúlveda, Esteban Domínguez, Ignacio Mora, Mario Salazar Mallén, Norberto Treviño, Alfredo Zendejas y Jesús Lozoya. Para conformar el equipo de arquitectos y médicos que tendrían a su cargo la doble proyección médico-arquitectónica del *Centro Médico de México*, se nombró a José Villagrán, Enrique de la Mora, Enrique del Moral y Mario Pani; los médicos asignados fueron: Salvador Zubirán, Federico Gómez Ignacio Chávez, Bernardo Sepúlveda, Norberto Treviño, Antonio Sordo Noriega, Mario Salazar Mallén, Rafael Moreno Valle, Vicente Roqueñí, Samuel Morones y José Ruiloba Benítez.

Dentro de este periodo histórico cabe mencionar una obra más, el *Hospital de zona no. 1*, "La Raza" (1945-1952) tanto por ser el primer hospital que construyó el recién creado Instituto Mexicano del Seguro Social (1943) como porque fue el resultado de un concurso nacional, modalidad operativa para la asignación de contratos que propicia un espíritu de emulación entre los profesionales el cual usualmente fructifica en una superación de los conceptos proyectuales. Este fue el caso que se comenta, en el cual el segundo y tercer lugar lo ganaron Raúl Cacho y Alberto T. Arai, que puede ser visto como una obra de plena madurez de Enrique Yáñez, uno de los miembros del citado seminario. La obra se significó doblemente por disponerse en ella la participación de dos de los más connotados pintores de la *Escuela Mexicana de Pintura*, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, con lo cual se retomaba e insistía en una concepción artística que poco más tarde y, particularmente con motivo de la construcción de la Ciudad Universitaria, dará lugar a la conformación más perfilada de la tendencia conocida como *Integración plástica*. La simiente sembrada por ese equipo de médicos y arquitectos, continuará fructificando en la sucesiva labor hospitalaria a la que paulatinamente se irán sumando otras instituciones de seguridad social y se concretará en una de las más notables labores arquitectónicas que puede presentar nuestro país.

La Escuela Mexicana en la educación

La arquitectura de la revolución mexicana se había iniciado en el ámbito educativo proporcionando espacios en los que se intentó conciliar la modernidad y nacionalismo a la manera neocolonialista. La obra había sido meritoria e innovadora en varios sentidos. Sin embargo, la falta de espacios en los que poder ofrecer educación a

los millares de niños que estaban quedando sin ella, por una parte (de "las escuelas primarias del mismo Distrito Federal sólo estaban en buenas condiciones el 29%; medianamente instaladas el 40.2% y mal instaladas el 30.78%"); por la otra, el momentáneo reforzamiento de la tendencia socialista que suele acompañar a todas las revoluciones sociales y que, particularmente en México contaba con una bien prestigiada genealogía de la cual formaban parte algunos héroes de la patria como Melchor Ocampo, quien en los momentos que le dejaba libre su participación en la Revolución de Reforma traducía a Proudhon y, por último, el nombramiento de Narciso Bassols (1897-1959), socialista convencido de la necesidad de organizar a la sociedad de una manera más justa, como *secretario de Educación Pública* (1931-1934), se combinaron hacia 1932. En esta fecha, el *Departamento Central* estuvo dispuesto a invertir la cantidad de un millón de pesos, para dar lugar a la proyección de edificios de índole diametralmente diversa a los vasconcelistas. Esta labor edificatoria fue precedida por la crítica más acerba que de ellos se hubiera hecho. "Para complementar este plan socializador de la educación –expresó Bassols –se hizo abstracción por completo de la antigua base arquitectónica sobre la cual se edificaban escuelas, y que trataba de elevar una construcción costosa en estilos correspondientes a épocas en que dominaban los ideales de boato de una casta privilegiada que se aislaba en palacios inmensos, recargada de lujos exóticos... hoy, bajo el dictado de los ideales revolucionarios, no sólo es absurdo sino criminal pretender seguir imitando a toda costa aquellos sistemas de construcción... fue preciso –añadió– formular un programa general... que corresponda a los principios sociales por los cuales ha luchado el pueblo de México." Por último, Bassols, enunció la bella definición de lo que entendía por "arquitectura social funcional": "Lugares en los que no se desperdicia ni un metro de terreno, ni el valor de un peso, ni un rayo de sol".

Juan O'Gorman (1905-1982), joven arquitecto atraído hacia las ideas socialistas, muy probablemente por Diego Rivera, con quien lo unía una estrecha amistad, fue la persona a quien Bassols le encomendó proyectar las nuevas escuelas, "supeditando la posible suntuosidad y la llamada belleza de los edificios, a los precarios e inciertos recursos del estado". O'Gorman había construido, previamente a solicitud de Bassols, algunas casas habitación en las cuales creyó haber interpretado y aplicado a la circunstancia nacional las tesis de Le Corbusier relativas a la necesidad de "crear el espíritu de las casas en serie", como una vía para solventar la demanda de habitación que emergía de la Europa devastada por la primera Guerra Mundial,

cuando lo que hizo fue llevar los planteamientos de la Escuela Mexicana a sus últimas consecuencias, hasta hacerlos colindar con lo que él mismo llama “ingeniería de edificios”. Eran obras con las cuales pretendía demostrar la inutilidad del dispendio, no sólo espacial, que caracterizó a la arquitectura del pasado mediano e inmediato y hacer ver, además, que la preocupación por los valores estéticos era también un correlato de aquella misma actitud y, por tanto, igualmente rechazable. Consecuente con lo anterior, cuando proyectó aquellas casas, destinadas a Cecil O’Gorman (1929), la suya propia (1930) a Diego Rivera y Frida Kahlo (1932) a Frances Toor, y otras posteriores, pretendió “que la forma fuera completamente derivada de la función utilitaria”; opta por los mínimos en cuanto a dimensiones se trata, deja aparentes las instalaciones eléctrica y sanitaria y aplanar los muros de barro, block y de tabique, pero se niega a hacerlo tozudamente con las losas de concreto; quita pretilos de azotea y deja visibles los tinacos.

De este modo, acentuando, exagerando, hipostasiando el valor utilitario de la arquitectura, creó obras singulares y, en su momento, probablemente agresivas a los ojos de quienes estaban habituados a un tratamiento más cálido del espacio del que no es ajena la arquitectura vernácula. Ahora se entiende con toda claridad que esta sujeción total a la función, esta pretensión de derivar la forma de ella únicamente, es más una ilusión que una realidad: la composición del espacio, sea esta la que fuere, implica obligadamente imprimir un orden que de ninguna manera está dado por la función misma, sino que es la impronta espiritual humana sobre la materia. El apego a la simetría como vía elemental de composición, a los grandes paños externos lisos, las dobles alturas, sacar provecho de la apariencia de los materiales y, obviamente, la aplicación del color, no son sino otros tantos recursos estéticos, por cierto los más tradicionales y propios de la arquitectura. Así, paradójicamente, al menos por lo que respecta a sus declaraciones, O’Gorman “incurrió” en el desacato estético, lo que no le impidió cumplir una tarea primordial en todo proceso revolucionario: “La función primordial de la arquitectura funcional —dijo— fue limpiar, barrer, borrar: fue su obra ‘destructiva’ la más importante”. Como se ve, los vínculos que identificaban al secretario de estado con el arquitecto no eran escasos ni baladíes. Con ellos se inició, una vez más en el ámbito educativo, una segunda política constructiva y estilística de estado. O’Gorman fue nombrado en 1932 *jefe de la oficina de arquitectura de la Secretaría de Educación Pública* con la encomienda explícita de realizar el plan de construcción de escuelas visualizado por Bassols. Su

significación pedagógica (25 escuelas nuevas, ampliación de 8 y la reparación de 20, puso a disposición del alumnado 238 aulas con capacidad para 11,900 alumnos) fue tan relevante como la arquitectónica. La modulación y tipificación de los entrejes estructurales, la estandarización de los materiales, la previsión del crecimiento sin menoscabo de la disposición de conjunto inicial, aunado a la observancia de todas las especificaciones referentes a la iluminación, aireación, y temperatura pero, por sobre todo, la concepción global determinada por la utilidad, la forma por la función, radicalizaron la acción revolucionaria de la escuela Mexicana cerrando la puerta a cualquier posible viraje en redondo. No menos importante fue el papel que plásticamente jugaron estas escuelas, al demostrar que ese apego a la función de ninguna manera proscribía la posibilidad de una expresividad de la cual eran buena muestra los volúmenes perforados únicamente por los tubos de albañal mediante los cuales se les procuraba a aquéllas ventilación constante, los colores elegidos dentro de la gama tradicional de los pueblos indígenas y la agresividad de sus perfiles. Particularmente interesante, al punto de poder ser considerada como el prototipo de la *"arquitectura social funcional"* de Bassols-O'Gorman, es la conocida como *Escuela Técnica Industrial*, con su soberbia escalera rematada con el tanque de agua y toda su estructura dejada al desnudo. El juicio de Juan Legarreta (1902-1934) el segundo e intransigente "funcionalista", a la izquierda de la Escuela Mexicana, sobre estas obras es fundamental para comprender el cabal sentido que para ellos tenía su labor: La forma fue el resultado lógico de la función y sistema constructivo expresado con toda sinceridad". A estos lineamientos corresponde el *Centro Escolar Revolución*, aunque tendiente más a la impresión majestuosa que suele producirse cuando la masividad y el juego volumétrico se ordenan bajo ejes de simetría. La situación social que hizo posible esta política fue sumamente efímera. Con todo, permitió dejar una muestra de la propuesta sin par de la tendencia socialista. De aquí en adelante no había más que una ruta: *"Estudiar soluciones verdaderamente mexicanas a nuestros genuinos problemas mexicanos"*. El programa y la verdad arquitectónicos legitimaron así el papel de condición subjetiva que dentro del proceso proyectual le había conferido Guadet, primero, y Rivas Mercado, Mariscal y Villagrán, más tarde.

Algunos años después el arquitecto Mario Pani, convencido de la importancia que para el desarrollo de la construcción hospitalaria representaba el *Seminario de Estudios Hospitalarios*, del cual él mismo era miembro, persuadió al secretario de educación Pública, Jaime Torres Bodet, de la pertinencia de constituir un organismo

semejante a aquél, destinado al estudio de los programas arquitectónicos de las unidades escolares y a su planeación en el territorio nacional. Además del propio Pani, se invitó a los arquitectos José Luis Cuevas, Enrique Yáñez y José Villagrán para integrar la comisión técnica, presidida por éste último, que conjuntamente con la jurídica y la administrativa conformaron el *Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas* (1944), cuyo nacimiento coincidía en miembros y fechas con su antecesor en materia de hospitales. A Cuevas se le encomendó la estimación de las necesidades a nivel nacional, diferenciando con toda precisión las necesidades reales de las teóricas que arrojaban cifras muy elevadas y a la planificación de su satisfacción. A Yáñez se le encargó la elaboración de los programas correspondientes a los jardines de niños, primarias y secundarias y se organizaron comités de zona por entidades federales, reservando el proyecto de los edificios correspondientes al Distrito Federal a los miembros de la Vocalía Ejecutiva. Una cosa era, sin embargo, federalizar la construcción de edificios escolares y otra muy distinta que ello supusiera una especie de directriz única por lo que a criterio arquitectónico se refiere. Si se repara en la *Escuela Costa Rica*, proyectada por Villagrán (1945), en la *Escuela Normal Superior* de Yáñez (1946), en la *Normal de Maestros* de Pani (1945-1947) y el *Conservatorio Nacional de Música* (1946), construido fuera del programa del CAPFCE, también de Pani, se podrá apreciar que cada uno de los proyectistas le imprimió a su obra su muy personal mano. Villagrán se apegó al programa, pero desarrollando uno de sus momentos más fecundos, aprovecha la irregularidad del terreno y combina con ella un partido sin sujeción a ejes reguladores de toda la composición, lo que le permite elaborar una planta con mucho movimiento, en que todavía el área destinada a las aulas tiende a ser cuadrada. Yáñez por su parte, no en vano había sido amigo, colega y prosélito de las posturas radicales de O’Gorman y Legarreta y miembro de la *Unión de Arquitectos Socialistas* (1938-1940), rigidiza su proyecto, se ciñe marcadamente a la tónica “funcionalista” de ambos y acentúa el tratamiento aparente de las instalaciones. Al momento de incorporarse a la vida profesional del país (1934) la formación académica que Mario Pani (1911) traía consigo como resultado de sus estudios en Beaux Arts de París, tuvo un efecto claramente disruptivo con relación a la doctrina que ya había impuesto la Escuela Mexicana. No aceptaba, como del Moral, la “sujeción absoluta al programa”; tampoco lo consideraba el demiurgo de la creación simultáneamente nacional y moderna que exigía el país revolucionario; ni mucho menos se veía llevado compulsivamente, como la mayoría de quienes aquí

se habían educado, a desterrar cualquier posible remembranza del pasado: el lujo, el sentimiento elitista, el empleo de la curva. De este modo, en su proyecto para la Normal de Maestros, la gran plaza de acceso con su fuente monumental, el partido basado en un gran eje de simetría remarcado por las torres de laboratorios, los pórticos y los grandes frisos, no pueden menos que evocar las composiciones clásicas a la francesa, reminiscencias que también se aprecian en su proyecto para el Conservatorio Nacional de Música. Ambas portan un tono de grandiosidad y majestuosidad que, tal vez, era premonitor de los nuevos rumbos y tónicas que iba a rubricar la arquitectura mexicana pocos años después.

A este mismo momento y dentro del programa del capfce, corresponde la escuela que Carlos Leduc construye en Manzanillo, Colima (1946), las escuelas rurales realizadas por Pedro Ramírez Vázquez (1919) en el estado de Tabasco (1944-1946), así como la escuela primaria “El Pípila” (1950), que construyó en el D.F., y las que en el estado de Guanajuato llevó a cabo Enrique del Moral cuando fue nombrado jefe de zona. Una de éstas, la de Casacuarán (1946) ha sido vista como un ejemplo especial de lo que se puede lograr gracias al empleo de materiales regionales: tejas, ladrillo, piedra y la sustitución de columnas de concreto por troncos de árbol, alcanzando con ello un tono local y actual muy bien logrado. Todas estas obras condensan la experiencia anterior y preludian, con el impulso que a la construcción escolar le imprimirá el arquitecto Luis G. Rivadeneira cuando esté al frente del CAPFCE (1952-1958), ese valioso y todavía vigente proyecto conocido como “aula casa rural”, que se tratará más adelante.

La Escuela Mexicana en la vivienda para trabajadores

No obstante que el articulado constitucional hacía pensar que sería la vivienda de los trabajadores el género arquitectónico que primero y con más diligencia se desarrollaría, éste sólo aparece en un tercer lugar y de manera harto esporádica. Las razones de este retraso en el tiempo y en la organización atingente se encuentran, contradictoriamente, en el mismo articulado que idealistamente delegó la obligación en quienes lejos de estar interesados en dotar de casas a los trabajadores, iban a hacer todo lo posible para soslayar y hasta incumplir con esa obligación. No les interesaba invertir capital en un ramo en el que las ganancias tienden a ser menores. Esto explica que pese a las sucesivas leyes en que se ratifica esa obligación, las casas siguieran sin construirse. Todo cuanto los arquitectos podían hacer en esas circunstancias, era

adentrarse en el problema, elaborar proyectos tentativos e interesar a los órganos gubernamentales a fin de que asumieran la tarea de los industriales.

El arquitecto Carlos Tarditi tomó para sí la tarea de convencer al gremio de los arquitectos conformantes de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos (SAM), de la responsabilidad que tenían de avocarse a este problema. En una carta dirigida a la dirección de la SAM en mayo de 1930, dijo a este respecto: "Considerando que el primer objeto de la Arquitectura es su misión social, es decir, edificar las viviendas necesarias para albergar dignamente a nuestros semejantes... que por lo menos un 60% de nuestra población está envenenándose moral y físicamente en barracas infectas... que el estudio y mejoramiento de las anteriores condiciones atañe muy directamente a la profesión de arquitecto... (Propongo): a) Abrir entre sus miembros un concurso para proyectos de habitaciones obreras que puedan servir de modelo..."

La excitativa de Tarditi llevó a la SAM a constituir una comisión compuesta por los arquitectos Álvaro Aburto, Carlos Obregón Santacilia y el propio Tarditi, a quienes les encomendó organizar "el estudio del problema de la habitación de las clases humildes en todos sus aspectos..." y motivó también, que dos años después, al encontrarse Obregón dirigiendo el *Muestrario de construcción moderna*, convocara a un *Concurso de la casa obrera mínima*. Era el año de 1932. El concurso fue ganado por Juan Legarreta, el segundo lugar lo ocupó el proyecto de Enrique Yáñez y el tercero el de Carlos Tarditi. Fue el esfuerzo de todos ellos, aunado al de los copatrocinadores del concurso y a la sazón directivos de la *Sección de Arquitectura del Departamento del Distrito Federal*, Guillermo Zárraga, Silvano B. Palafox y Antonio Muñoz, los que hicieron posible la construcción de una casa del proyecto ganador para que, a la postre, Aarón Sáez, jefe del Departamento Central, autorizara la construcción de 108 casas para obreros y "2 tipo empleado" en la calzada Balbuena de esta ciudad (1933-1934). Otro segundo conjunto se inició este último año, compuesto por 205 casas más en los terrenos de la ex Hacienda de San Jacinto. El mérito de este hito arquitectónico, pica en Flandes con relación al cumplimiento de las estipulaciones constitucionales, corresponde a Tarditi, Obregón y al Departamento Central.

Era, por otra parte, un magnífico proyecto muy bien adaptado a las necesidades y modalidades de vida cotidiana de la población trabajadora. Un mínimo vestíbulo, frente al pequeño comedor anexo a la cocina, daba acceso a éste y a la estancia de aproximados 26 metros cuadrados libres, en la que de manera muy hábil se diferenciaba una zona de alcobas y una de trabajo casero de corte artesanal. La alcoba de

los padres, perfectamente independiente de la anterior, formaba una unidad con una ropería y el baño de tres muebles. A través de la cocina se comunicaba con el jardín-huerto posterior y al frente se disponía de un poyo que tanto aislaba la casa del alineamiento, como permitía un sitio intermedio de comunicación con el exterior a manera de terraza. En la fachada, se diferenciaba la mayor altura de la estancia-taller respecto de la zona de comedor y baño, a la vez que se hacían evidentes el tinaco y el calentador de agua. La disposición simétrica del conjunto preveía un jardín central, con la cisterna elevada.

No obstante, haber ganado el concurso, a Legarreta le pareció muy atinado el de Yáñez, de gran similitud con el suyo pero que, rememorando las tradicionales casas de “taza y plato” coloniales, disponía la zona íntima en un tapanco, lo que dejaba a la estancia-taller con un área de doble altura. La amistad que los ligaba autorizó a Legarreta a construir unas casas, previsiblemente las de “empleados” según el proyecto de Yáñez, con lo que el conjunto ganó en ductilidad. Lo mismo aconteció en el de San Jacinto, también conocido como colonia Plutarco Elías Calles, que incluía además una gran zona deportiva, escolar y de guardería y distinguía entre calles peatonales y de tránsito vehicular.

Los incuestionables méritos sociales y arquitectónicos de estos conjuntos no fueron suficientes para que el aparato gubernamental prosiguiera sustituyendo a los empresarios en el cumplimiento de su obligación constitucional. En cuarenta años más no se volvió a intentar nada en materia de vivienda obrera. Trabajadores y sociedad continuaron viendo, insatisfechas sus demandas aquéllos, e incrementarse el déficit habitacional, ésta.

La segunda intervención gubernamental aconteció quince años más tarde, vía *Dirección de Pensiones*, en el campo de la habitación para empleados federales. La propuesta de Mario Pani, contando como asociado con Salvador Ortega, fue toda una innovación, una apertura hacia un nuevo modo de entender y plantear el problema habitacional, consistente en elevar la densificación del uso del suelo urbano, hasta alcanzar el nivel de más de 1 000 habitantes por hectárea y, sin embargo, cubrir únicamente el 20% aproximadamente del área destinada, quedando el restante 80% descubierto. A décadas ya del *Centro Urbano Presidente Alemán* (1947-1949), acostumbrados a convivir y habitar con este tipo de solución arquitectónica, suele no apreciarse debidamente lo que significaba construir 1 080 departamentos en un área no mayor de diez mil metros cuadrados, coartando así el crecimiento horizon-

tal de la ciudad. Del total de seis edificios de trece pisos, doce pisos estaban destinados a habitaciones y la planta baja a comercios y pórticos de circulación. Como los departamentos son de dos pisos, con la recepción en un piso y la zona íntima en otro, las circulaciones horizontales se reducían a cada tres pisos y las paradas de elevador se limitaban a cinco. La concentración de los servicios, la reducción de las instancias a recorrer, la uniformidad en la orientación y las grandes áreas de esparcimiento, eran las cualidades enriquecedoras de este tipo de solución que, aunadas a la buena calidad constructiva y la elección de materiales duraderos, pero tradicionales: concreto y ladrillo aparente, han permitido que en la actualidad se encuentre dando servicio en muy buenas condiciones. A largo plazo y pese a las lógicas fricciones que suscita convivencia tan estrecha, han mostrado ser eficaces medios para propiciara una mayor interrelación social. Este fue el primer “multifamiliar” que se hizo en México y al que pronto seguirían muchos más hasta convertirse en, prácticamente, la únicamente posibilidad de solución urbana al problema habitacional de los grandes conjuntos de población.

Un año después, curiosamente Pani, asociado ahora con Félix Sánchez, reinitió en la Unidad Modelo (1950), en el planteamiento tradicional de corte extensivo que ya había superado exitosamente con el multifamiliar Alemán. Y ese mismo año emprendió la construcción de otro multifamiliar, el *Centro Urbano Presidente Juárez* (1950-1952), en el cual se trataba de llevar más adelante la propuesta inicial superando los aspectos que en ésta habíanse mostrado susceptibles de ello. Teniendo en mente adecuarse lo más posible a las diferencias del vivir familiar, aquí se propusieron doce distintas opciones departamentales, en vez de las cuatro ofrecidas en el Alemán. Esta diferenciación se manifestaba en un distinto tipo de edificio, desde el de gran altura para matrimonios jóvenes o solteros, hasta los de dos pisos para los de edad avanzada. Idealmente, esta propuesta era inobjetable: se brindaban tipos distintos que se acoplarían a las variaciones que a lo largo de la vida irían aconteciendo en el seno de las familias, pudiendo éstas cambiar de departamento conforme cambiaban aquellas. También se buscó que ninguno de los edificios proyectara sombra sobre los otros y, aprovechando las generosas dimensiones del terreno, en el que anteriormente se había edificado el estadio proyectado por Villagrán, los edificios se orientaron conforme convenía al asoleamiento de las habitaciones, sin parar mientes en si acaso con ello ya no se los alineaba con la calle. A la planta de conjunto se le imprimió, con el anterior, un gran movimiento, correlativo a la versa-

tilidad del conjunto, con influencia en su aspecto estético sumamente atractivo. La presencia en este multifamiliar de los murales de Carlos Mérida, fue un aspecto más que coadyuvó a la vitalidad del proyecto. Como en otros géneros arquitectónicos, estas experiencias sentaron precedente en la arquitectura nacional y se constituyeron en referentes inexcusables de los edificios habitacionales posteriores.

La Escuela Mexicana en otros géneros arquitectónicos

Es un hecho fácilmente comprobable que cada etapa histórica se diferencia en función de las prioridades que establece en todos los órdenes de la vida social. La revolucionaria de México no es una excepción. Como se ha visto, auspició el desarrollo de la arquitectura hospitalaria y educativa y, en un menor grado, la vivienda para los trabajadores, y fue poco propicia para otros géneros arquitectónicos que en cierto momento se desdibujan en el panorama arquitectónico nacional.

Este es el caso de los edificios destinados a oficinas y al culto religioso. En ambos llegó a destacarse Enrique de la Mora (1907-1978). En el primero, asociado con José Creixell, dejó obra significativa como el de Avenida Juárez 30 (1935) y en el segundo proyectó ese excelente templo parroquial *La Purísima Concepción* (1940-1946) cuyo perfil parabólico fue un acierto compositivo. Sin embargo, en la época que estudiamos, su obra “no sobresale todavía entre el compacto grupo de jóvenes vanguardistas del movimiento moderno.”

Correspondientes también a los edificios de oficinas debe mencionarse el edificio para la *Aseguradora Mexicana* (1950), de Pani y del Moral, que posteriormente fue adquirido por la *Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos*; el que ocupara la embajada americana, (1947) de Pani y Jesús García Collantes, y el de *Reaseguros Alianza* (1951-1953) de Enrique del Moral. Estos tres últimos manteniéndose dentro de los lineamientos de la escuela Mexicana, preludian claramente el momento de clímax y declinación de ésta, que tendrá lugar en Ciudad Universitaria.

Por otra parte, la habitación junto con la arquitectura monumental representa uno de los dos polos entre los cuales es posible la arquitectura. Se caracteriza por la mayor dosis de expresividad de que es susceptible en función de la proporcional carga de subjetividad personal —a la que se oponía O’Gorman— que soporta y exige, al dirigirse a solventar los requerimientos de un usuario privado.

Prácticamente todos los arquitectos citados anteriormente han incursionado en no pocas oportunidades en la habitación residencial, unifamiliar o colectiva,

destinada a los detentadores de la riqueza, y algunos han producido en este campo algunas de las mejores obras de la arquitectura nacional. Además de ellos, cabía citar a Manuel Ortiz Monasterio, Rodolfo Weber, Francisco Martínez Negrete, Carlos Greenham, Vicente Mendiola, Juan Galindo, Bernardo Calderón, que esporádica o persistentemente se ocuparon de proyectar algunas a la manera neocolonial, ya mencionada a partir de los años veinte. Los nuevos lineamientos inaugurados por la Escuela Mexicana no podían menos que propiciar cambios notables en la habitación residencial. La casa (1930) hoy desaparecida, que proyectó Obregón Santacilia para la Sra. C. Morín Vda. de Gómez, concitó grandes elogios por su horizontalidad, la limpieza de sus líneas y su evidente aire europeo; lo mismo la de Tarditi que estuvo en la Avenida Baja California (1934) aunque más bien por el tratamiento en desniveles y el empleo del ladrillo aparente. En el borde de este periodo y ampliamente representativas del momento de auge económico que vivió el país a partir de la segunda Guerra Mundial, se encuentran las proyectadas, con gran boato, por Francisco Artigas. Un caso especial lo constituye la tríada de arquitectos jaliscienses que, profundamente anclados a las tradiciones coloniales provincianas, proyectaron casas con un sentido de actualidad tradicional evidente. Ellos son Rafael Urzúa (1905), Ignacio Díaz Morales (1905), y Luis Barragán (1901). Este último ha sido objeto recientemente de una revaloración al juzgársele como una alternativa frente al formalismo atectónico internacional, a partir del rescate actualizado de las tradiciones. Paradójicamente, también lo reivindicaron para sí los propugnadores del llamado posmodernismo. Enrique del Moral también dejó de ser mencionado como un caso especial por su capacidad para conferirle a las habitaciones residenciales una tónica profundamente tradicional y actual a la vez. Su propia casa es, tal vez, el mejor ejemplo de ello (1947-1948). Las casas "cósmico-atómicas" (1947) de Carlos Lazó aluden claramente, a través de su sinuoso partido, al afán de introducir nuevos parámetros en el criterio arquitectónico. Cabría mencionar, por último, uno de los mejores conjuntos constituidos por cuatro edificios de departamentos que, no obstante haber sido proyectados cada uno con absoluta independencia de los demás, conforman una unidad emanada de la claridad en la distribución, la búsqueda de la sencillez formal y el apego a la armonía. Fueron proyectados a principios de los cuarenta, por Barragán, Cetto, Álvarez, Sordo Madaleno y del Moral.

Otras tendencias

En el interregno entre el neocolonialismo vasconcelista y el asentamiento de la escuela mexicana, a caballo entre ambas, aunque posteriormente marcha paralelo a esta última, la obra de Juan Segura (1898) destaca no tanto por la originalidad de las disposiciones internas, de las casas que construye a partir de 1923, salvo el caso del *Edificio Ermita* (1930), sino tal vez por el tratamiento de sus exteriores. En estos vuelve tanto a una concepción barroca del espacio entendido como 'horror al vacío', como a una visión sumamente personal de las formas, que lo convierten en un caso especial por cuanto no se ajusta a ningún esquema preestablecido. Por esta razón fue ubicado como 'individualismo'. No obstante que algunos ensayos actuales lo califican, junto con Francisco J. Serrano (1900-1982) como representantes del "art-deco" que proliferó en algunas colonias de la capital durante la década de los treinta, ameritan estudios mucho más amplios que incorporen las reminiscencias coloniales de Segura, y la libertad compositiva y generosidad espacial de que da muestra Serrano en obras como el notable Edificio Basurto (1940-1944).

Es a partir de los años cuarenta que en México se construyen las primeras manifestaciones de la arquitectura conocida como "internacional", algunos le llaman "funcionalismo", dado su apego a los lineamientos más generales de esta tendencia que reconocería a Gropius y Mies van Rohe como dos de los exponentes más reconocidos: el empleo de la planta libre, la desaparición de los muros de carga, la modulación de elementos y espacios, el paulatino predominio de la producción tendencialmente industrializadora y la que O'Gorman llamara "epidermis vítrea" que se expresa en los prismas vitrocúbicos. Augusto H. Álvarez (1914) en sociedad con Juan Sordo Madaleno, pueden mencionarse como los representantes más calificados de esta tendencia, que posteriormente se expandirá hasta convertirse en hegemónica a partir de los años cincuenta. Del año 1941 a 1947 que perdura su sociedad, proyectan un gran número de obras, particularmente edificios de oficinas y departamentos, géneros en los que el primero de ellos llegará a alcanzar el nivel de maestría.

Otra de las corrientes que se entrelaza con las anteriores, es la que recibe su nombre de "integración plástica" debido al interés en conjugar las artes plásticas, de manera similar a como, decían sus propugnadores, aconteció en las grandes épocas de la humanidad en que la arquitectura no estaba divorciada de la pintura y la escultura. Esta corriente, con antecedentes muy claros en la lucha de los pin-

tores incluidos en la *Escuela Mexicana de Pintura* porque se les proporcionara muros en los edificios gubernamentales a fin de llevar la pintura a los grandes grupos de población, de hecho se conformó como corriente “integracionista” con motivo de la construcción de Ciudad Universitaria. Antes de ello y con todo y haber enriquecido los muros de muy distintos edificios, no se trataba de una integración. Ciudad Universitaria representaba una oportunidad más fructífera en la medida en que los pintores y escultores podían participar desde la etapa del proyecto e inducir conjuntamente con los arquitectos, un proyecto cabalmente integrado. De este modo, O’Gorman actuó en su doble profesión en la biblioteca; Diego Rivera en el estadio; Sequeiros en la rectoría; Eppens en la Facultad de Medicina y en la escuela de Odontología, Chávez Morado en la de Ciencias y Rodrigo Arenas Betancourt produjo una escultura representando un Prometeo. Esta experiencia fue el clímax y el ocaso de la integración: se comprobó que no había compatibilidad entre el carácter de la arquitectura y el de las demás artes. Ello no fue obstáculo para que se hicieran intentos, como el que se llevó a cabo en el edificio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas y en el futuro centro Médico Nacional

Un caso de borde

La Ciudad Universitaria original es una de las obras de mayor significación en la arquitectura nacional. Esta organizada en tres grandes áreas al Norte, el campus propiamente dicho; al sur los campos deportivos y al Oeste el estadio de exhibición. La primera agrupa a las escuelas, facultades e institutos de investigación y está compuesta mediante en eje oriente poniente y dos grandes plazas con subplazas cada una. Al sur de este campus se localizan las sedes de las disciplinas técnicas y al norte la de las humanidades.

Es una de las obras de mayor significación en la arquitectura nacional. Esta cualidad no deriva, sin embargo, de haber sido el mayor conjunto emprendido hasta este momento: 30 edificios distintos. Tampoco estriba básicamente en el oficio indispensable para lograr que la libertad proyectual de cada uno de los equipos participantes no anulara la unidad del conjunto, sino, muy probablemente, en la presencia, casi indiscriminada, de las tendencias formales de la arquitectura internacional, si bien aclimatadas mediante el empleo de materiales vidriados, la propia lava del volcán extraída del sitio y la confluencia de la Escuela Mexicana de Pintura. En la medida en que dicho despliegue en no pocos casos se llevó a cabo a costa

de las condiciones climáticas y de los requisitos más indicados para el buen desarrollo de las actividades docentes, puede vérsela como un implícito abandono de la doctrina teórica impulsada por la Escuela Mexicana, como una obra de frontera, como la conclusión del misoneísmo de la Escuela Mexicana de Arquitectura que, en el pasado la había llevado a extraer de ella misma las soluciones que no deseaba pedir prestadas al extranjero, y como el indicio de la arquitectura correspondiente a la efímera bonanza derivada de la política económica basada en la sustitución de importaciones.

La arquitectura de la Revolución Mexicana

Tomado de: Ramón Vargas Salguero "Prólogo" en Enrique X. de Anda Alanís, *La arquitectura de la Revolución mexicana*, México, IEE-UNAM, 1990, pp. 17-23.

Hace unos quince años, poco más o menos, en la República Socialista de Cuba se llevó a cabo una experiencia pensada y sopesada en muchas otras partes y, por supuesto, aquí entre nosotros, pero sin que en ninguna de éstas, salvo en aquélla, se haya llegado a aplicar.

En Cuba también se escuchó la persistente opinión de muchos alumnos de la escuela de arquitectura que, de manera similar a los mexicanos, una y otra vez recusaban la validez e importancia que en su formación profesional podía tener la historiografía de la arquitectura y, con ella, de hecho, el conjunto de las materias de índole teórico-histórica. Argüían que los arquitectos en su práctica profesional emplearían sus esfuerzos y capacidades en proyectar espacios del más variado tipo y que en dicha labor poco o nada les ayudaría invertir horas de estudio en el conocimiento de lo que han realizado otras culturas tan distantes de ellos. Como es fácil colegir, el propósito que subyacía su posición era dedicarle más tiempo a las otras materias —esas sí muy "prácticas"— que, desde ese supuesto didáctico, tenían mayor significación en su formación.

Dos muy destacados arquitectos, cubano uno y argentino radicado en ese país el otro —Fernando Salinas y Roberto Segre—, comentando los resultados de esa experiencia decían que al transcurrir del tiempo los alumnos empezaron a proyectar sus espacios, sin saberlo, con el sentido compositivo empleado por aquellas culturas cuyo mejor conocimiento histórico-arquitectónico habían descuidado. Y, lo más interesante de la nueva situación es que lo hacían pensando que aportaban algo nuevo a la concepción espacial, o cuando lo que acontecía es que estaban descubriendo mediterráneos e hilos negros de mucho menor valía que los originales. La carencia de una clara conciencia histórica, la falta de dominio sobre los lineamientos arquitectónicos del pasado reciente y del remoto, los había llevado a caminar sobre terrenos ya hollados.

Por supuesto, no se trató de una experiencia que cumpliera con todos los requisitos que actualmente le pedimos a una prueba científicamente elaborada. Pero, con todo y sus evidentes limitaciones metodológicas, fue lo suficientemente ilustrativa para permitirnos concluir, a partir de ella y de muchas más, que una más cabal ubicación en el presente, una comprensión más sólida acerca de cómo podemos enfrentar los problemas que o nos aquejan hoy en día, exige, deseablemente, una mejor toma de posición ante el pasado.

Al enunciar esta primera función de la historiografía, la de fungir como marco referencial a cuyo trasluz cobrar conciencia de la singularidad del presente, no pretendemos inferir que la vista debe estar vuelta hacia atrás, no, de ninguna manera. Bajo ningún concepto y creemos, son justificables los revivals de cualquier índole. Pero lo que sí queremos dejar asentado es que, en nuestra opinión, un hombre de su época, un hombre de su momento, lo será más plenamente mientras mejor conozca de dónde viene, qué otras experiencias se han llevado a efecto en el pasado y con qué resultados; es decir, mientras mejor conozca la historiografía que, a fin de cuentas, es la propia, la de todos. Ahora bien, lo que es válido para la historiografía en lo general, también lo es para la arquitectura en lo particular.

Sí, efectivamente, la historiografía arquitectónica, a su vez, está muy lejos de limitarse a una rala actividad de corte culterano, recomendable únicamente para exhibir algunas nociones como quien luce bisutería sofisticada en las reuniones sociales. Es, en primer término y como ya vimos, un punto de referencia —prerrogativa que ni soslaya ni anonada la segunda de sus propiedades: ser coadyuvante de la sensibilidad proyectual, estética, de los futuros artistas; advirtiéndole que cuando calificamos de artística a la arquitectura lo hacemos considerando que ésta es una de las dimensiones que le son propias en tanto valor de uso instrumentado mediante el empleo de técnicas diversas.

Así, pues, esta es la segunda dimensión de la historiografía, de la que poco se comenta y en la que escasamente se repara incluso en ámbitos intelectuales especializados: la de ser vía idónea de introspección que permite pulir, por medio del descubrimiento de analogías con el presente, el criterio proyectual. Rasgo, este último, explícitamente expuesto por los teorizantes franceses de la arquitectura, a cuyo empeño debemos su implantación a finales del siglo xix, en los planes de estudio académicos. A este respecto es claramente indicativo el rubro con que la titularon inicialmente, trasapelado al correr de los años y, con él, el sentido fundatorio,



básico, que le asignaban: *Historia razonada de la arquitectura*. En efecto, se trataba de explicar las obras del pasado pero poniendo de relieve la razón de ser de cada una de esas formas, cuenta habida de las más aparentemente secundarias para, de este modo, acceder a las constantes, a los principios que estructuran el proceso proyectual y constructivo arquitectónico. Con ello, convirtieron la historiografía en el puente apto para captar la dialéctica, para anudar los lazos que al organizar en un todo la polidimensionalidad del fenómeno arquitectónico, le otorgan sentido y le confieren consistencia conceptual. De este modo, exigiéndole a la historiografía dar cuenta y razón del hecho arquitectónico —razón sin la cual su inclusión en la curricula académica quedaba sin base— los teóricos franceses de ese siglo la transformaron en la antesala, en el alter ego, en la hermana siamesa de la teoría de la arquitectura, como se verá claramente en lo que sigue.

Como de suyo se comprende, encontrar y exponer la razón, la explicación, el sentido del pasado, hacerlo inteligible, está muy lejos de agotarse en el escueto rescate de fechas, nombres y datos diversos recolectados aquí y allá, de manera indiscriminada, para luego arrojados superficialmente articulados y sin alcanzar a poner en evidencia el sentido de las realizaciones sobre las cuales se depositó la atención; sin poner en el tapete de la discusión el proceso de génesis y desarrollo de la obra, rehuyendo, además, tomar partido ante o con ella; esto es, soslayando la necesidad de (vinculando con hechos y ámbitos de mayor amplitud) establecer generalizaciones teóricas mediante las cuales la experiencia social se consolide.

Con toda la dificultad que entraña la captura de datos: con todo lo escabroso que es reconstruir los hechos a partir de ellos; con todo y lo problemático que es insertar esos hechos en conjuntos cada vez más amplios, por sobre todo lo anterior y coronándolos a todos, se encuentra la razón de ser de la propia historiografía: responder por qué acontecieron los hechos como acontecieron y por qué no de otra manera, o, sea, *mutatis mutandis*, porqué la arquitectura de cualquier época adoptó la disposición espacial que tuvo, empleó los sistemas constructivos de que echó mimo y porqué concibió la belleza de la manera en que lo hizo para, en última instancia, buscar la adecuación que hubo entre ella y los requerimientos de toda índole que la solicitaron.

En la respuesta a esos y otros porqués estriba la piedra clave de toda su labor. Sin ella, la historiografía queda inánime, inerte, sin vida, sin poder transmitir a otros el espíritu, el alma que no ha sido capaz de captar. Fría, desespiritualizada, *esa histo-*

riografía, proceda de arquitectos-historiógrafos o de historiadores no arquitectos, no puede pretender encontrar eco alguno en los espíritus vivos de los estudiantes, se encuentren éstos en las aulas o en el taller profesional. Es, ésa, la sedicente, la mal llamada “historia” la que todos rechazamos con mayor o menor conciencia de los argumentos que convalidan nuestro despego y a la que debiéramos llamar por su nombre: efemérides arquitectónicas, documentos históricos, testimonios orales, archivos, epistolarios o memorias, pero no historiografía. A este respecto, no puedo menos que transcribir uno de los más lúcidos párrafos de Ortega y Gasset:

Yo leo los escritos de los hombres que saben de historia del arte. Los leo con respeto, con fruición. Admiro su paciencia, su laboriosidad, el cuidado minucioso que desarrollan al estudiar ciertos lados de la obra de un pintor, el ingenio, el talento, a veces grande, con que perciben singularidades de un estilo, de un cuadro, de una escultura. En suma, aprendo de esos trabajos una enormidad de cosas que suelo ignorar. Ahora que, de paso, advierto la ignorancia no menos enorme que ellos padecen y en que a fondo se sumergen, respecto de una porción de cuestiones sin aclarar las cuales, ni qué decir tiene, no se puede saber de historia del arte. Por lo pronto, no tienen ni la más remota idea de lo que es la historia y sólo una espeluznantemente vaga, sonambúlica y funambúlica, de lo que es el arte, de lo que es “ser pintor”, de los componentes sociales o colectivos que integran la obra artística personal, etcétera. De donde resulta que “el hombre que sabe de historia del arte” es una figura bastante utópica y a la que convendría apretar un poco las clavijas.

Como hemos visto, pues, la historiografía se legitima, únicamente cuando, como dijimos, corona su inexcusable, acucioso y prolijo afán de reconstrucción intelectual del pasado, mediante la exposición y recreación del espíritu que animó las realizaciones de ese pasado, mismo que permanece adherido a la pétrea materialidad de los edificios cual “gelatina transparente” (Marx) aprehendible por medio de la actividad abstractiva; cuando capta su sentido así como los aspectos que convergieron y se entrelazaron para dar como resultado la obra que admiramos y, a través de todo lo anterior, descubre la ley que la gobernó; cuando alcanza esta esquivada y huidiza meta, el historiógrafo da la mano a la teoría de la arquitectura, de la que partió y a la cual retorna ofreciéndole el fruto de sus investigaciones para que ésta aborde —cometido sustancial de la teoría— la posibilidad de generalizar los aspectos particulares rescatados por su *alter ego*, por la historiografía. ¿Es necesario

enfaticar que, madura y plena, la historiografía exhibe todas sus virtudes didácticas y formativas, recomendables no sólo para los profesionales y futuros profesionales, sino para toda clase de estudiosos? Dos antecedentes más son necesarios para estar en capacidad de justipreciar el significado de la tarea cuyos resultados nos presenta ahora el arquitecto-historiador Enrique x. de Anda bajo el título de *Arquitectura de la Revolución*.

Cualquier estudioso de la historiografía arquitectónica referida a la etapa de la Revolución de 1910, muy probablemente coincidiría con nosotros en que uno de sus rasgos más acusados estriba, en primer término, en el déficit abrumador que presenta frente a otros ámbitos de la teoría y de la práctica sociales. Para decirlo de manera más escueta aunque esquemática: los arquitectos del siglo xx, más precisamente, los del primer cuarto de siglo para acá, no tenemos una historiografía que refleje en toda su amplitud la riqueza de la arquitectura construida en el mismo lapso histórico. La que tenemos está en ciernes, es rala y escasamente consistente. Lo poco con que contamos —salvo los legados heredados por los maestros de la *Arquitectura de la Revolución mexicana* y algunas bien contadas aportaciones más está edificado, básicamente sobre “decires”, sobre opiniones no suficientemente corroboradas y, en algunos casos que no son los menos, hasta relativamente distorsionadas por los efectos ópticos de quienes vivieron con pasión su profesión y con la misma pasión tomaron y toman partido en relación a los sucesos que vivieron pero que no ponderaron, imprimiéndoles, en cambio, la mácula de sus simpatías y antipatías personales. Es así como nos explicamos la insistencia en aplicar a la arquitectura mexicana categorías que no emergen de ella, hasta el punto de desdibujar su incuestionable originalidad y profundo sentido social convirtiéndola en un remedo más o menos airoso de la europea o norteamericana concomitante. Todavía es imprescindible insistir en la relación que guarda con la revolución burguesa mexicana en tanto condición general que le irradió, imbuyó alentó e infundió su carácter y de la cual es, en consecuencia, subsidiaria: efecto y causa ‘simultáneamente. A este respecto, e intentando esclarecer el significado de la arquitectura de José Villagrán, uno de los protagonistas de mayor relevancia, aduje una tesis que es válida para la etapa en su conjunto:

Sin ella [sin la Revolución mexicana] lo acontecido a partir del siglo pasado, carecería de sentido, la arquitectura inclusive. Si no se la ve al trasluz de la revolución transcurrida

a través de sus tres grandes etapas: Independencia, Reforma y 1910, la arquitectura del primer cuarto de este siglo fácilmente puede ser llamada "moderna", "funcionalista" o "racionalista", nombres todos ellos con los cuales se le usurpa que legítimamente le corresponde: *Arquitectura de la Revolución mexicana*. Este ha sido, sin duda alguna, el punto débil de los intentos explicativos hasta este momento: no parten de la revolución ni en ella engarzan a la arquitectura. De este modo aquélla permanece sempiternamente incompleta y ésta permanentemente desespiritualizada.

Así, nuestra historiografía consiste en unos ensayos aquí y allá, de bien contados libros de densidad variable, de unas cuantas biografías y de bastantes artículos que pese a los apuntamientos, en muchas ocasiones brillantes, de sus autores, no alcanzan a constituir un acervo, como dijimos antes, a la altura de la propia arquitectura que pretenden salvaguardar mediante un acto de representación conceptual. Me vengo refiriendo, por supuesto, a los escritos publicados, porque bien sabemos que en los recintos escolares se han producido a últimas fechas gran cantidad de estudios que, muy a nuestro pesar, no han sido editados todavía. Con lo que sí contamos es con un bagaje significativo, sobresaliente en cantidad y calidad, de bibliografía relativa a los periodos Prehispánico y Colonial proveniente en su mayoría, principalmente de destacados investigadores no arquitectos —aspecto claramente manifiesto en sus particulares versiones, a veces, bastante alejadas de las perspectivas que a nosotros nos interesan—.

Si se tiene claramente en cuenta el panorama aquí expuesto por lo que toca a las dificultades que entraña la labor de corte historiográfico, a la extrema sensibilidad que exige a fin de estar en capacidad de exhumar el espíritu que insufló las obras del pasado: si se tienen en cuenta las muchas veces grises tareas de recolección de datos y la lenta armazón de los mismos y, por último, reparamos a fondo en la imperiosa necesidad que tenemos de enriquecer el acervo historiográfico a fin de poder fecundar de mejor manera el criterio proyectual y ubicarnos simultáneamente, en nuestro propio tiempo conscientes de la herencia que nos legaron los tiempos anteriores: si se tiene en cuenta todo lo anterior, podremos comprender el significado implícito en el hecho de que un grupo de personas más se sume a tan laboriosa y poco apreciada tarea. Se comprenderá, también, la satisfacción que produce el confirmar que a partir de unos cuantos años, un puñado de arquitectos, tan distantes usualmente de estos áridos terrenos, tan desafectos y displicentes para asumir la

atingencia de participar en la elaboración de su propia historiografía, hayan venido a sumar sus esfuerzos a los ya acumulados por otros arquitectos historiadores e historiadores no arquitectos, enriqueciendo notoriamente el bagaje bibliohemerográfico.

Conceptualmente hablando, armados de marcos referenciales más sólidos que los aplicados en tiempos anteriores, estos nuevos investigadores se han lanzado de lleno a rehacer nuestro pasado y al brindarnos una representación conceptual más amplia. El fruto de estos colegas es ya claramente apreciable no sólo cuantitativa, sino, lo que es más importante, cualitativamente hablando. Gracias a esa labor, contamos ahora con nuevas biografías, ensayos, estudios técnicos, visualizaciones de momentos, fases y etapas, así como con análisis de los vínculos que la arquitectura mantiene con la estructura económica de nuestra formación social y las implicaciones ideológicas que le imprimen los distintos agentes participantes en su producción social, por no referirme ya al conjunto de estudios sobre la didáctica de la misma.

Es en esta nueva hornada de arquitectos-historiadores, cuyos nombres todos conocemos —tengo en mente a Enrique Yáñez, Carlos Flores Marini, Carlos González Lobo, Rafael López Rangel, Gustavo López, Humberto Ricalde, Ernesto Alva, Javier Covarrubias, asear Olea, Antonio Toca, Salvador Pinoncelly, Mario Schjetnan, Félix Sánchez, Alberto González Pozo, Emilio Pradilla— por sólo referirme a los últimos, porque en una semblanza más amplia deberían ser incluidos los sociólogos, antropólogos, sicólogos e historiadores de carrera, así como los profesionales de las ciencias exactas, donde es preciso incorporar los trabajos de Enrique X. de Anda, tanto el presente como otros más que ya han sido editados. Dentro de estos últimos cabría mencionar particularmente el opúsculo dedicado a repensar nuestra arquitectura a partir del periodo prehispánico hasta el presente, y que lleva por título *Evolución de la arquitectura en México. Épocas prehispánica, virreinal, moderna y contemporánea*.

Es altamente gratificante la sensación de tener ante nosotros un texto cuya minucia ya se anticipaba, pero que si bien en este opúsculo no se aprecia con toda nitidez, dada su relativa parquedad, aquí no es posible pasarlo por alto: de Anda asume una actitud ante la historiografía convergente con la de unos cuantos autores más que lo han precedido en sus afanes para, conjuntamente con ellos, reponer en su sitio la premisa sine qua non, el punto de principio de toda historiografía solvente o de toda historiografía a secas: fundamentar todos y cada uno de los juicios, apreciaciones o esbozos conceptuales en una conspicua y minuciosa labor de rescate de

datos, de fijación de hechos, nombres, acciones y demás soportes epistemológicos a partir de los cuales sustentar visiones tendencialmente totalizadoras.

Esta labor, la lleva a cabo de varias maneras. La primera de ellas, con la que de hecho inicia su trabajo, cuenta habida de la insoslayable presentación, es introduciendo en la contextualización del nacionalismo predominante, el análisis de los aportes, características e impactos sociales de tendencias artísticas que no habían sido contempladas desde la perspectiva de su repercusión en la arquitectura: la de los poetas agrupados bajo el rubro de Contemporáneos —así como la de los Estridentistas y la sustentada en las llamadas Escuelas de pintura al aire libre.

Al observar la década arquitectónica de su interés en su interacción con las artes coetáneas, de Anda confirma la presencia de un grupo de artistas de amplia capacidad convocativa y con un considerable peso específico en los ámbitos culturales de la época, interesado en injertar el arte, en general, y la arquitectura más expresamente, en algunos de los lineamientos estilísticos y vigentes en Europa. Dicho de otro modo: le permite confirmar el convencimiento de un sector significativo de literatos y pintores, de la atingencia de trasplantar a México una concepción particular de la modernidad que no era otra sino la configurada por los europeos y a la cual, unos y otros consideraban susceptible de ser extendida y generalizada a otras latitudes e idiosincrasias.

Complemento de la primera forma mediante la cual el autor ratifica su interés en fundamentar sus nuevas apreciaciones pero cuya amplitud en el trabajo autoriza a considerarla por separado, es él rescate y, de hecho, la revaloración de otras fuentes documentales ampliamente conocidas pero no estudiadas con la minucia concedida en su trabajo. Esta cabalmente nueva lectura de viejos documentos lo lleva a sustentar nuevos puntos de vista (¿novedosos e insólitos, podríamos decir?) maneras distintas de apreciar algunos de los aspectos más usuales de una década apasionante. Uno de ellos: el rastreo del itinerario seguido por las ideas europeas relativas a la arquitectura y su vínculo con la decoración en su peregrinaje a nuestras tierras, básica y casi preferentemente las correspondientes a las nuevas modalidades con que eran contempladas las llamadas artes decorativas a partir de la Exposición de París de 1925, hace posible considerar, ahora, como sumamente probable y, tal vez, prácticamente incontestable, que el grueso de las importadas a tierras mexicanas y aclimatadas aquí, pasaron previamente por el cedazo norteamericano y, en muchos casos eran, ya, proposiciones enteramente adjudicables a esta segunda y

muy importante fuente de influencia ideológico-arquitectónica. Según él mismo lo indica, las revistas que consultó para estos efectos fueron: *Cemento, Tolteca, Revista mexicana de ingeniería y arquitectura, El arquitecto y Obras Públicas*; así como otras no especializadas. Tal es el caso de: *Azulejos, El maestro, Forma, La antorcha y Mexican Folkways*.

Una labor a todo punto similar siguió ante las secciones especializadas de diarios nacionales, como las respectivas de *El Universal* y *Excélsior*, las cuales, como es sabido, varios años fueron vehículo de expresión de numerosos arquitectos nacionales y extranjeros. A semejanza de los casos anteriores, de aquí entresaca otro cabo que, sin duda alguna, redundará en conclusiones a todo punto disímiles a las enarboladas en casi la totalidad de los ensayos dedicados a este momento del país. Me estoy refiriendo a la exhumación de otros arquitectos que antecedieron en su labor orientadora al multicitado Villagrán y que confirman la tesis, que he expuesto en anteriores oportunidades, de que los orígenes de la arquitectura de la Revolución mexicana y más precisamente, los de la Escuela mexicana de arquitectura hincan en tiempos muy anteriores a los concebidos usualmente. Para decirlo en pocas y buenas palabras: parte de los ideólogos de la nueva arquitectura eran algunos de los viejos maestros porfiristas. De muestra, basta un botón: la labor desempeñada por uno de los teóricos más injustamente traspapelados: Alfonso Pallares, quien conjuntamente con Federico Mariscal, Guillermo Zárraga y por supuesto, Luis Prieto Souza, prohijaron, propugaron y lucharon con muchos otros más por una nueva arquitectura cuyo rasgo sobresaliente fuera su acompasamiento con los nuevos y revolucionarios tiempos que estaba viviendo el país.

El capítulo dedicado al *art déco*, al que De Anda llega bien pertrechado con la información previamente recabada, representa un paso adelante de lo elaborado hasta este momento. Estudia con todo detenimiento sus perfiles formales, encuentra una serie de "invariantes", para decidir en términos muy conocidos y determina tres tendencias respecto de las cuales indica los rasgos que las diferencian: tendencia geometrista, ecléctico mayista y plasticista. El capítulo remata con un estudio de amplio aliento sobre un arquitecto al que considera paradigmático de este movimiento, Juan Segura, y de una obra prototípica: el edificio de La Nacional.

Dado que únicamente estoy reparando en los aspectos más destacados de esta consistente y novedosa obra, toca mencionar que la conclusión la integra con dos apéndices en los cuales cataloga "todas" las obras realizadas y proyectadas corres-

pondientes al momento estudiado aunada con una bibliografía donde se incluyen algunos títulos un tanto cuanto inusuales en el acervo historiográfico arquitectónico con que contamos. A este respecto cabe, sin embargo, preguntarnos acerca de alguna cuestión de fondo: expliquémonos: solamente si se parte del supuesto de que las obras de arquitectura son aquellas que quedan consignadas en los proyectos respectivos o llegan a ser construidas por arquitectos profesionales, es posible intentar catalogarlas. Entendamos bien, porque no se trata de cuestionar la afirmación sobre la base de si están realmente todas o faltan unas cuantas. El problema que suscita este intento, tan acuciosamente emprendido por De Anda, no es de tesitura cuantitativa, sino de principio, porque si se aceptara que también son obras de arquitectura las centenas y hasta miles que fueron edificadas sin planos y sin el concurso profesional de la arquitectura, entonces carecería de sentido intentar un catálogo y habría que empezar a imaginar otro tipo de procedimiento que, sin menoscabo de la precisión en la información como sustento de afirmaciones cada vez más tendencialmente susceptibles de confirmación, permitiera captar conjuntos cada vez más amplios. ¿Qué camino seguirá la historiografía del futuro cercano por lo que respecta a estas situaciones? Ciertamente es imposible vaticinarlo siquiera, pero indudablemente si pretende no ser el archivo de las obras incunables, entonces tendrá que variar su perspectiva para adecuarse a una arquitectura masiva. Son justamente esfuerzos ímprobos, como el realizado para llevar a cabo ese catálogo, los que nos hacen pensar hasta qué punto será posible y deseable continuar prosiguiéndolos: ¿una historiografía de obras egregias en una sociedad de masas o una que lo sea, pero de conjuntos?

El título del libro va a dar lugar a muchas deliberaciones. ¿Historiar la arquitectura “de la Revolución” y no más bien la “moderna” o la “contemporánea” o la “racionalista”? ¿No acaso es, por una parte, a todo punto excesivo concederle tanta importancia a la “Revolución” y, por la otra, no acaso el término o el concepto evoca una concepción contaminada de oficialismo? De ninguna manera. Permítaseme transcribir, además de lo ya dicho, algo más referente al concepto mismo de “revolución”:

Es, pues, imprescindible partir de la Revolución. Pero, ¿qué es la Revolución sino, justamente, la generalización de revoluciones sin las cuales aquélla devendría una generalidad sin contenido real? Digámoslo de otra forma: sin las revoluciones acontecidas en la estructura y superestructura social, aquélla, la Revolución, sería nada. Es porque acon-

tecieron revoluciones en la economía, educación, salubridad y en la arquitectura, entre otras, por lo que es posible extraerles a todas el espíritu fundamental que las animó y, generalizando, hablar concretamente de la Revolución mexicana...

Fue la revolución política de México la que obligó a la arquitectura a transitar de una de corte eminentemente individual y oligárquica a otra de masas y democrático-burguesa. Fue la revolución arquitectónica, entre otras, la que obligó a la revolución política a transformarse en una revolución social.

Este libro, que ya aporta nuevos puntos de vista sobre momentos que todavía no están suficientemente conocidos, también provocará el cuestionamiento y la clarificación de otros que, como los mencionados, están implícitos en él. La historiografía arquitectónica se beneficiará con ello.

Pabellón de México en la Exposición Universal de Sevilla

Tomado de: Revista *Arquitectura Docencia*, número 7, México, Facultad de
Arquitectura-UNAM, agosto 1992, pp. 26

Siglos atrás, fueron las ferias, más o menos periódicamente llevadas a cabo en ciudades y comarcas que por ello se hicieron famosas, los espacios en que entraban en contacto oferentes llegados de muy distintos sitios con visitantes que en mayor número acudían atraídos por la posibilidad de adquirir productos que, además de ser muestras de ingenio y buena factura, eran escasos o inexistentes en sus mercados locales.

Si bien las ferias eran factores fundamentales para propiciar el desarrollo del comercio y estimular la competencia económica entre países, no por ello dejaban de significarse por los entretenimientos y distracciones que podían encontrarse en ellas. Aspectos, todos, que coadyuvaron a convertirlas en auténticos sucesos en la vida de las distintas sociedades.

El desarrollo del comercio internacional y la facilidad de dar a conocer y trasladar los productos de un confín del mundo al otro casi simultáneamente al momento de su producción, generó el decaimiento de las exposiciones internacionales y también el de las ferias como vías comerciales preferenciales. Incluso aquellas que paulatinamente se fueron convirtiendo en "ferias de muestras" o "ferias especializadas" con la mira de concentrarse en una determinada esfera para estar en mejores posibilidades de realizar sus productos, no han alcanzado el mismo éxito que cuando las vías de comunicación eran menos expeditas y eficientes. Todo lo cual no ha impedido que anualmente continúen realizándose ferias internacionales de carácter general en unas cincuenta ciudades del mundo, varias de ellas vinculadas a festividades religiosas. Aspecto éste último que sin duda alguna represente un atractivo más para los visitantes.

En los tiempos actuales, las "exposiciones internacionales" a las que en algún momento se les llamó también "universales", convocan en parecidos términos y cada



un buen número de años, a los distintos países a confrontar sus respectivos acervos por el obligado lapso de seis meses. No se trata, sin embargo, de exposiciones o de ferias de carácter más o menos especializado en algún campo de la producción social o de “muestras”, como pudieron serlo las industriales en tiempos pasados, la de arquitectura que tuvo lugar en la ciudad de Gante (1921) o la Iberoamericana, particularmente interesante para México, que se llevó a cabo también en Sevilla (1929) y en la cual el cuestionado pabellón ganador fue el proyectado por Manuel Amábilis.

Sumamente distantes ya de la preocupación inmediata y escuetamente comercial, que se satisface por otras vías más adecuadas a las circunstancias presentes, las exposiciones universales han solido enarbolar algún lema particularmente significativo en el momento de su realización y de aprovecharse para ofrecer una idea del país respectivo, así sea en el lapso tan reducido que dispone cada uno. A este respecto todavía están muy frescas en la memoria las de Bruselas (1958), Montreal (1967) y la de Osaka (1970) no únicamente por los objetos testimoniales del “avance” de los países participantes sino, también, porque pese a estar todas ellas enmarcadas en lemas cuyo carácter humanístico no deja lugar a dudas, (el de Bruselas, por ejemplo era “Balance de un mundo para un mundo mejor”) no por ello han dejado de transgredirlo mediante el empleo abusivo de la técnica como manifestación de poder, como señalo Frei Otto en aquél momento.

¿Qué objetivo persiguen, pues, las exposiciones? ¿Cuál es la finalidad que cumplen? ¿A qué preocupación responden? ¿Qué vacío vienen a llenar? Preguntas son éstas que asaltan la mente en el umbral mismo de ellas, como obligada brújula de lo que, expectantes, vamos a contemplar.

Pues bien, a juzgar por sus contenidos tal pareciera que su cometido primordial, su función por antonomasia, la única por otra parte que les ha sido dejada y cumplen de alguna manera, es la de ser exhibiciones de prestigio. Y esto, también dentro de límites muy claramente determinados por el tiempo del que disponen los visitantes y el estado de ánimo con el que acuden.

En efecto, cuando, como en el presente, la atención del visitante es solicitada, entre países y temas, por ciento ochenta y tres pabellones de diverso carácter y en el más expedito aunque tal vez el más epidérmico de los casos, o sea aquél en que no desperdicie tiempo en espera y su recorrido sea lo más fluido posible, invierta media hora por pabellón de una jornada diaria de ocho horas ininterrumpidas, el tiempo total exigido sería de cerca de doce días. Esto es: agotador. Y eso para ya no tener en

cuenta las distancias recorridas. Así, no parece ditirámico afirmar que seguramente nadie ha recorrido completa alguna de estas exposiciones.

Realidad ésta, por otra parte, que seguramente no pasa inadvertida a ninguno de los organizadores conminándolos a hacer una selección realmente rigurosa del material exhibible a fin de impactar al máximo la conciencia de los visitantes en el mínimo tiempo posible.

Puestos en esta circunstancia, los países eligen diversos caminos en lo referente al material exhibible. Unos, de plano parecen asumir la imposibilidad de transmitir ninguna idea más o menos completa de su historia particular, ni siquiera de los hechos actuales sobresalientes y escogen visiones que podríamos llamar “alusivas” de su realidad nacional o “elusivas de ella, según se vea. Es el caso de Noruega, que se limita a presentar su relación con el agua (lo cual luce escaso); de Chile, que expone un iceberg (¿a cuento de qué, nos preguntamos?); de Suiza con su remembranza de hombres famosos (que suscita la idea de que no son todos los que están) o la casa tradicional, en el de Estados Unidos (que está por demás). Otros, que incluiríamos en los “comprensivos”, el de México entre ellos, al preferir brindar los momentos estelares de su historia, enfrentan la imposibilidad de ser exhaustivos en ninguno de ellos. Aquí se incluiría a Francia, Alemania, Inglaterra, Australia.

Esta circunstancia lleva de la mano a otra de las determinaciones del carácter de los pabellones: la constituida por la elección de los medios o vías para transmitir los mensajes. Aquí, los hay que se inclinan a recurrir a los “multimedia”, apoyándose básicamente en todo tipo de técnicas proyectivas o los que optan por disponer un escenario, auditorio o teatro, privilegiando la puesta en escena de espectáculos de teatro, danza, música, canto o cine para, apoyándose en él, brindar una mejor imagen de su país.

Si ahora reparamos en el aspecto arquitectónico confirmaremos algo a todo punto similar: la necesidad de que los espacios construidos coadyuven a consolidar el prestigio nacional también puede satisfacerse de variadas formas.

Dos derroteros básicos se roturan en la expo-Sevilla 92: uno de ellos es aquél que haciendo caso prácticamente omiso de su tradición, sea cual fuere la fuerza, longevidad o vigor de ella, opta por la presencia cuasi omnímoda de la tecnología convertida en un fin en sí misma. Para esta posición, y al margen de la mayor o menor adecuación de sus espacios a las actividades sociales concretas que se espera desarrollar en ellos, lo fundamental es apelar a la técnica. Esta, a su vez, mientras

más depurada o sofisticada, mejor. La técnica se convierte, como lo hemos visto en tendencias y estilos anteriores, en un fin en sí misma.

Por anticipado se sabe que será agobiante el calor en Sevilla durante algunos de los meses en que permanecerá la Exposición. En consecuencia, abrir un enorme cuanto llamativo ventanal en la fachada oriente del pabellón de Inglaterra, para de inmediato verse obligado a evitar que la excesiva entrada del sol, al que se le dejó paso libre al interior de manera indiscriminada, calcine a espectadores y objetos, acudiendo a cubrirlo con una capa de agua continuamente reciclada, pudiera verse como un caso prototípico de esta posición. Posición a la que no le amedrenta ni siquiera el llamado que se hace en la Expo a cuidar los recursos naturales buscando una arquitectura que exija menor cuantía de ellos y de energía, sobre todo, en su construcción y mantenimiento. Convertida en un fin, la tecnología degenera en alarde estentóreo.

El segundo derrotero presente en la Expo es aquél que parte del intento de manifestar una identidad nacional por medio de la transliteración casi textual de formas acuñadas en el pasado. Esta toma de posición cuenta a su favor con la carga emotiva que suscita en las personas la remembranza de las culturas del pasado, pero al tornarse predecible se distancia del mundo actual. El pasado vive en el presente pero no impoluto, sino en el marco y nivel que le asignan las nuevas circunstancias.

Muchas más observaciones podrían hacerse respecto de la vigencia de estas dos posiciones claves de la arquitectura de todos los tiempos y seguramente se llevarán a cabo en su momento. Sin embargo, no podría pasar por alto, que los países altamente industrializados parecen tender a relegar las tradiciones, tal vez porque a paso acelerado están creando otras nuevas basadas, justamente, en la tecnología que les rinde tan pingües rendimientos: en tanto que los periféricos no cuentan más que con ellas. En este sentido, la búsqueda de una identidad a la manera tradicional es más frecuente en estos últimos.

¿Existen posturas intermedias entre extremos que lucen inválidos? Por supuesto. Son las de aquellos que no desdeñan la identidad, pero la saben en permanente transmutación pese a que algo de la tradición teñido con los matices del presente se decante en ese infinito proceso. Es la de quienes recurren a los aportes brindados por la técnica pero sin hacer perdidiza su ínsita calidad de medios, de recursos, de instrumentos aptos para fines que los trascienden. Los pabellones de Finlandia, Dinamarca, Japón (que se sabe heredero de una gran tradición cultural y no la

somete a su también descollante avance técnico) y también el de México, podrían ser ubicados en este gran apartado.

Pero, sin duda, el factor que está sobredeterminado a los pabellones y las exposiciones en su conjunto confiriéndole a ambos una tonalidad a todo punto distinta de sus precedentes, estriba en el hecho de que ya no se pretende "hacer ciudad" con los pabellones. Estos, como bien se sabe, son muestras de arquitectura efímera. Al término de los seis meses que obligatoriamente durará la exposición, ni uno más ni uno menos, los pabellones serán desmontados en las distintas proporciones en que lo permita cada uno, trasladados a quién sabe dónde o convertidos en material de desperdicio y el suelo sevillano lucirá terso y sin sombra de reliquias que para ese momento ya serán arqueológicas. La dificultad de refuncionalizar los pabellones, sea en Sevilla o en su país de origen, subyace la decisión de pensarlos como flores de un día.

No son pocos los que consideran que es este punto de partida el que provoca la aparición de una arquitectura "para usar y tirar". ¿Qué pabellones escapan de este carácter? Contados. Tal vez aquellos que no parten de materiales estandarizados: la piedra, la cantera, el mármol, el concreto, la madera incluso, tienden a ser vistos como perennes. No así los materiales producidos en fábrica.

Otro aspecto que necesariamente impone su impronta y cuyos efectos se traducen en diversas dimensiones de ellos, es el económico... y no habría que perderlo de vista así se trate de un país rico (ahí está el caso del pabellón de Estados Unidos cuyo proyecto tuvo que ajustarse al reducirse la inversión destinada a él) y por supuesto de los que no lo son. El monto de los recursos, en efecto, no únicamente tiene que ver con la magnitud, materiales y técnicas elegibles sino con las repercusiones de éstos en el sentido simbólico o signico de la obra ya terminada. Aquí, cabe la pregunta: ¿deben emplearse sin distinciones ni matices los materiales nacionales y costear su traslado y transportación, lo que representa una erogación considerable o aprovechar aquellos que también se producen en el país sede? Lo mismo cabría plantarse en relación a la mano de obra: ¿puede considerarse "nacional" un Pabellón construido con materiales adquiridos en otros países y con mano de obra extranjera? ¿las placas de acero que forman uno de los cuerpos del pabellón finlandés, fueron transportadas desde Finlandia o se adquirieron en España? ¿y ello: demerita o deja incólume su élan nacional? ¡Qué de preguntas no claramente respondidas por la teoría de la arquitectura, surgen a cada paso de casos tan singulares como lo son estas exposiciones!

No, no hay duda posible: ganar prestigio mediante la presencia en una “Exposición universal” es una finalidad que puede satisfacerse de muy variadas y hasta disímolas maneras. En este sentido, tratar de decidir cuál de ellas es mejor sería plantearse una pregunta sin base: lo más seguro es que cada una lo sea... para el caso respectivo.

El Pabellón de México

Ya decíamos que era de la mayor conveniencia no perder de vista al momento de emprender el proyecto de un pabellón destinado a una de estas exposiciones, la heterogeneidad del público que los visita, por una parte, y el peculiar estado de ánimo con que asisten, por la otra.

Su heterogeneidad, por una parte, así como el hecho de que acuden sin la menor duda de que tanto a nivel ampliamente intelectual como al más reducidamente tecnológico o al del mero divertimento, la feria o la exposición colmará sus expectativas de novedades, de avidez de emociones de toda índole, son dos condicionantes de la mayor importancia en la elaboración de un proyecto de este tipo. A un público persuadido de que será participe de un espectáculo feérico y al que siempre le faltará tiempo para poder apreciar con detenimiento y mucho menos con espíritu de aprendizaje, la multiplicidad de información que ahí va a encontrar, lo indicado es proporcionársela de tal modo concebida y estructurada que, en correspondencia con la fugacidad de su visita y con su predominante estado de ánimo, sea breve pero contundente. Esto se aúna con el hecho de que el mayor porcentaje de visitantes no dispone de recursos sobrados para recorrerla con calma, adentrándose en los materiales que cada pabellón ofrece.

No obstante que los pabellones comparten con los museos el propósito de propiciar la exhibición de testimonios, documentos u objetos, las diferencias que median entre ellos son sustanciales. El común de las personas que acuden a un museo lo hacen con el ánimo dispuesto a observar con cierto detenimiento las obras que así se le ofrecen a su conocimiento, a sabiendas de que su significación en alguno o varios ámbitos de la cultura, exigen esa disponibilidad de ánimo y de tiempo. Por el contrario, solo excepcionalmente encontraremos visitantes que acudan a una “exposición” imbuidos con el ánimo de ahondar en el conocimiento de algún ámbito cultural o compenetrarse en el sentido profundo de los testimonios que se le ofrecen en sus pabellones.

Otro punto de partida que también se encuentra determinando la forma y carácter de este nuevo pabellón, tiene que ver con el hecho de que las exposiciones y las ferias no pueden dejar de traslucir un aire de certamen, de competencia, de lid. No en balde convergen ahí países de todo el orbe haciendo gala de sus logros más sobresalientes en todos los órdenes, de manera particular, los alcanzados en la esfera tecnológico-científica y en la de producción de bienes de consumo. La espectacularidad que pueden llegar a alcanzar los resultados en ambos campos, aparejada a su insoslayable vinculación con la hegemonía en los ámbitos económicos y políticos, son otros datos más que deben ser tomados en cuenta, especialmente por un país como el nuestro, que se encuentra muy distante de poder competir en igualdad de circunstancias en esos terrenos.

El lema bajo el cual se convoca a los países a concurrir, es otro de los elementos que en buena medida determina el carácter de un proyecto. En el caso presente, es por demás sugerente y propiciatorio para echar a volar la imaginación: La era de los descubrimientos. No puede dejar de tenerse en cuenta, además, que el carácter efímero de los pabellones, condiciona en grado elevado la concepción del mismo, al anticiparse que se trata de una construcción que será removida y trasladada posteriormente.

¿De qué manera se hicieron presentes esos puntos en la concepción de este pabellón?

Entre los diversos “descubrimientos” que México podría presentar, pero cuyo carácter exigiría otro tipo de foros, hay uno que sin duda alguna es de lo más atinente para esta exposición, dado que con ella se conmemoran los 500 años en que, con miope cuanto prepotente mirada eurocentrista, se dice que España “descubrió” América.

Y precisamente porque se rememora ese suceso, aunque ciertamente con sentidos distintos, es por lo que se torna procedente que el pabellón de México también versara sobre ese hecho histórico. También, sí, pero no en el sentido que ha sólido atribuírsele al suceso así conocido en las historiografías escritas a ese tenor, sino en uno de cuño diametralmente distinto. La concepción del pabellón, la determinación de sus áreas y la elección de los testimonios, mensajes y materiales diversos que incluiría, estarían orientados a lograr que los países participantes, España muy especialmente “descubrieran”, conocieran realmente al México que conquistaron y arrasaron y cuyo desarrollo económico y político, así como sus im-

perecederas manifestaciones artísticas y científicas, tanto las correspondientes al pasado lejano como a la actualidad, todavía el día de hoy continúan sin conocer.

Que en la exposición de Sevilla el mundo “descubra” lo mejor de México tal y como era y es cabalmente: he ahí el bello y humanista sentido que insufla al pabellón mexicano.

Esta orientación permite, por otra parte, entrar a la lid que significan estos encuentros, pero sin incidir en la pretensión de competir vanamente en terrenos que no son los nuestros. Si los avances nacionales en los ámbitos de la tecnología y de la productividad son menores, las tradiciones y valores que se rubrican representan una alternativa abierta a los cuatro puntos cardinales. Se trata de la vieja disputa entre Ariel y Calibán. De aquí un país que marcha con “la x en la frente”, como de manera esplendente dijo Alfonso Reyes. De ahí el símbolo del pabellón mexicano.

Sin perder de vista los puntos de principio mencionados, el proyecto aprovecha al máximo los recursos que le brinda la preferente situación que ganó, justo es decirlo, peleándola palmo a palmo mediante arduos regateos cuyos testimonios se ilustran en las diversas propuestas que se presentaron tanto por parte del Comité sede como por parte de Ramírez Vázquez: frente al lago principal y la estación de llegada del teleférico que comunica al recinto de la Expo —la Isla de la Cartuja que forman las aguas del legendario Uad-El-Kebir— con la ciudad de Sevilla y ocupando dos parcelas ubicadas a cada uno de los lados del cruce de dos de las principales avenidas de la exposición. Único pabellón que en la Expo contó con dos parcelas unidas por un puente que libra una de las principales avenidas. Emplazamiento cuya atinada elección debe atribuirse como un mérito al proyectista, que al visualizarlo hizo posible que el pabellón tuviera una localización privilegiada y un frente equiparable al de otros de mayor magnitud en área.

En una de las dos parcelas convertida en plaza de acceso, cuyo piso alude al arte huichol, se desplanta, precisamente una escultórica “X” de 18 metros de altura que como símbolo anuncia la entrada al pabellón y conduce hacia las escaleras eléctricas y, a través de éstas, al puente que vincula la plaza de acceso con el área de exposición.

Este puente cumplirá varias funciones: por una parte, es acceso a cubierto que permitirá a los visitantes acceder sin tener que esperar bajo el cálido sol de Sevilla. Por la otra, introduce a las salas de exposición por medio de las proyecciones que se llevarán a cabo en sus paredes de tal modo que, en tanto el visitante transita hacia y a través de las salas, está recibiendo la información que le brinda el pabellón.

Este mensaje será proporcionado recurriendo a muy diversos medios audiovisuales mucho más adecuados si lo que se desea es transmitir una mayor cantidad de información en un corto lapso. A este efecto, los materiales audiovisuales y televisivos serán elaborados con la técnica conocida como “videoclips”, esto es, paquetes de información que no exceden de 20 segundos cada uno, pero que en ese brevísimo lapso, organizan y transmiten un amplio bagaje de información,

De este modo, la exposición adquirirá la forma de un espectáculo ameno e instructivo. El proyecto ha previsto que el pabellón pueda ser recorrido en un máximo de 35 minutos.

A fin de que el espacio arquitectónico propicie el tránsito expedito, el área de exposición adoptó la forma de rampa continua en la que se dispusieron las diversas salas, de tal modo que mientras se les va recorriendo suavemente se va accediendo a la salida del área cubierta de exhibición. Ahí, los visitantes tienen dos opciones que pueden tomar alternada o secuencialmente: o bien se detienen a operar una de la veintena de computadoras que se ofrecen a su manipulación a fin de investigar el o los aspectos de México que le interese conocer más a detalle, o asciende al área descubierta de exposición, a la azotea, por medio de una escalera eléctrica.

Estas dos secciones del pabellón son un acierto proyectual. La primera, porque pone a disposición de cada uno de los interesados un caudal de información imposible de alcanzar por otras vías; y la segunda porque aprovecha un área que resultó privilegiada para ver hacia o desde ella.

En efecto, aprovechando que el teleférico transita frente al pabellón y que sus ocupantes podrán ver su azotea desde una cierta altura, se pensó en disponerla como terraza colocando en ella réplicas a escala de algunos de los monumentos históricos más justamente alabados de la cultura mexicana y sacándole jugo, al mismo tiempo, como mirador y auditorio al aire libre. Esas maquetas, realizadas con una técnica artesanal sumamente depurada están concebidas para soportar toda clase de climas. No cabe duda que le prestarán al pabellón un inusual ángulo de observación. Pero, dado que el pabellón mira hacia el lago de España y más allá, hacia el Guadalquivir, esta terraza se convierte en un mirador excepcional. Se aprecia aquí, una vez más, el acierto nativo en la elección del predio. La localización de las escaleras eléctricas permite acceder a la terraza-mirador de manera independiente.

Al volumen de información que ofrece el pabellón en su zona de acceso, en las salas cubiertas, en la azotea y mediante la batería de computadoras, se suma la

que a lo largo de los seis meses estará transmitiendo directamente por medio del amplio y muy bien equipado estudio de televisión que se dispuso en el sótano. De este modo, se enlazarán cotidianamente América con Europa.

Con la misma sencillez con la que se dispuso el conjunto del edificio principal —un sótano, dos niveles y una terraza— así se resolvió un problema que, sin duda, es de consideración: el relativo a paliar la temperatura de 35 a 40 grados que se espera habrá en Sevilla durante algunos de los meses que permanecerá abierta la exposición.

Fue esta circunstancia y no, como podría pensarse a primera vista, un prurito formal de evocación estilística de la arquitectura mesoamericana, la que llevó a proteger los muros interiores con taludes jardinados recubiertos de macizos de flores, que establecen un tambor térmico a cuyo través el aire caliente del exterior se filtrará para llegar fresco a las paredes interiores. Las cortinas de agua y los estanques obedecieron a la misma exigencia de proporcionar un ambiente cómodo mediante recursos de bajo costo. Se trata de una actualización del conocido e inteligente procedimiento empleado por las ancestrales culturas mediterráneas.

Una estructura de acero recubierta de precolados de concreto constituye el pabellón en su mayor parte. Otras estructuras más ligeras se proyectaron para crear el panel vegetal que protege los muros interiores.

Ahora bien, tanto las estructuras como los precolados fueron realizados en España. ¿La razón? No son materiales de los cuales dependa la imagen signífica del pabellón y, secundariamente a ello, es preciso tener en cuenta que transportarlos hubiera significado un costo adicional que no se estaba en posibilidad de afrontar. Algo similar puede decirse respecto de las losetas con las cuales se llevó a cabo la entrada al pabellón y que, como ya se dijo, rememoran los tejidos huicholes plenos de colorido. Una vez más se presentaba aquí un problema de principio: ¿era legítimo evocar esos tejidos en el piso a sabiendas de que ninguna de las fábricas mexicanas produce losetas de esos colores sino que sus gamas se ajustan más bien a las usuales en Estados Unidos, debiendo, en consecuencia, adquirirlas en otra parte fuera de México? Esta pregunta puede enunciarse de esta otra forma: ¿en qué o en dónde radica el espíritu nacional: en las formas de componer los espacios o en los materiales o en ambos a la vez? Los proyectistas consideraron que era en el diseño y que, desde este punto de vista, era válido adquirir los materiales adecuados a ese diseño en el extranjero sin que ello pusiera en entredicho la identidad nacional.

Cabe, por último, reparar en que dentro de unos meses, el pabellón se desmontará. Pero no se trasladará tal cual a México. Las razones son las mismas: el costo del traslado. Tampoco cabe pensar que no sufrirá modificaciones el proyecto mismo: el de Sevilla fue pensado para un clima, unas necesidades específicas y una resistencia del terreno. Su permanencia en México exige otras condiciones de funcionamiento. Así pues, será distinto.

Se queda en el tintero lo referente a los contenidos de la información; a las afinaciones que se han llevado a cabo para conferirle mayor fluidez del tránsito; a las diferencias que median entre el proyecto y la operación del pabellón, sujeta a otras circunstancias no menos interesantes que las determinantes del proyecto, pero pueden quedar para otra oportunidad. Con lo anotado basta para que de ninguna manera resulte aventurado o hiperbólico considerar que el pabellón logrará que Europa “descubra”, de manera más consistente, algunos rasgos del pasado y el presente de México.

Con lo anotado basta para que de ninguna manera resulte aventurado o hiperbólico considerar que el pabellón logrará que Europa “descubra”, de manera más consistente, algunos rasgos del pasado y el presente de México.

Los proyectistas consideraron que era en el diseño y que, desde este punto de vista, era válido adquirir los materiales adecuados a ese diseño en el extranjero sin que ello pusiera en entredicho la identidad nacional.

Cabe, por último, reparar en que dentro de unos meses, el pabellón se desmontará. Pero no se trasladará tal cual a México. Las razones son las mismas: el costo del traslado.

Villagrán, teórico de la arquitectura mexicana

Tomado de: "Prólogo" en *Villagrán, teórico de la arquitectura mexicana*,

México, ASINEA, 1993, pp. I-X.

Por supuesto: no serán uno ni dos solamente los colegas que al tener este libro en sus manos expresarán su extrañeza preguntándose a sí mismos y a los demás:

"¿Para qué estudiar a Villagrán, hoy...?"

Y se responderán, muy probablemente, en términos como los siguientes:

"Aún si aceptamos, nos dirá, que la teoría de Villagrán fue aplicada por un consistente grupo de arquitectos, mismos que en conjunto dieron lugar en tiempos ya idos al surgimiento de una "escuela", la Escuela Mexicana de Arquitectura, tal y como lo admiten de una forma u otra los ensayos históricos elaborados sobre ese particular, ¿no acaso es claro que entre su tiempo y el nuestro han transcurrido los años suficientes como para suponer que todavía es posible encontrar en ella algo que real y cabalmente nos ayude a solventar los problemas que enfrentamos día con día los arquitectos actuales? Estamos insertos en una sociedad distinta a aquella de los años veinte a cuarenta; en una sociedad, podríamos decir, casi diametralmente distinta. De largo tiempo atrás el país no se rige por el espíritu revolucionario, ni son las normas de equidad y justicia las que determinan la política nacional. Por el contrario, el acelerado aniquilamiento del espíritu de fraternidad logró su objetivo al instaurar en lugar suyo la terrible lógica del gran capital, la de la competencia a cualquier precio que es consustancial a las corporaciones internacionales. Hoy por hoy, en las aulas y en la búsqueda cotidiana de la sobrevivencia; en la desestima de concederle tiempo y dedicación suficiente a la formación personal, así como el sentido de inmediatez con que se asumen cualesquier prácticas profesionales, no solamente la de los arquitectos, se deja sentir de manera ostensible la consigna

no dicha pero no por ello menos tangible, del “sálvese quien pueda”, del “después de mi el diluvio”. En estas condiciones, ¿para qué necesitamos de la teoría?”

Y continuará: porque, además, ¿Cuál es la índole de algunos de los problemas que nos aquejan? ¿Qué no acaso uno de los motivos principales de preocupación de los arquitectos es la reducción del campo de trabajo, por una parte y, por la otra, la multitud de requisitos que se les interponen para hacerse cargo, como en el pasado más o menos reciente, de todo tipo y envergadura de obras? Y, en ese sentido, ¿qué puede decirnos la tan llevada y traída, y no menos cuestionada teoría de Villagrán, de dichos problemas o de los que se derivan de la aplicación del tlc? ¿y qué de la insoslayable subordinación de los profesionales mexicanos a los nuevos conquistadores que, como los de antaño, vendrán pertrechados con las temibles armas que les otorga estar, hoy, al servicio del capital internacional y los grandes consorcios? Y, en fin ¿Por qué de manera implícita insiste este nuevo libro en reivindicar la ascendencia de la teoría de la arquitectura en los planes de estudio y en la formación de los futuros arquitectos cuando, en todo caso, lo que hace falta es otorgarle más tiempo a la computación y a la alta tecnología o, como lo están haciendo ya algunos, a un sedicente desmenuzamiento del lenguaje sígnico de los arquitectos de renombre internacional para ver si de ese modo penetran en los arcanos secretos de su gran arte? En suma: ¿en los tiempos de la “high tech” y de los “edificios inteligentes”, del deconstructivismo y neovernacularismo y hasta del “eclecticismo esquizofrénico”; en los tiempos de derrumbe de paradigmas, de la catástrofe ecológica y de la globalización de la economía: ¿para qué la teoría; para qué Villagrán?”

Y, cambiando el terreno de su discurso, entusiasmado, concluirá:

“Pero, por si lo anterior no bastara para descalificar la teoría de Villagrán e incluso, la posibilidad de “una” teoría de la arquitectura a secas, como un campo de conocimientos necesarios para el arquitecto actual y para las condiciones en que éste realiza su práctica profesional en México, ¿qué sentido tiene hablar de la “teoría” y sus farragosos temas, cuando lo que tenemos ante nosotros es una proliferación de supuestas teorías, que cual más o menos, pretenden orientarnos para trascender en la que sedicentemente se encuentra la arquitectura actual? En suma: ¿cuál teoría, cuál arquitectura, cuál crisis? Así, pues: Villagrán y la teoría: ¿por qué? ¿Para qué... hoy?”

A cuestionamientos como los anteriores y otros más de tónica similar que podrían enunciarse, habría que decir, en primer lugar, que la teoría de la arquitectura



o cualquier teoría rigurosa y sistemáticamente elaborada, dista mucho de ser un vademécum, esto es, un conjunto de prescripciones que, a manera de recetario, apliquemos en cada caso con la garantía de alcanzar la solución deseada.

No, ni ésta ni ninguna otra teoría perteneciente al campo científico, estipula qué debemos hacer ante éste o aquél caso particular. Es más, el conjunto del conocimiento científico, mismo que se expresa por medio de teorías particulares, regionales o generales y al que solemos referirnos llamándolo escuetamente “ciencia”, en ningún momento pretende ofrecernos el análisis pormenorizado de éste o aquél caso particular y, mucho menos, indicarnos los pasos precisos que debemos seguir para alcanzar la solución o la meta que estamos deseando para él. Ciertamente, la ciencia parte del estudio de los casos particulares, pero únicamente para alcanzar su cometido, que no es otro sino el del conocimiento de lo común y general que se da en todos ellos. Cuando la biología o la antropología estudian al “hombre”, no reparan en las particularidades de Juan o de Pedro más que para aquilatar si constituyen rasgos de los que, también, participan los demás casos estudiados; es decir, únicamente para confirmar si dichos aspectos se encuentran en el conjunto del campo estudiado, si son generalizables, es decir, si son propios del género. De ahí que la ciencia sea ciencia de lo general. Y, esto que es válido para el conocimiento científico en general, lo es igualmente para la teoría de la arquitectura, cuya pretensión de científicidad no podemos ignorar por más que podamos estar en desacuerdo con tal o cual de sus afirmaciones. Es más tendríamos que admitir que, incluso si le damos forma a otra teoría y desechamos la de Villagrán, esa nueva teoría tendría el mismo carácter de generalidad que califica al conjunto del pensamiento científico. No le pidamos a la teoría de la arquitectura, al conocimiento tendencialmente científico, que responda a particularidades que se salen de su dominio.

¿Significa esto que nos está vedado el conocimiento de lo particular, de lo específico, el conocimiento riguroso del edificio con nombre y apellido? ¿Significa lo dicho antes que la ciencia no puede decirnos nada de la realidad, ya que ésta se compone siempre y en todo caso de objetos o entes particulares y ella, como hemos dicho, se ocupa de lo general?

Nada de eso; es de fundamental importancia no confundirnos en este aspecto y llegar a considerar que si la teoría se ocupa de lo general, resulta innecesaria para abordar el análisis de un “caso” particular dado. Por el contrario, debemos tener muy presente que únicamente teniendo como marco de referencia la generalidad que

parte de, e involucra los casos particulares, es decir, la teoría de los mismos, estaremos en capacidad de sopesar las variaciones y particularidades que constituyen a cada uno de ellos respecto del género del que forman parte. Solamente si sabemos qué rasgos constituyen una “buena” manzana, podremos sopesar las cualidades de la que tenemos frente a nosotros. En este sentido, las variaciones que constituyen la particularidad de las cosas, son perceptibles únicamente si las vemos a contraluz de la ley general. Únicamente contrastando unas con la otra es posible alcanzar cualquiera de dos consecuencias. La primera, aquilatar hasta qué punto el caso particular que estamos analizando, es decir, el edificio éste o aquél, se apega o diverge de los rasgos que configuran la generalidad. Y, en segundo término, enriquecer y mantener viva la propia teoría impulsándola a ampliar o corregir su estructura conceptual, cuando se comprueba que las leyes, principios o categorías, así como las definiciones o conceptos que maneja, se muestran estrechos para llevar a cabo la comparación antes dicha.

Así, únicamente contando con una sólida representación general de la realidad, es posible valorar los casos particulares.

No se olvide que, en el fondo, el conocimiento no es sino el proceso mediante el cual constantemente, cotidianamente, comparamos los objetos que nos interesan con el concepto que tenemos del género del que forman parte. ¿Cómo es que día con día decidimos en relación de infinidad de objetos? ¿Qué no en todas esas situaciones lo que hacemos es confrontar los rasgos del objeto dado con el concepto que tenemos formado acerca de las cualidades que configuran un buen objeto de ese mismo género? Es de este modo como diariamente decidimos si los objetos que nos rodean o interesan, son buenos, regulares o malos. Cabe decir, por último, que la única, aunque sustancial diferencia entre el conocimiento popular y el científico, es que el concepto o marco de referencia que aplica este último, suele ser mucho más preciso y fundado que aquél. Pero, cuenta habida de este aspecto, en todos los casos, el conocimiento popular o el científico se lleva a cabo mediante el mismo procedimiento de confrontación de lo particular con lo general, esto es, de los rasgos o caracteres del objeto en cuestión, con la ley que establece las propiedades que configuran a un buen espécimen de ese mismo género.

Por lo tanto, el conocimiento de lo particular fenoménico u objetual de la realidad, es perfectamente posible por medio del marco general que ofrece la ciencia. Es más; únicamente por medio de dicha confrontación es posible el conocimiento.

Sin embargo, aquí surge otra cuestión de la mayor importancia: el estudio sistemático y riguroso de lo particular, de lo propio, diferencial, característico o único de un edificio respecto de otro; de aquello que, digamos, hace de la catedral de México una obra de significado y valor distinto, aunque similar, a la de Puebla, no le compete a la teoría de la arquitectura; no es su objetivo; no es su finalidad. Este tipo de estudio no es cumplimentado por la ciencia de la arquitectura expresada por su teoría, sino por una subsidiaria de ésta, como lo es la historia de la arquitectura.

En efecto, el cometido diferencial de esta última estriba en llevar a cabo el análisis de cada obra en las condiciones concretas en que cada una de éstas se produjo. Es a partir de este cúmulo de información que se puede y debe decantar, extraer y sintetizar lo diferencial, lo irrepetible de una obra respecto de otra.

En este sentido, podemos suponer que tenían razón los teóricos de la historia, de Rickert a Marx pasando por Hegel, que sostuvieron hace ya largo tiempo, que el estudio de lo particular le correspondía a la “historia o historiografía” del campo en cuestión, o a la aplicación de ésta a un “caso” específico, lo que da lugar a la “crítica” del mismo. En efecto, preguntas tales como: ¿quién lo hizo, en qué condiciones, pretendiendo qué metas y en medio de cuáles circunstancias?; así como de otras dos básicas para la comprensión de la particularidad del caso dado: ¿qué significado alcanzó en su momento y cuál en los posteriores?, únicamente pueden ser contestadas por la historia y/o la crítica de la arquitectura. Esto último, en dependencia de si los campos o los casos se analizan desde una perspectiva diacrónica o sincrónica.

Habría, pues, que contestarle a nuestro interlocutor, que carece de sentido pretender descalificar la importancia de contar con una teoría de la arquitectura, apelando a que en ella no se encuentran respuestas específicas sino desmenuzamientos, las más de las veces intrincados, de la estructura general del campo de estudio particular. Habría que decirle, también, que tampoco es válido suponer que por tratarse de dos disciplinas diferentes, teoría o historia de la arquitectura, ambas permanecen y/o se las concibe, aisladas una de la otra. Lejos de ello, son constantes los ires y venires recíprocos y a ambas conviene que así sea, pues si se les ve con detenimiento, se caerá en la cuenta que cada una se confirma en la otra. La teoría confirma la corrección de sus afirmaciones en la medida en que la historia puede llevar a cabo sus estudios relativos a lo particular de cada caso tomándola como referente a cuya contraluz el perfil particular se destaca con nitidez. La historia, a su vez, lo hace cuando las particularidades que ponen en evidencia repercuten en la

teoría instándola a tenerlas en cuenta y a elaborar generalizaciones más amplias en las cuales, las excepciones incluso, queden incluidas como casos de frontera.

Las obras de arquitectura, o arquitectura a secas, tienen como común denominador la búsqueda de la extensión de la habitabilidad natural a fin de que el ser humano desempeñe las funciones inherentes a la producción y reproducción de su vida, de la manera más adecuada a la cosmovisión que en cada momento tiene de la existencia. Dicha habitabilidad puede ser máxima o mínima, según las épocas, sitios y culturas. Pues bien, el caso mínimo, o de frontera que encontramos en la historia, es justamente aquél en que la arquitectura sirve no a la extensión de la habitabilidad sino a la destrucción de la vida misma a la que se suponía daría cobijo. Piénsese, por ejemplo, en las prisiones y cámaras de tortura y aniquilación, como lo fueron los campos de concentración nazis y, para traer a colación otro ejemplo poco conocido, en la cárcel que se encontró en el célebre Puente de los Suspiros, en Venecia, para sólo citar dos de los muchos que tuvieron o tienen ese carácter. Aquí la arquitectura está en el lindero de dejar de serlo o ya lo traspasó simplemente. Por su peso cae que la situación antípoda, o sea el de la habitabilidad máxima no encuentra límites, en el supuesto de que siempre será posible hacerla todavía más plena de lo que se ha logrado alcanzar en las obras maestras de la arquitectura profesional o de la vernácula que hemos heredado.

Como se ve, la teoría asume a la historia y en la historia se encuentra la teoría solo que, en una y otra, de manera implícita. Cuando ese substrato se hace explícito, toma la forma de teoría, del género y del caso particular; de lo permanente y de lo fluctuante, que de ambas dimensiones está constituida la realidad. Por demás está decir que sin imbricarse la una de la otra dan lugar a visiones segmentadas, parciales, esquemáticas. En suma, a mitificaciones o mistificaciones de la realidad.

Una vez que hemos revisado sumariamente el tipo de explicación que nos ofrece la ciencia y sus teorías acerca de la realidad; una vez que tenemos presente lo que podemos y lo que no podemos pedirle a una teoría cualquiera, queremos presentarle a nuestro colega otras dos razones básicas acerca de la importancia de releer, hoy día, la teoría de la arquitectura, en lo general, y la de Villagrán en lo particular.

La primera razón tiene que ver con la crisis en que se debate en la actualidad la práctica profesional de los arquitectos. Crisis que si bien puede ser caracterizada por una pléyade de aspectos, de hecho cobra forma por la concurrencia e interacción de tres rasgos básicos, en relación a los cuales los demás son subsidiarios.

Si bien podría considerarse que el primero de estos aspectos acontece al margen de la voluntad de los arquitectos, no cabe duda que juega un papel vertebral en el cuadro crítico señalado.

En efecto, la elevación de los precios del mundo de las mercancías; el correlativo aumento de los precios unitarios de la industria de la construcción y la especulación con la renta del suelo urbano y agrícola, se combinan con la inmisericorde reducción de la capacidad adquisitiva de los grandes grupos de población, a los que la política económica neoliberal impide encontrar ocupación para su fuerza de trabajo, clausurando el mínimo resquicio a través del cual los arquitectos pudieran poner su experiencia al servicio y satisfacción de la necesidad de dichos grupos de contar con espacios habitables. Por demás está decir que para quienes viven o sobreviven debajo de los niveles mínimos de subsistencia que señalan los indicadores mundiales, es absolutamente imposible contar con una vivienda profesionalmente prefigurada y construida. No caben aquí, ni subterfugios ni eufemismos. No se trata de un problema técnico sino estructural económico.

Efectivamente, esta situación no depende ni procede de los arquitectos. Sin embargo, no podemos dejar de tenerla en cuenta en la medida en que de manera indeleble imprime su deshumanizada huella en el contexto en que se desempeñan los profesionales de la arquitectura. La grave afectación que esta situación genera en el campo de la práctica puede medirse al tener en cuenta que, de entrada, sin que los propios profesionales hayan hecho nada para que sea irreductible el divorcio entre la oferta y la demanda de sus servicios, de hecho su actividad está condenada a continuar siendo disfrutada por los bien contados grupos de alta capacidad económica. Tal situación, como se colige, ha convertido a la arquitectura en un objeto de lujo, suntuario, allende las fronteras de las grandes masas de población. Los contados casos en que tal determinación logra superarse, no cuentan para modificar dicho carácter. Ni siquiera el proyectar los espacios con la llaneza de formas propias de algunas etapas de la arquitectura del pasado, como la conventual colonial, modifica el rasgo básico ya dicho: aquí y ahora, la práctica arquitectónica es un servicio de lujo. Su carácter y legitimación social se ve así, notoriamente disminuida. En las condiciones económicas prevalecientes, está imposibilitada para extender sus beneficios al conjunto de la sociedad.

El segundo aspecto que configura el cuadro crítico en que se debate la práctica arquitectónica, procede de la confusión que suele producirse cuando los criterios

o valores que orientaban nuestras actividades son cuestionados, se anquilosan y caen en desuso. A este respecto podría avanzarse a manera de norma general, lo siguiente: la magnitud de la confusión generada es directamente proporcional a la raigambre alcanzada por el criterio hoy desechado.

Así podemos explicarnos la hondura de la confusión producida por el proceso de pérdida de credibilidad, primero, y de legitimidad después, de los lineamientos del llamado "estilo internacional" y de las por demás arbitrarias recetas que Le Corbusier propuso a sus coetáneos, supuestamente aplicables, uno y otras, a cualquier caso y situación posible: no en balde llevaban cuatro décadas de normar el criterio de la gran mayoría de los arquitectos, a punto tal que llegaron a ser consideradas de irrestricta validez.

La historia de este proceso es ya suficiente conocida. El hastío de contemplar siempre las mismas y cansonas formas, aunado al mancomunado reclamo que se les dirigía al experimentar tanto la pérdida de habitabilidad concreta que conllevaban al ser espetadas en climas diversos y al reclamo de las localidades y regiones nacionales de que se tomaran en cuenta sus formas tradicionales de vivir, dieron al traste con aquellas recetas. Cuando esto sucedió, como es lo más frecuente, apenas si se vislumbraban algunos barruntos de los nuevos lineamientos proyectuales con que aquellas serían sustituidas. Fueron contadas las voces de quienes ante y en medio de esa crisis formal pugnaron porque la teoría de la arquitectura sirviera de valladar a la desaprensiva frivolidad con que la mayoría de los arquitectos estaba asumiendo su profesión. Fueron contados y su voz no alcanzó a revertir el curso de la corriente. La crisis prosiguió.

Es un hecho, millones de veces confirmado, que el sistema capitalista vive y se fortalece de la producción-consumo de mercancías. En dicha condición, tiende a convertir en mercancías, como ya fue dicho hace tiempo, hasta lo inimaginable, como la honra, la virtud y el amor. En ciertas circunstancias, sin embargo y por razones en las que no podemos extendernos aquí, algunas esferas de la producción social se mantienen un tanto cuanto refractarias a los avatares del mundo de las mercancías: publicidad, modas, importación y exportación de formas y demás. Hasta hace poco tiempo, este era el caso de la arquitectura mexicana.

Esta, todavía se regía en proporción considerable, por la relación directa arquitecto –habitador. El contacto que los arquitectos tenían con los futuros habitantes de los espacios les permitía captar de manera más consistente su forma de vivir. Los

proyectos surgidos de este vínculo, como es sencillo imaginar, tendían a identificarse mucho más con su modo de ver la vida, brindándole un cobijo más a su imagen y semejanza. Por supuesto, la relativa parsimonia con que la mercantilización fue sentando sus reales en el campo de la producción arquitectónica, no significaba de ninguna manera que pudiera librarse de ella; y, así, el proceso proyectual paulatinamente fue sufriendo los embates cada vez más persistentes de la mercantilización. En este proceso poco a poco fue interviniendo otro agente de la producción, el promotor, que las más de las veces no habita los espacios que contrata y para quien la producción de ellos representa únicamente una fuente más de valorización de su capital. Como se puede comprobar, los arquitectos, en forma cada vez más acelerada, se han visto obligados a atenerse a las condiciones y exigencias planteadas no con la mira de optimizar el valor de uso de los espacios, sino de acrecentar la ganancia.

La irrupción del llamado posmodernismo y sus secuelas; el supuesto de que el valor de las obras de arquitectura dependen del empleo de ciertos materiales “modernos”, “novedosos”, de “moda”, en este caso, del vidrio espejo; la indiscriminada liberalidad con que se le emplea al margen de las exigencias planteadas en cada caso y la importación de formas que en casi nada se adecuan a las condiciones geográficas y sociales nacionales: en suma, el sincretismo a que todo ello ha dado lugar de manera conjunta, representa el tercer aspecto conformante de la crisis a que venimos haciendo mención.

No es necesario extenderse en este aspecto. Para aquilatar el carácter crítico de la arquitectura prevaleciente en la actualidad, basta con tener en cuenta que está en abierta contradicción con el fundamento transhistórico que la ha estructurado: el de la extensión de la habitabilidad que, en esos proyectos, es ignorada. Tampoco es necesario extender la argumentación relativa a la pérdida de legitimidad histórica que dicha situación significa para la práctica profesional del arquitecto. Pérdida de legitimidad que constituye la segunda razón que hace inexcusable fundamentar con toda claridad cuál es la arquitectura que precisa nuestro país.

¿Cómo superar esta situación? ¿Permaneciendo en el terreno de las opciones personales? ¿Contraponiendo un decir a otro decir? ¿Continuando cruzados de brazos ante el embate de las revistas extranjeras proponiéndonos día con día una nueva y apabullante fórmula para hacer la arquitectura de todo el mundo? En suma, ¿continuaremos bailando al son que nos tocan y creyendo siempre que para hacer buena arquitectura hay que copiar la de ellos? ¿Dejándonos seducir por quienes, tal vez de

buena fe pero con pésimo criterio, nos traen la última moda extranjera instándonos a ponernos al día? ¿Nos parece que la arquitectura, como el vestir, debe ceder a los caprichos de los modistos proyectuales de Europa o Estados Unidos? ¿Conduciendo a los alumnos a supuestos y falsos análisis de los criterios compositivos de arquitectos no calificados siquiera, aspirando captar la esencia de su genial pensamiento? En suma: ¿vamos a tener el valor de pensar por nosotros mismos o vamos a dejar que sean otros los que lo hagan y nos digan qué debemos hacer? ¡Kant no estaba equivocado cuando hace doscientos años sostuvo que en la decisión de cada quien de asumir su destino estaba el real secreto de la modernidad!

Todo parece indicar que, por el contrario, es preferible aferrarnos al tendencial rigor de la teorización científica para, arraigados en ella, reivindicar de nueva cuenta la esencia de la práctica profesional, los principios de la misma o las leyes que la condicionan y estructuran, a fin de estar mejor pertrechados conceptualmente para cumplir con el cometido que la sociedad espera de los arquitectos en las precisas y concretas condiciones de nuestro país.

Si así son las cosas, lo pertinente es, no cabe duda, adentrarnos en el conocimiento lo más preciso posible, de las condiciones en que se encuentra el país; en los grupos sociales que demandan arquitectura y de qué tipo sería ésta; en las tradiciones y modalidades de vida locales y regionales para adecuar a ellas los proyectos respectivos y, por último, en sus igualmente actuales, sin dejar de ser locales y regionales, sensibilidades estéticas de cada uno. En este sentido, no podemos olvidar que ningún valor es absoluto, esto es, válido y vigente para todo tipo de sociedad.

Y, a partir de todo ello, reestructurar nuestra teoría de la arquitectura. No hay más camino que el de la teoría. No hay otro igualmente confiable.

Todo lo anterior y más que de manera obligada hemos dejado en el tintero, conduce, por lo tanto, a un único camino: a la revivificación de la teoría, tanto a nivel escolar como en el profesional. Una vez más estamos urgidos de volver a plantearnos las viejas preguntas cuya respuesta hemos olvidado. Una vez más los arquitectos debemos retomar el camino correcto: el de pensar antes de hacer, el de conocer las leyes del juego antes de jugarlo, el de suscribir una ética profesional antes que una estética, el de proyectar la arquitectura que nuestro país necesita y no la que componemos pensando en conquistar el beneplácito de nosotros mismos.

Pero, nos dirá nuestro considerado cuestionador, aun aceptando que nos sea indispensable volver a ser buenos teóricos, seamos francos, ¿qué no Villagrán ya está superado? Una vez más: ¿Por qué Villagrán de nueva cuenta?

Efectivamente, el planteamiento de Villagrán ha sido superado en varios de sus puntos, pero no, que quede claro, en otras muchas de sus tesis y, de manera especial, en el enfoque dialéctico a partir del cual se constituyó históricamente la teoría de la arquitectura como disciplina tendencialmente científica. Enfoque con el que se nutrió Villagrán bebiéndolo de sus maestros porfiristas y de los teóricos que lo antecedieron, tal vez sin tener clara conciencia de que se estaba sumando a la corriente de pensamiento más consistente en la historia de la humanidad, pero que, ello no obstante, también permea la teoría de la Escuela mexicana de arquitectura que él encabezó, y esto es lo que no debemos tirar por la borda. No se tira al niño junto con el agua sucia, reza la sabiduría popular.

Efectivamente: Villagrán representa, con las limitaciones que le hemos encontrado de un tiempo para acá, y para sorpresa de quienes suponen que únicamente allende nuestras fronteras se cuecen habas, el eslabón cimero de la larga cadena que inicia Sócrates y Aristóteles, continua Vitrubio y llega hasta nuestros días, pasando por arquitectos-teóricos como Alberti y Palladio, para ser proseguida básicamente por los teóricos franceses tales como Perrault, Blondel, Durand, Reynaud, Viollet-le-Duc y el todavía no suficientemente reconocido Guadet.

Como se puede colegir fácilmente, la historia de la teoría de la arquitectura, como todas, ha sido la historia de una carrera de relevos, de estafetas, en la que grupos, países e individuos retoman viejas banderas y enarbolan otras más para llevarlas a cabo bajo distintas condiciones. Y justamente, al reconocer este hecho, podemos enunciar:

una última razón que justifica no solamente comentar, no solamente leer, sino estudiar a fondo a Villagrán hoy más que nunca: la de que únicamente conociéndolo, podemos superarlo sin romper la carrera de relevos en la que hoy, toca nuestro turno.

Las fiestas del Centenario: recapitulaciones y vaticinios

Tomado de: *La arquitectura mexicana del siglo xx*, Fernando González Gortázar, (coord.), México, CONACULTA, 1996, pp. 17-41.

Preparativos y festejos

El 1 de abril de 1907, tres años antes de que se cumpliera el aniversario, el presidente de la República se dirigió a varias personas de reconocida probidad haciéndoles saber que los había designado para integrar la Comisión Nacional del Centenario de la Independencia. La encomienda que les hacía era precisa: organizar los festejos con los que se conmemoraría, en 1910, la histórica gesta.¹

La comunicación en que les hizo saber su nombramiento no incluía ningún considerando expreso y tampoco indicaba si había decidido imprimirle algún carácter particular a dicha celebración. Pero la antelación con que el viejo y anquilosado presidente se abocaba a organizarla —Porfirio Díaz contaba en ese momento con setenta y siete años de edad y para las Fiestas del Centenario cumpliría treinta de haberse prolongado en la Presidencia— era un indicio suficientemente significativo de la importancia que atribuía al impacto de la conmemoración en la vida política del país. Y así debieron entenderlo los integrantes de la comisión, pues el resultado de sus reflexiones fue un ambicioso programa en el que la variada gama de actos que preveían llevar a cabo, el tiempo asignado a los festejos, así como las personas y entidades públicas invitadas a participar en ellos, ratificaban que habían asumido la encomienda en el sentido de organizar una solemne, a la vez que magnífica, celebración en la que participarían los diferentes estados de la federación elaborando y llevando a cabo sus propios festejos al unísono con los que tendrían lugar en la capital de la República. Las fiestas se realizarían, pues, con toda pompa y circunstancia.

¹ *Memoria de los trabajos emprendidos y llevados a cabo por la Comisión Nacional del Centenario de la Independencia designada por el Presidente de la República el 1 de abril de 1907*, México, Imprenta del Gobierno Federal, 1910.



Para conmemorar tan magno suceso ¿no acaso era obligado exhibir las más valiosas realizaciones del momento y propiciar la realización de otras, a fin de hacer constar inequívocamente que a la Independencia, conquistada a sangre y fuego, así como la atinada gestión de los sucesivos regímenes republicanos y liberales a que dio lugar, especialmente del que llevaría a cabo la conmemoración, había que adjudicar el mérito de los logros alcanzados en todos los ámbitos sociales?

A partir de esa idea reguladora, en el curso de las fiestas, que tuvieron lugar en los meses de agosto y septiembre, se inauguraron ciclos de conferencias, congresos nacionales e internacionales, exposiciones de diversa índole, edificios y monumentos, así como instituciones públicas de carácter educativo. Habría que añadir que la mayor parte de las actividades programadas tenían como referentes hechos de gran relevancia y, algunos francamente trascendentes, amén de los desfiles y reconocimientos que suelen acompañar a este tipo de actos.²

Así, durante los festejos que tuvieron lugar en septiembre, se declararon oficialmente inauguradas las funciones del Manicomio General, construido en la ex-hacienda de La Castañeda y las de la Escuela Normal Primaria para Maestros;³ lo mismo aconteció con el Consultorio Público número 2, el edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores y la ampliación de la Penitenciaría de México, así como con la Escuela Nacional Primaria para Niñas La Corregidora de Querétaro. Aunque la obra había sido iniciada con bastante antelación, también se “puso la primera piedra” del Palacio Legislativo y el mismo mes se dio por terminado otro monumento concursado previamente, la Columna de la Independencia, en cuya ceremonia participó, entre otros, el poeta Salvador Díaz Mirón declamando un poema especialmente

2 Originalmente los festejos se programaron para llevarse a cabo en el mes de septiembre de 1910. Hubo algunos, sin embargo, que se iniciaron con antelación a esa fecha, tal fue el caso de las célebres Conferencias del Ateneo, que se habrían iniciado el lunes 8 de agosto del mismo año, para terminar el 12 de septiembre; otros, por el contrario, se prolongaron hasta octubre. Véase Juan Hernández Luna (comp. y pról.), *Conferencias del Ateneo de la juventud*, México, UNAM, 1984.

3 Ambas obras realizadas por el ingeniero y teniente coronel Porfirio Díaz, hijo.

concebido para la ocasión. El Hemiciclo a Juárez fue otro de los monumentos inaugurados en esa oportunidad.⁴

Ante obras como éstas, incluso el observador más puntilloso y refractario al régimen se veía llevado a reconocer su carácter de servicio público, que, aunado a la calidad de su “fábrica” y a las modalidades estilísticas dentro de las cuales habían sido concebidas, hablaban del espíritu republicano y de modernidad rubricados por el gobierno del general Díaz.

Para un conglomerado social, cuyos ancestros habían iniciado las obras de saneamiento de la cuenca de México cuatro siglos y medio atrás, seguramente no resultaba extraña la importancia concedida, dentro del marco de las Fiestas del Centenario, a la salubridad pública: era ésta una empresa transhistórica de prioritaria significación social. Por ello, deben haber visto con simpatía, y los extranjeros con admiración, la exposición de higiene organizada por el Consejo Superior de Salubridad, “con vistas y proyecciones sobre los adelantos realizados por la República en higiene y salubridad de 1810 a 1910”. Con similar asentamiento deben haber asistido al inicio del funcionamiento de las Obras de Aprovechamiento de Aguas Potables y del Ensanche del Desagüe del Valle, pues todas convergían en el mismo propósito.⁵

La significación de estas obras se acrecentaba, por otra parte, si se tenía en cuenta que podían ser vistas como obras cimeras, al menos en tanto cada una corporizaba el coronamiento de sucesivos intentos anteriores a través de los cuales se habían ido abriendo brecha, en su respectivo campo, la salubridad, la educación, el

- 4 La convocatoria del “concurso artístico” para “la formación del proyecto” relativo al “monumento votivo al inmortal Hidalgo y a los demás caudillos que se distinguieron en la guerra de insurrección y conquista de la Independencia” fue emitida por la Secretaría de Fomento, Colonización, Industria y comercio el 26 de enero de 1886, especificándose que el concurso, en el cual “el jurado se fijará de preferencia en la parte artística”, se llevaría a cabo el 1 de enero de 1887. La correspondiente al proyecto del edificio destinado al Palacio del Poder Legislativo Federal fue emitida por la Secretaría de Estado y el Despacho de Comunicaciones y Obras Públicas, sin especificar el día, en abril de 1887. El autor del primero fue el arquitecto francés Emile Bernard; del segundo, Antonio Rivas Mercado, y del tercero, Guillermo Heredia.
- 5 En la *Crónica oficial de las fiestas del primer centenario de la Independencia de México*, publicada bajo la dirección de Genaro García, por acuerdo de la Secretaría de Gobernación. México, Talleres del Museo Nacional, 1911. Se incluyen ahí los textos completos de los diferentes discursos pronunciados en cada ocasión.

equipamiento urbano y la arquitectura. Y, en este sentido, representativas también del nivel de desarrollo alcanzado por el país.

Pese a la magnificencia de algunas y el sentido social de todas, la comisión debe haber reparado en que, por sí solas, esas construcciones no eran testimonio suficiente para mostrar más puntualmente la riqueza cultural y la vitalidad del México independiente. Para estos efectos era necesario que los intelectuales procedentes de las aulas universitarias o pertenecientes al propio aparato gubernamental, jóvenes unos, maduros otros, pero coincidentes todos en su afán de remover la base ideológica sobre la que, sedicentemente, se sustentaba el sistema político a partir de la restauración de la República en 1867: el positivismo, expusieran públicamente las ideas acerca de la realidad, del conocimiento, de la educación y, por supuesto, de la conformación de una identidad y de una historia propias, que de tiempo atrás venían elaborando, apoyándose, para este efecto, en filosofías contestatarias de aquélla.

Justamente porque había grupos y sectores interesados en que esas ideas fueran ampliamente difundidas, las conferencias y congresos encontraron un campo de difusión sumamente amplio, gracias al cual pudo hacerse evidente que en el interior del propio régimen político existían personas de muy bien ganado prestigio intelectual que, desde el propio aparato de poder y con su anuencia, ponían en entredicho la homogeneidad ideológica positivista, más aparente que real, cuyo monolitismo les parecía, a algunos, inexpugnable. Dentro de esos intelectuales descollaba, con brillo inigualable, el Maestro de América, Justo Sierra.

Así se entiende la inclusión de distintos congresos que, se sabía de antemano, sentarían precedentes de distintos tipos, ciertamente, pero similares en cuanto a la superación de puntos de vista, conceptos y criterios a los que se pretendía dejar atrás como cosa del pasado; ¿tal vez como errores de juventud? Más significativo todavía, convergentes en la insistencia de una política cultural claramente definida.

Fue el caso del Primer congreso Nacional de Estudiantes, gracias al cual el sector estudiantil intervino en la marcha de su propia educación lo que obviamente facilitaría que volvieran a hacerlo, como sucedió, en ulteriores y cruciales oportunidades. Lo mismo aconteció con el Primer congreso de Indianistas, en la medida en que asumió el pasado indígena en momentos en que el cosmopolitismo europeizante parecía haber sentado sus reales al influjo del incuestionable polo de atracción parisino. Al inaugurar las sesiones de otro de ellos, el xvii Congreso Internacional de Americanistas, Justo Sierra insistió, con todas las implicaciones que ello

tenía para fortalecer una política cultural nacionalista desde las esferas del Poder Ejecutivo, sobre la incorporación que nuestro país había hecho de su pasado prehispánico. En esa oportunidad sin par, dijo: “Todo *ese mundo precortesiano* cuyos archivos monumentales venís a estudiar aquí, es nuestro, *es nuestro pasado*, nos lo hemos incorporado como un preámbulo que cimenta y explica nuestra verdadera historia nacional, la que data de la unión de conquistados y conquistadores para fundar un pueblo mestizo... que está adquiriendo el derecho de ser grande.”⁶

Otros tres sucesos hubo, de la mayor trascendencia. En orden de prioridad, el primer lugar lo ocupó la inauguración de la Universidad Nacional, proyecto que, si bien se presentó a la Cámara de Diputados sin ir precedido de “una exigencia clara y terminante de la opinión pública”,⁷ esto es, como una cabal propuesta emergida del propio aparato gubernamental y, más expresamente, del propio Sierra, no por ello era susceptible de ser diferido. En la nueva Universidad que ahí surgía, carente de precursores sin dejar de tener antecedentes, de nueva cuenta tendría cabida la filosofía que el positivismo rubicundo había condenado a la condición de “implorente” ante las puertas de la enseñanza oficial sin encontrar acomodo en ninguna. Sólo de este modo, dijo Justo Sierra, sería posible asignarle a la Universidad la tarea de “demostrar que nuestra personalidad tiene raíces indestructibles en nuestra naturaleza y en nuestra historia; que, *participando de los elementos de otros pueblos americanos, nuestras modalidades son tales, que constituyen una entidad perfectamente distinta...* La Universidad entonces tendrá la potencia suficiente para coordinar las líneas directrices del carácter nacional...”⁸

El ministro no se detuvo ahí. Dirigiéndose por interpósita persona a todos aquellos que, tozudos, atribuían al positivismo el carácter de ideología oficial, y en presencia del general Díaz, quien presidía la ceremonia inaugural, sin empacho replicó: “Y no que hayamos adoptado un credo filosófico que fuese el positivismo: basta

6 Justo Sierra, “Discurso en la sesión inaugural del xvii Congreso Internacional de Americanistas, el 8 de septiembre de 1910, en *Obras completas. Discursos*, t. V, México, UNAM, 1984, p. 430. *Cursivas de rvs.*

7 Justo Sierra, “Discurso del señor Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes al presentar a la Cámara de Diputados la iniciativa para la fundación de la Universidad Nacional, el 26 de abril de 1910”, *ibidem*, p. 147.

8 Justo Sierra, “Discurso en el acto de la inauguración de la Universidad Nacional de México, el 22 de septiembre de 1910”, *ibidem*, pp. 450 y ss. *Cursivas de rvs.*

comparar con la serie de las ciencias abstractas propuestas por el gran pensador que lo fundó, la adoptada por nosotros, para modificar este punto de vista...”⁹

No podría pasarse por alto que en ocasión tan singular, y a fin de dotar a la Universidad de un cuerpo docente idóneo a partir del cual iniciara sus actividades, se distinguió con la preselección de “Doctores ex officio” a un grupo de profesionales provenientes de distintas esferas. Integrando ese conjunto docente estaban ocho arquitectos: Antonio Rivas Mercado, quien a la sazón era director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Antonio Anza, Samuel Chávez, Carlos Herrera, Carlos Lazo, Nicolás Mariscal, Luis E. Ruiz y Antonio Torres Torija.¹⁰ Varios de ellos habían sido pivotes de la transformación de la práctica arquitectónica en su conjunto y de la enseñanza de la misma en lo particular y, con el aval que de esta manera se les brindaba, podrían proseguir sus enseñanzas.

En segundo término se encontraría la inauguración de la Escuela Nacional de Altos Estudios, organismo cuyo cometido fundamental estribaba en organizar la investigación que hasta ese momento se llevaba a cabo en las escuelas profesionales, ciertamente, pero trabajando “inconexas, desligadas, incoherentes”.¹¹ De este nuevo organismo formarían parte, a la par de otras áreas, las Inspecciones Generales de Monumentos Arqueológicos e Históricos.¹²

Es creíble que haya atraído mucha menos atención el ciclo de conferencias que sustentó el Ateneo de la Juventud en la Escuela Nacional de Jurisprudencia. Constituido como tal en 1909 e integrado por jóvenes que frisaban los veintitrés años, este grupo expresó en esa oportunidad su preocupación por “lo mexicano y lo

⁹ *Ibidem*, p. 459.

¹⁰ *Fiestas del Centenario de la Independencia organizadas por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes*, septiembre de 1910.

¹¹ *Idem*.

¹² En la programación inicial se había incluido la “colocación de la primera piedra del Museo de Arqueología y Bellas artes en el terreno que antes ocupó el Hospital de Pobres”. Véase Memoria..., *op. cit.*, p 20.

hispanoamericano”,¹³ además de hacer una severa crítica, por boca de Vasconcelos, al positivismo de Gabino Barreda y del porfirismo: “El positivismo de Comte y Spencer –dijo– nunca pudo contener nuestras aspiraciones; hoy, que por estar en desacuerdo con los datos de la ciencia misma, se halla sin vitalidad y sin razón, parece que nos liberamos de un peso en la conciencia y que la vida se ha ampliado... ¡El mundo que una filosofía bien intencionada, pero estrecha, quiso cerrar, está abierto, pensadores!”¹⁴

Las ahora conocidas como Conferencias del Ateneo y en las que participaron Antonio Caso, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Carlos González Peña, José Escofet y José Vasconcelos, fueron auspiciadas por Justo Sierra y Ezequiel A. Chávez, secretario y subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes. El primero las inauguró y el segundo comentó la plática de Alfonso Reyes. El director de la Escuela de Jurisprudencia, Pablo Macedo, presidió las demás. Sus nombres y puestos públicos hablan por sí mismos de las corrientes y posturas políticas que estaban haciéndose presentes.

Otras actividades se llevaron a cabo. Hubo más inauguraciones, como la de la Estación Sismológica Central y la del Parque Balbuena, además de las que, en tono menor, se llevaron a cabo en los estados. Pero a un observador atento le habría bastado con las anteriores para caer en la cuenta que las multicitadas fiestas fueron mucho más que una mera conmemoración, y que subyaciéndolas estaba un nuevo espíritu que de ninguna manera es exagerado suponer que preludiaba un futuro distinto.

Los pródromos revolucionarios

Quien hubiera participado en las ricas cuanto variadas actividades que tuvieron lugar con motivo de la celebración, pensando que iba a encontrar un régimen persuadido del éxito alcanzado y de la idoneidad de las vías que había empleado, seguramente se sintió desconcertado. Detrás de la sonrisa de satisfacción con que

¹³ Juan Hernández Luna, “Prólogo”, en *op. cit.*, p. 18. El autor añade: “Su inconformidad con el *positivismo* es, quizá, la cualidad más notoria del grupo. El positivismo, base ideológica de la dictadura porfirista, fue refutado públicamente por los ateneístas: al darwinismo social, opusieron el *libre albedrío* y el *sentimiento de responsabilidad humana* que debe presidir la conducta individual y colectiva: al *fetichismo de la ciencia*, la investigación de los *primeros principios*, la búsqueda concerniente a las primeras causas de la vida y del mundo; a la actitud de circunscribir la investigación a los hechos positivos, la necesidad de volver a las fuentes de la filosofía y de las humanidades.” *Cursivas del autor.*

¹⁴ José Vasconcelos, “Don Gabino Barreda y las ideas contemporáneas”, *ibidem*, p. 112.

se acompañaba la exhibición de un superávit social, al menos en los rubros programados, se dejaba sentir una excitativa a abandonar los caminos trillados y los derroteros de una modernidad refractaria a las exigencias sociales. Lo que transpiraban los discursos oficiales, las pláticas auspiciadas por los representantes gubernamentales y las nuevas instituciones que se creaban, era algo muy distinto: el entronizamiento de una actitud centrada y enraizada en las propias tradiciones, el rescate de las particulares modalidades del vivir nacional; el refrendo, en suma, de una política cultural nacionalista que en el ámbito intelectual y en el discurrir filosófico reencontraba el ambiente propicio para dar sus primeros vagidos.

Cuando Justo Sierra le asignó a la Universidad la tarea de “coordinar las líneas directrices del carácter nacional” y párrafos adelante le negó al positivismo su función de regulador ideológico al inaugurar los distintos congresos que tuvieron lugar y propiciar las críticas que también el Ateneo enderezaba en contra de aquél, asumía la figura de portavoz de corrientes de opinión que deseaban un México distinto pero que, todavía más, apuntaba nítidamente los caminos por los que sería necesario transitar para lograrlo, al menos, en el terreno educativo y en filosofía política. Era imposible dejar de percibir ese reclamo en los diversos actos realizados con motivo de las festividades. En el momento de desplegar todos sus recursos, el régimen se desligaba de las ideologías de todo cuño y laya que de manera descollante encontraban su centro de sustentación en París y, por el contrario, enarbolaba una bandera distinta, tan distinta como puede serlo el internacionalismo del nacionalismo; anclado, el primero, a los paradigmas europeos; hincado, el segundo, en las tradiciones y condiciones de vida locales.

Las fiestas no se contuvieron, pues, en los márgenes usuales de una celebración, incluso si a ésta se le atribuye el significado que para México tenía festejar un siglo de una independencia conquistada con ímprobos sacrificios.

Muy lejos de ello, fungieron como atalaya desde la cual se publicitó un cambio de rumbo, un ajuste de fondo en la espera ideológica del régimen, reorientando la base filosófica en la cual se sustentaba, muy particularmente, la educación y el sentido de ésta en la marcha del país.

Era claro, por otra parte, que la demolición de los fundamentos ideológicos del régimen y el llamado al país para que se encaminara por nuevos senderos no podían ser vistos como el acto de osadía de un individuo. Ni siquiera Justo Sierra, uno de

los prohombres del aparato gubernamental porfirista,¹⁵ podía utilizar la palestra convocada a nivel internacional como escenario donde presentar sus muy personales afanes trasmutados en plataforma de una política cultural. La rebeldía de un grupo de jóvenes, por brillantes que fueran, tampoco era razón suficiente que diera cuenta de un cambio tan profundo como el que ahí se dejó sentir. Mucho menos podía suponerse que se trataba meramente de una postura afectada de patriotismo cuando, incluso la sensibilidad política más roma, debió detectar en el pasado inmediato y mediato la serie de acontecimientos premonitorios de cambios radicales.

Así, pues, la dialéctica interna del propio conocimiento que en las aulas y en las confrontaciones intelectuales hacía ver la estrechez del positivismo; la exigencia de cambio político que cada vez se dejaba sentir con mayor insistencia a partir de la publicación de *La sucesión presidencial* por parte de Francisco I. Madero, como antecedente de su campaña como candidato a la Presidencia de la República; la acción rebelde de Zapata en Anenecuilco y la de Flores Magón desde el norte, sumadas a la vigencia, a veces momentáneamente soterrada del nacionalismo como una vía para advenir a la modernidad, se conjugaron, con mayor o menor conciencia de los miembros de la comisión, y transformaron las Fiestas del Centenario en un componente más de los pródromos revolucionarios. El Plan de San Luis del 6 de octubre de 1910 se convirtió, por el entreveramiento de los acontecimientos sociales, en el acto con que se clausuraron estas festividades y muchas otras.

Las fiestas y las reivindicaciones transhistóricas

En todo caso, y a juzgar por las tendencias que se desarrollaron con posterioridad, aquel profundo convencimiento sintetizado paladinamente por Sierra con motivo de la inauguración de la Universidad: “nuestras modalidades son tales, que constituyen una entidad perfectamente distinta”, caló muy hondo en el espíritu de prácticamente todos los ámbitos culturales.

Ni Justo Sierra ni muchos más en este país podían desconocer que, al pronunciarse en tal sentido, le insuflaban redoblada vitalidad a una reivindicación transhistórica que había sido enarbolada por la sociedad civil de las sucesivas formaciones sociales por las que había transitado el pueblo mexicano. Tampoco desconocían

¹⁵ Cuando, años después, Alfonso Reyes rememora estos sucesos dice: “El antiguo régimen —o como alguna vez le oí llamar con *pintoresca palabra, el porfiriato...*” Véase Alfonso Reyes, “Pasado inmediato y otros ensayos”, *ibidem*, p. 189. Cursivas de rvs.

que los primeros brotes de nacionalismo se remontaban a la aparición, en el siglo xvii, de una primaria conciencia “mexicanista” en personajes como Carlos de Sigüenza y Góngora para, poco después, adoptar ribetes francamente nacionalistas como reflejo de la necesidad que tenían los criollos —“herederos desposeídos” —¹⁶ de reivindicar su primigenia calidad e igualdad humanas ante la metrópoli. Proseguido por los jesuitas ilustrados del siglo xviii, retomado por la revolución de Independencia para, a partir de ahí, insuflar su tónica en las más variadas formas artísticas y fortalecido al calor de la defensa contra las intervenciones extranjeras, el nacionalismo ha sido causa y efecto de la paulatina entronización del Estado burgués en México. “De pretérita genealogía, el nacionalismo se constituyó en una de las reivindicaciones transhistóricas de nuestro país fuera de la cual era inentendible el desarrollo nacional.”¹⁷

Coetánea de aquél y con similar fuerza catalizadora, el afán de insertarnos en la modernidad es la segunda reivindicación que también se explica por las centurias de enclaustramiento intelectual en que nos mantuvo España.

La revolución que ya se avecinaba exigiría con decuplicada urgencia la satisfacción de dichas reivindicaciones: no en balde toda revolución es “siempre la exaltación de los valores espirituales”¹⁸ e implica, necesariamente, una revalorización del pasado.

No hacía falta más para constituir una política cultural. Las aspiraciones maduras en el consciente y en el inconsciente colectivo convirtieron esa tesis en el cuerpo de doctrina a partir de la cual cobraría nueva fuerza la búsqueda de un nacionalismo moderno o de una modernidad nacional.

Los arquitectos, que ya habían hecho suya esa preocupación, aunque no mucho tiempo atrás, rescatarían, además, otras reivindicaciones subsidiarias de aquéllas, también decantadas por la acción de sucesivas formaciones sociales, y las convertirían en puntos del programa general de la arquitectura de la Revolución mexicana.

¹⁶ David A. Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, SEP, 1973, p. 17.

¹⁷ Ramón Vargas Salguero, “La arquitectura de la Revolución mexicana. Un enfoque social”, en *México. 75 años de Revolución*, México, FCE, 1988, p. 443.

¹⁸ Vicente Lombardo Toledano, “El sentido humanista de la Revolución mexicana”, en Juan Hernández Luna, *op. cit.*, p. 167.

Búsqueda de una arquitectura moderna nacional

Los arquitectos porfiristas debieron sentirse ampliamente identificados con el nacionalismo cultural enfáticamente expresado en las declaraciones oficiales porque, ¿qué no acaso Manuel Gargollo y Parra en 1869, Luis Salazar y Tepoztecaconetzin Calquetzani en 1899, Nicolás Mariscal en 1900 y el más cercano, Jesús T. Acevedo en 1907, habían pugnado enjundiosamente y a lo largo de décadas, por una “arquitectura moderna nacional”?¹⁹

Puede considerarse a los arquitectos como los profesionales que más tardaron en imbuirse del afán nacionalista. A diferencia de literatos, músicos, pintores y escultores, que en el siglo xx habían producido algunos de sus frutos más notables dentro de esa postura, ellos únicamente habían construido tres obras de dispareja calidad: el monumento a Cuauhtémoc (1883), el pabellón de México para la Exposición Internacional de París (1889) y el monumento al Tepozteco.

Tal situación era perfectamente explicable. Las dos fuentes a que podían recurrir para revitalizar la tradición nacional estaban clausuradas: una, la más inmediata en el tiempo y en el espíritu, porque la hostilidad hacia todo lo español estaba a flor de piel; la otra, la prehispánica o mesoamericana, se mostraba sumamente limitada por la minusvalía que, dentro de ella, habían tenido los espacios cubiertos, imprescindibles en los tiempos modernos, y mismos que, por otra parte, los instaban a alejarse del arqueologismo, esto es, de la repetición de formas extraídas del pasado pero carentes de adecuación utilitaria expresa en el momento actual.

La asunción cabal de este dilema los llevó, a diferencia de los otros profesionales, a dilucidar mucho más profundamente la esencia misma de su actividad: lo que vieron restringido para materializar prácticamente lo elaboraron teóricamente en un brillante debate iniciado al finalizar el siglo.

Para Salazar el problema podía plantearse en términos llanos: “Sin hacer una copia de las construcciones del paganismo es practicable ensayar la creación si no

¹⁹ Ramón Vargas Salguero, *Historia de la teoría de la arquitectura: el porfirismo*, México, UNAM, 1989, pp. 48 y ss. Del mismo autor, “La arquitectura de la Revolución mexicana. Un enfoque social”, *art. cit.*, así como “Las reivindicaciones históricas en el funcionalismo socialista”, en *Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico*, núms. 20-21, México, INBA, 1982. Se ignora quién empleó el Seudónimo de Tepoztecaconetzin Calquetzani, aunque por los argumentos esgrimidos pudiera pensarse en el propio Nicolás Mariscal. La afirmación de que es a Acevedo a quien debe considerarse como el fundador de la Sociedad de Conferencias procede de Juan Hernández Luna, *op. cit.*, p. 13.

de un estilo, sí de una arquitectura moderna nacional." Tepoztecaconetzin, por su parte, se preguntaba: "¿Logrará el fracaso del pabellón mexicano —en París, 1889— ... evitar nuevas tentativas en el mismo falso camino?" Y, apelando a Viollet-le-Duc recordaba que el pasado debe estudiarse para conocerlo, no para revivirlo.²⁰

Tocó a Nicolás Mariscal y Piña modificar la base de sustentación de la problemática nacionalista que los autores anteriores buscaron con denuedo en la arquitectura mesoamericana. Sería posible la "formación del arte nacional" a partir del centro artístico y varios edificios que nos legaron los españoles, dijo. De esta manera hizo ver la posibilidad de roturar la vía nacionalista de tónica colonial en que no se había reparado antes por la situación ya dicha. Esa nueva arquitectura debería fundarse en los "eternos principios del arte".²¹ Su propuesta fue realmente inaugural y, como se vio posteriormente, la más promisoría.

Durante el ciclo en que Acevedo instituyó la Sociedad de Conferencias —que posteriormente se convertiría en el Ateneo de la Juventud— sustentó una en la que abogó "en favor de la arquitectura nacional... si nuestros mayores se hubiesen preocupado por hacer evolucionar la arquitectura colonial... ¿contaríamos en la actualidad con un arte propio? Yo creo que sí", dijo, y añadió: "se habría conservado el gusto por el patio, ese núcleo vital de toda distribución armónica..."²²

Pero Acevedo no paró aquí, apuntó otros dos aspectos básicos para la mejor comprensión de las bases a partir de las cuales sería posible fundar más sólidamente una modernidad nacional, cuando sostuvo, por una parte, que:

Un arquitecto no puede edificar sino en el estilo que esté de acuerdo con el sistema de vida de su propietario, porque es absoluta la verdad que dice que los pueblos tienen la arquitectura que se merecen. El progreso de la arquitectura depende, además de la introducción de un nuevo procedimiento técnico en su ciencia constructiva. En la actualidad existe: hablo del hierro... el fierro, susceptible de formas que acusan sus funciones, ha

²⁰ Ramón Vargas Salguero, *Historia de la teoría....*, op. cit., pp. 48. y ss.

²¹ *Idem.*

²² Jesús T. Acevedo, "Consideraciones acerca de la arquitectura doméstica", en *El Arte y la Ciencia*, núms. 1 y 2, vol. IX, s. f. La conferencia fue leída en el Casino de Santa María el 31 de julio de 1907.

entrada de lleno en la práctica diaria de la construcción. El cemento armado es el perfeccionamiento último de los constructores.²³

Con estos antecedentes, era de lamentarse que Acevedo no hubiera participado en las conferencias sustentadas en el Ateneo con motivo de las Fiestas del Centenario. Ello habría impedido que su voz pasara inadvertida para muchos.

La salvaguarda del patrimonio arquitectónico

Otro de los rubros al que necesariamente debía conducir una congruente postura nacionalista estaba representado por la salvaguarda del patrimonio arquitectónico y arqueológico, tanto a nivel de la mejor comprensión de su importancia como de la protección de los edificios de toda índole en riesgo de ser destruidos.

Un condiscípulo de Acevedo, Federico E. Mariscal, proseguidor de aquél en su ilusión por dar a luz una arquitectura nacional y moderna a la vez, impartió un curso que posteriormente publicó bajo el sugerente título de *La patria y la arquitectura nacional* animado, como él mismo explicó, por la preocupación de “despertar el más vivo interés por nuestros edificios y dar a conocer y estimar sus bellezas, a fin de iniciar una verdadera cruzada en contra de su destrucción”.²⁴

Para fundar conceptualmente la salvaguarda del patrimonio arquitectónico sostuvo que la patria está constituida, también, por “la casa en que vivimos”, casa que podremos llamar nuestra si es “la fiel expresión de nuestra vida, de nuestras costumbres y está de acuerdo con nuestro paisaje”. En frases que parecieran ser dictadas para nuestros días, asentó:

No deberemos cambiar ni mucho menos destruir ninguno de nuestros edificios... pues... constituyen nuestra tradición... se ha ido perdiendo la arquitectura nacional, no sólo porque se construyen edificios que podían ser los de cualquier otro país dado que no revelan la vida mexicana, sino lo que es más sensible, porque se han destruido y modificado

²³ *Ibidem*.

²⁴ Federico E. Mariscal, *La patria y la arquitectura nacional*. Resúmenes de las conferencias dadas en la Casa de la Universidad Popular Mexicana, del 21 de octubre de 1913 al 29 de julio de 1914, México, Impresora del Puente Quebrado, 2ª. Ed., 1970, p.7

bárbaramente hermosísimos ejemplares de nuestra arquitectura... que el arquitecto se oponga a destruir o modificar los monumentos de nuestro arte arquitectónico.²⁵

La belleza y la delimitación profesional

Unos profesionales que atribuían a la ley juarista de 1869²⁶ el relegamiento de que habían sido objeto en favor de quienes “dragoneaban”²⁷ en los terrenos a ellos correspondientes, tenían que ver con muy buenos ojos que en la celebración más destacada de las últimas décadas se hubiera hecho un público y explícito reconocimiento a su labor, incluyendo algunas de sus obras como testimonio de los mejores logros alcanzados por el país. Este hecho podían verlo como promisorio de tiempos de bonanza para la profesión. Y, ¡vaya que los necesitaban!

Efectivamente, la urgencia que tenían los prohombres de la revolución de Reforma de hacer más expeditos los procesos mediante los cuales se producían los valores de uso, de abrir nuevas fuentes de producción y de establecer un orden de prioridades, a fin de elevar la productividad induciendo una planeación en la organización llevó, por una parte, a acentuar el aspecto técnico-científico de la enseñanza y de la práctica de la arquitectura por sobre el estético-artístico. Y, por otra, a autorizar a los profesionales de “las ingenierías” a realizar obras de arquitectura, lo que en tiempos del porfirismo, además, fue una manera de brindar trabajo a los ingenieros militares que quedaron sin él al término de la guerra civil.²⁸ En tales cir-

²⁵ *Ibidem*, pp. 11 y ss.

²⁶ Se trata de la Ley Orgánica de la Instrucción Pública en el Distrito Federal, conforme a la cual los arquitectos dejaban de ser profesionistas independientes de la ingeniería para, según su artículo 13, convertirse en “ingenieros arquitectos”, especificándose que su currículum académico sería el mismo que el de aquéllos, eximiéndolos de estudiar “camino comunes y de hierro, puentes, canales y obras en los puertos”. En su artículo 14 establecía: “la parte relativa al profesor de arquitectura se reducirá a estos términos: copia de las estampas de monumentos de los principales estilos, Estética e Historia de las bellas artes, principalmente de la arquitectura, Composición de las diversas partes de los edificios, Arte de proyectar, Arquitectura legal y Formación de presupuestos y avalúos”.

²⁷ “Las medianías en cada una de estas profesiones... trabajan para mantener turbia la atmósfera para dragonear... en lo primero que se presente.” Véase Nicolás Mariscal, “El desarrollo de la arquitectura en México”, en *El Arte y la Ciencia*, núm. 9, vol. II, México., 1900, p. 131.

²⁸ En *El Arte y la Ciencia*, vol. V, México, 10 de enero de 1904, se publicó la siguiente disposición: “El Presidente de la República ha tenido a bien acordar se conceda licencia para dirigir construcciones de edificios, lo mismo que a los arquitectos, a los ingenieros de minas, a los ingenieros militares, a los ingenieros civiles y a los ingenieros industriales.”

cunstancias el campo de acción de los arquitectos se vio sumamente restringido. Situación que tendía a agravarse porque a muchos de ellos no les cabía en la cabeza que les correspondía llevar a cabo los espacios habitables exigidos por las nuevas ramas de la producción. De este modo las terminales, talleres, oficinas y todo lo concerniente a los ferrocarriles, por ejemplo, fue realizado por los ingenieros de manera casi total. En tales circunstancias, los arquitectos se aferraron, casi con desesperación, a la belleza, hasta llegar a hipostasiarla.

En tanto que la belleza era la única garantía de la calidad artística intrínseca a la arquitectura, decían, les corresponde a los arquitectos llevarla a cabo, porque únicamente ellos cuentan con la preparación suficiente para hacerlo. Se desnaturalizaba a la arquitectura al propiciar la construcción de edificios carentes de ella, al permitir que los ingenieros “dragonearan”²⁹ en ella.

El vínculo entre la belleza y la delimitación profesional se tornó inescindible: aquélla era el salvoconducto para ésta. Y la propia delimitación a su vez la única garantía de mayor participación de los arquitectos en las obras públicas que el gobierno parecía estar dispuesto a emprender con amplitud y para que, paralelamente, la sociedad en su conjunto elevara su nivel espiritual. No era la guerra la causa de la escasa arquitectura que se había llevado a cabo, sino la ceguera de los gobernantes.

Nicolás Mariscal fue paladín de esta reivindicación: “hacer patente la diversidad que existe entre la arquitectura y las ingenierías”, que otras manos retomaron posteriormente.³⁰

Insalubridad e higiene de las construcciones

Los aztecas fueron los primeros en cobrar conciencia de las inadecuadas condiciones que ofrecía la cuenca lacustre de México para que en ella se asentara un grupo humano: estar en medio del agua y sin agua para beber debe haber parecido, en aquel entonces, una versión del suplicio de Tántalo. La inundación de agua límpida de Xochimilco que ocasionó el rey Itzcóatl al tratar de proveer de ella a Tenochtitlan puso en evidencia esa situación. El albarradón que se realizó bajo la supervisión del rey poeta Nezahualcóyotl fue otro requisito impostergable. Las sucesivas inundaciones que sufrieron los españoles, alguna de ellas como la que tuvo lugar en 1629

²⁹ Dragonear: ejercer a veces una persona otra profesión que la propia”, Enciclopedia Sopeña, Barcelona, 1936.

³⁰ Nicolás Mariscal, *art. cit.*, p. 131.

con duración hasta de tres años,³¹ remarcaron el problema: La indicación del virrey Luis de Velasco de que para erigir la nueva capital se había elegido “el peor sitio que se puede escoger y el que más azares tiene en la tierra”,³² puso el dedo en la llaga de nueva cuenta. El proyecto de Enrico Martínez para desaguar el Lago de Texcoco e impedir que las aguas negras depositadas previamente en él ahogaran a la ciudad en sus propias heces, impidió que el tema se soslayara, aun en plena revolución de Reforma, cuando se convocó a un concurso como vía para intentar resolver a fondo el problema. Jesús Galindo y Villa sintetizó la situación:

Ciudad poco higiénica, de sucias calles, con defectuosísimos desagües de nula corriente y mal dispuestos, cuyas vías públicas, en general, se inundaban de acera a acera en pleno tiempo de aguas, con malos pisos de piedra y peores embanquetados, con alumbrado nulo y deficiente... tal era el cuadro que durante los primeros años después de la restauración de la República, presentaba nuestro México...³³

La conciencia de la insalubridad de la cuenca era transhistórica... la reivindicación de su antípoda también.

En el momento en que la racionalidad o la razón a secas fue vista como referente por excelencia a partir del cual debieran normarse todas las acciones del ser humano, la reivindicación de una vida salubre e higiénica fue vista como requisito fundamental al que deberían plegarse los asentamientos humanos en general y las viviendas en lo particular. Éste fue el momento en que cobró legitimidad y vigencia el reordenamiento urbano, el alineamiento y la ampliación de calles y avenidas, la pavimentación y alumbrados públicos, la desaparición de todos los recovecos en que pudieran depositarse basura y desechos, la libre circulación de aire y la persua-

31 José Fernández Ramírez, *Memoria acerca de las obras e inundaciones en la ciudad de México*, México, SEP/INAH, 1976, P. 214.

32 Luis de Velasco, “Carta a Felipe II del 20 de mayo de 1556”, en Alberto J. Pani, *La higiene en México*, México, Imprenta de Ballescá, 1916, p. 42.

33 Jesús Galindo y Villa, *Historia sumaria de la ciudad de México*, México, Cvltvra, 1925. p. 129.

sión de que el sol era uno de los germicidas más solventes. Fueron los tiempos del porfirismo.³⁴

Dicha conciencia empezó a plasmarse en reglamentaciones diversas por medio de las cuales se intentaba inducir a la sociedad a abandonar viejos hábitos y propiciar la higiene. Se incrementaron las obras de saneamiento y drenaje y alcantarillado, así como el empleo del "sistema inglés" para evitar que los gases infestaran las viviendas: el "cespol".

Para 1916 la situación no había sido resuelta, no obstante la realización de obras que, se suponía, permitirían lograrlo.³⁵ Alberto J. Pani lo hizo ver de manera incontrovertible:

La ciudad de México... es seguramente la ciudad más insalubre del mundo... los sitios donde más se acumulan y diseminan esos desechos... son, en primer lugar, la habitación... y la vía pública...

Su intervención tuvo el mérito de no restringirse a denunciar la gravedad y persistencia de los hechos, sino que también propuso una serie de pasos cuya observancia podría advenirse a la deseada solución. Dentro de éstos había alguno que modificaba directamente el criterio proyectual de los arquitectos:

La limpieza absoluta de la casa no sólo depende de las costumbres de aseo de los habitantes sino también de ciertas disposiciones constructivas y sanitarias que facilitan o posibilitan dicho estado de limpieza... Toda la habitación, para que sea salubre, tiene que llenar determinadas condiciones de limpieza, facilidad de evacuación de los desechos,

34 La búsqueda de un sistema de pavimentación y de alumbrado público que resolviera el problema de insalubridad y hostilidad del espacio urbano, llegó a ser obsesiva en el porfirismo. Los reiterados intentos llevados a cabo son relatados con bastante minucia por Jesús Galindo y Villa, *op. cit.*

35 *El Constitucionalista, Diario Oficial de la Federación*, hizo ver: "Que la actual epidemia de tifo exantemático que reina en la Ciudad de México... ha alcanzado proporciones alarmantes y gravísimas, amenazando propagarse a otras zonas del país...", núm. 1. t. III, 3ª. época, México, 22 de octubre de 1915, pp. 3 y ss.

cantidad y calidad de agua de que se disponga, humedad, ventilación, termalidad, luminosidad, composición arquitectónica y dimensiones...³⁶

La conciencia social de la insalubridad y sus indeseables efectos aparejados estaban preparando el surgimiento de una arquitectura higiénica y “funcional” apegada a las modalidades locales del vivir. La previa labor de persuasión ideológica la condicionaba para recibir con beneplácito la arquitectura nacional y moderna. El siguiente paso debería provenir de los arquitectos.

De la ciudad clerical a la democrático-burguesa

El nuevo Estado burgués que la revolución de Independencia, la de Reforma y la de 1910 venían dificultosamente construyendo —aunque parece que el régimen porfirista no avizoraba esta última pese a los premonitorios avisos que la anticipaban— tuvo que enfrentar los distintos escollos que la oposición clerical le opuso a cada paso.

Uno de estos escollos, y no menor, aunque haya tenido poca atención, era el peso sustancialmente político representado, a nivel espacial, por el abrumador predominio físico de las edificaciones religiosas en las urbes que, al imprimir a las ciudades un acentuado carácter clerical, impedía reducir el radio de influencia del clero sobre la población. Aspecto de definitiva importancia del cual dependía, en proporción variable según los casos, el éxito que se pudiera alcanzar en la empresa constructora del nuevo país.

Esta situación, particularmente notoria en la capital, llevó a los constructores del Estado liberal a la necesidad de destruir los objetos mediante los cuales el clero católico ejercía su poder, así fuera bajo la reforma de deletérea influencia espiritual; de aquí la destrucción, lindando a veces en el vandalismo, de los objetos en los que ese poder cobraba cuerpo material y tangible: altares, retablos, portadas, imágenes, mensaje usual a la liturgia religiosa. No se equivocaban quienes pensaban que los objetos distan mucho de ser meros entes inanimados y que, todo lo contrario, son portadores

³⁶ Alberto J. Pani, *op. cit.*, pp. 27 y ss.: “...que la disposición y tamaño de los claros sean capaces de garantizar la iluminación completa; que las aristas de intersección de los muros entre sí y de éstos con los pisos y techos sean remplazados por superficies curvas de enlace; que los parámetros de éstos, así como de los pisos, sean perfectamente lisos —para dificultar la acumulación del polvo— y lavables; que los pisos, además, sean resistentes, impermeables e imputrescibles, que no sean fríos, ni duros, ni sonoros, etcétera, etcétera...”

del espíritu que los había creado. Visto a trasluz de esta certeza, el afán de sustituir los lineamientos barrocos por los neoclásicos cobra su auténtica dimensión de veladura, ni siquiera sutil, aunque convincente, de la lucha política y económica dirigida en contra del clero por el sistema económico basado en la comercialización y la ganancia.

Al calor de esa lucha, no faltaron quienes vanamente intentaron mistificar el sentido de sus acciones destructivas, tal fue el caso de Ignacio Comonfort, quien apeló a la conveniencia de dictar medidas que mejoraran a la ciudad e, incluso, la embellecieran, a fin de justificar la partición en dos del convento de San Francisco para, sedicentemente, abrir la calle de la Independencia.³⁷ Otros, como Justo Sierra, sin tapujos de ningún tipo, expresaron la profunda aversión que sentían hacia las construcciones religiosas, expresamente los conventos, que en su opinión maculaban a la ciudad con un "siniestro aspecto medieval".³⁸

Poco tiempo después, el original rechazo hacia la tónica clerical de la ciudad se combinó con la necesidad de otorgarle mayor fluidez a los nuevos sistemas de comunicación, al comercio y uso del suelo. De ese modo se prosiguió la transformación de la urbe para convertirla, como al conjunto de la sociedad, en una de corte democrático-burgués. Se tiraron edificios y ampliaron calles y callejones, se trazaron otras nuevas y se importaron sistemas de transportación más eficaces, como los tranvías tirados por sangre y posteriormente eléctricos. Se decuplicó la oferta de nuevos fraccionamientos y se descubrió que la renta del suelo urbano era otra fuente de cuantiosas ganancias y los urbanistas festejaron su mayoría de edad dejando el hogar paterno de la arquitectura. El sistema capitalista no podía instaurarse dejando incólume la ciudad clerical.

37 Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, México, Patria, 1950, p. 112. Comonfort era, a la sazón, presidente sustituto del país y en ese carácter ordenó la ejecución de las obras el 16 de septiembre de 1856, como represalia porque en ese convento ese mismo día se había llevado a cabo una reunión de "conspiradores" en contra del gobierno. Véase Ramón Vargas Salguero, "Las reivindicaciones históricas...", *art. cit.*, pp. 81 y ss.

38 "Se embellecía la capital en lo que lo permitían los muros, de fortaleza y prisión a un tiempo, de los conventos, que cortaban y mataban las avenidas principales e impedían en todas direcciones el crecimiento de la población, a la que en llegando las penumbras vespertinas, daban un siniestro aspecto medieval. "Justo Sierra, "Evolución política del pueblo mexicano", en *Obras completas*, t. xii, *op. cit.*, p. 242.

La teoría y la enseñanza de la arquitectura

Al detectar los espinosos problemas inherentes a una simultánea toma de posición nacionalista en la arquitectura y los errores en que fácilmente se podía incurrir si se incorporaban desaprensivamente las formas y lineamientos estilísticos mesoamericanos a los espacios habitables que exigía el México independiente y tendencialmente moderno de los siglos xix y xx, los arquitectos porfiristas se vieron llevados a teorizar con minucia antes de reincidir en la inadecuación de los nuevos espacios creados a las modalidades de vida vigentes.

Producto de ese paréntesis propedéutico fue la puntillosa conceptualización de los fundamentos teóricos a partir de los cuales era posible conjugar los elementos del binomio moderno-nacional, que desde varios puntos de vista parecían recíprocamente excluyentes. De este modo, impulsados por la necesidad de dar a luz esa “arquitectura nacional” que con afán creciente venía buscando el eclecticismo desde décadas atrás, los arquitectos porfiristas prefiguraron intelectualmente lo que otros materializarían con posterioridad al encontrarse inmersos en las propias condiciones creadas por la Revolución de 1910.

Producto indirecto e impensado de la reflexión que llevaron a cabo fue el apego que sintieron hacia la disciplina que les había permitido advenir a tan venturosos resultados conceptuales y gracias a los cuales inaugurarían una nueva etapa arquitectónica en México. Bien vistas las cosas, no podía ser de otro modo: el aprecio que se experimenta hacia un resultado exitoso no puede menos que hacerse extensivo a los medios y vías gracias a los cuales fue posible alcanzarlo: el fin y los medios son inescindibles. En este caso, hacia la teoría de la arquitectura. Y, en efecto, los arquitectos porfiristas fueron devotos de ella y de los grandes maestros, franceses principalmente, de cuyos libros la aprendieron.

De Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc aprendieron que la buena arquitectura no es privativa de los países avanzados tecnológica o comercialmente y también a rechazar todo tipo de “arqueologismos”; de Julien Guadet el concepto básico y la función generadora del programa arquitectónico —al que llegaron a asignarle el papel de “timón” y “ley suprema” de la obra de arquitectura— y, de ambos, la necesaria correspondencia de los espacios construidos respecto de su momento histórico. No fue menos importante el intenso empleo que hicieron, a veces polémico y otras persuasivo, de la “verdad” o de la “sinceridad”, como también se la llamaba, como principio regente del proyecto arquitectónico.

Al esparcir estos conceptos en la enseñanza, al exigir que el arquitecto fuera al mismo tiempo “filósofo, artista y hombre civil”, al instituir el estudio de la teoría de la arquitectura dentro de la curricula escolar y enfatizar la interrelación existente entre el “estilo nuevo” y el acero y el concreto, los arquitectos porfiristas crearon las condiciones subjetivas para la revolución arquitectónica de México. Faltaban las condiciones objetivas que crearía la propia revolución política de 1910. Sin ambas, la arquitectura de la revolución mexicana es inentendible. Este fue su legado

La modernidad contra la arquitectura vernácula

Tomado de: Ponencia presentada ante el Encuentro de Arquitectura Vernácula, Arquitectura Vernácula y Patrimonio A.C., La Habana, Cuba, del 5 al 12 de abril de 1998.

La arquitectura vernácula es una realidad y un tema de reflexión que rehúsa ser traslapado. Por el contrario, exige que se reflexione acerca de él con más ahínco del invertido en anteriores momentos, hasta lograr que la sociedad en su conjunto reconozca todo lo que está inmerso en el gran mundo de la arquitectura vernácula, y se decida a defenderlo.

Un indicio que mostraría la renuencia del tema y realidad a ser soslayados, lo encontramos en las reuniones que han tenido lugar con la intención de proferir otro grito de aviso que alerte a más profesionales y a la sociedad toda, acerca del riesgo en que nos encontramos de perder una buena parte de nuestro patrimonio histórico. Bien visto, aquellos *Foros* y éste, podrían llevar como subtítulo un grito de alarma similar al que profirieron muchas conciencias lúcidas ante la ominosa presencia del fascismo. Aquellos, gritaron hasta enronquecer, como lo ha consignado León Felipe: “¡Hey, que viene el lobo!” Parafraseando, nosotros podríamos gritar: ¡Hey, que nuestra arquitectura vernácula se pierde!

Todos nosotros hemos unido nuestra voz a la de otros colegas para intentar persuadir, hasta con vehemencia, acerca de la gravedad que representaría esa pérdida. Todos juntos hemos dicho que buena parte de los soportes sobre los cuales está construida nuestra nacionalidad, nuestra identidad nacional, están en riesgo de socavarse junto con la destrucción de la arquitectura vernácula. Y esto quiere decir que dentro de los valores que califican a esa arquitectura sin arquitectos, a esa arquitectura paradigmática de alta tecnología, a esa arquitectura predominantemente rural y campesina, siempre nueva y siempre renovada, debe incluirse el constituir un soporte de nuestra nacionalidad. Debe tenerse en cuenta, igualmente, que la arquitectura vernácula constituye un valladar en contra del abatimiento, un recuerdo que habla de la posibilidad de otro tipo de vida.

Quisiera abundar sobre aquello que está involucrado en la destrucción de nuestro patrimonio a sabiendas que la cadena de pasos que vinculan una estructura socioeconómica con la forma como ésta repercute en ámbitos particulares de ella, suele ser bastante densa. La cadena de mediaciones que explican la destrucción de las culturas locales, también lo es. Ello, no obstante, son suficientemente claras las grandes zancadas a través de las cuales tiene lugar este proceso genocida.

Así, pues, preguntémonos de nueva cuenta: ¿por qué está siendo destruida la arquitectura vernácula a ciencia y paciencia? ¿por la incuria social, por el desgano de muchos que somos testigos sin levantar la voz; por los trastupijos de funcionarios corruptos aliados a empresarios venales; por la ignorancia del valor ahí acumulado, por considerar que los tiempos cambian y la arquitectura está impelida a cambiar con ellos? ¿Por estas razones y otras más? Sí, ciertamente, pero convergiendo con todas las causas anteriores y, es más, propiciándolas, originándolas, alentándolas y dándoles sentido, se encuentra el espíritu mismo que subyace a la modernidad complementado con la renovada expansión del neoliberalismo actual.

En efecto, la modernidad se exportó y trasplantó a todos los países, México incluido, a partir de la idea de que se trataba de la única manera posible de superar las limitaciones y aherrojamientos característicos del pasado teológico y metafísico de la humanidad, como los titularía Augusto Comte y, por tanto, para advenir al mundo positivo, esto es, a la razón, al progreso, a la libertad. A la modernidad se la presentó como la “constitución completa y estable de la armonía mental, individual y colectiva”.

La modernidad era sinónimo de razón y de ciencia y éstas, a su vez, eran caminos confiables que llevarían a la plenitud humana, al reino del bienestar, del progreso infinito. ¿Y quién podía rehusarse a entrar a ese nuevo estadio histórico? ¿Quién podía preferir permanecer en lo que desde ese momento fue visto como el pasado de ignominia, de atraso y de superchería? En consecuencia, lo que había que hacer era trasplantar la modernidad, injertarla en nuestro territorio para bien de la población. De este modo, se pensaba, se sacaría a nuestro pueblo del marasmo secular en que había estado postrado y se le abrirían las puertas de la Ilustración, con mayúscula y con minúscula. En México, nuestros grandes liberales del siglo pasado, creyeron, con fervor, en los beneficios que al país le reportaría ingresar a la modernidad: así, de una buena vez, de sopetón, de inmediato. Después supimos que la modernidad se implantó en nuestras tierras porque nos dejamos llevar por



lo que Antonio Caso, connotado filósofo mexicano, llamó el “bovarismo nacional”. ¿Recuerdan ustedes la célebre novela de Flaubert?

Sin embargo, no todo era miel sobre hojuelas. La presencia de una mosca en la sopa, una piedra en el zapato, bien pronto vino a enturbiar el ambiente de euforia en que vivían los prohombres y promotores de la modernidad. Un sector social, sin saberlo siquiera, sin tener conciencia de ello, estaba opuesto, inconscientemente opuesto a la modernidad. Se trataba de los indígenas, quienes en este momento, por cierto, constituían la mayoría del país.

En efecto, la población campesina, lejana y distante de los afanes modernizadores y racionalistas de los liberales permanecía aferrada a sus modalidades de vida, costumbres y tradiciones. Bien podemos considerar que vivía en un permanente estado de misoneísmo, de rechazo a lo nuevo. Y no lo hacía por tozudez irracional o mítica, no. Se aferraban a sus ideas y creencias, a la estructura de sus relaciones sociales porque habían sido justamente estas formas de relacionarse con sus congéneres y, por supuesto, también con sus depredadores, las que les habían permitido subsistir y sobreponerse a la brutal embestida que jamás pueblo alguno ejerció sobre otro: la conquista que diezmó a la población indígena en menos de un siglo.

¿Qué hacer con los indígenas? ¿Qué hacer con quienes eran renuentes y hasta refractarios a la modernidad? ¿Cabía otra decisión distinta a la que se tomó con un denuedo digno de mejores causas, la de modernizarlos a costa aún de ellos mismos? ¿No acaso se les estaba haciendo un bien al sacarlos de la barbarie en que vivían, sin dar muestra alguna de que en ellos encontrara sitio el deseo de evolucionar, de mejorar, de modernizarse? No cabe duda, unos de buena fe y otros carentes de ella, pero todos se sentían salvadores de esa enorme población atrasada. Los medios para lograrlo eran palpables: educación a los grupos no belicosos, exterminio y aplacamiento, a los hostiles y belicosos, y después de haberlo logrado: ¡conocimientos, ciencia y educación!

¿Y qué se quería decir cuando se hablaba de educación? Cuando se hablaba de educar se quería decir inculcar en la población, no solamente en la indígena, pero ciertamente con mayor ahínco en ella, las ideas liberales, las formas capitalistas de relacionarse y el racionalismo que les daba fundamento a unas y otras. Esta educación se impartiría no en el idioma de cada una de las etnias, sino en el castellano; se sustituirían sus viejas creencias mágicas por los conocimientos objetivos susceptibles de ser comprobados, esto es, por la ciencia; se inculcaría el conocimiento y respeto a

las formas de gobierno democráticas y, en fin, se impulsaría el afán de competencia y de enriquecimiento. En suma, cuando se hablaba de educar, se quería decir modernizar a la población, imbuir en ella los valores y fines de la sociedad liberal burguesa. Fácilmente se colige que educar a los indígenas quería decir, “desindianizarlos”, extirparles lo que tenían de “indios”, de incultos, de atrasados, de indolentes. Costumbres, hábitos productivos, formas de relacionarse, idioma, religión, visión del mundo y de la vida, estructuras de gobierno, todo cuanto les confería identidad consigo mismos debía ser extirpado. Y así se hizo, o mejor dicho, así se intentó consumarlo, con una enjundia digna, como hemos dicho, de mejores causas. Son bien conocidas, aunque ahora no se suela mencionarlas, las campañas de exterminio emprendidas por las figuras cimeras del liberalismo mexicano, Juárez y Díaz, en contra de los yaquis al momento siguiente de haber ejecutado al invasor francés y a sus adláteres nacionales. La historia del indígena en México, es la historia de su sobrevivencia puesta en entredicho a lo largo de los siglos. Podemos y debemos concluir que la modernidad es antagónica no solamente con el artesanado como asentó Marx, sino que en los países en los cuales el artesanado ni siquiera representa la forma predominante de producción, como el nuestro, también lo es con el indigenismo.

Tal y como podemos comprobar, el antagonismo capitalista respecto del indigenismo —antagonismo estructural, histórico— se ha decuplicado al influjo de la exportación de capitales, del capitalismo en su fase de capitalismo de Estado, que encuentra su manifestación más vívida en la entronización de la globalización, de un mundo regido por los intereses de los grandes capitales.

Como se sabe, al capital le es indispensable, consustancialmente indispensable, expandir sus mercados, contar con un número siempre creciente de compradores de sus productos. La conversión de todos los seres humanos en compradores y la de los objetos que produce en mercancías, representa para él una necesidad insalvable. Únicamente por medio de dichas conversiones le es posible transformar sus productos en mercancías y el capital inicial en un capital valorizado. En consecuencia, como en Jericó, al capital también le es indispensable echar por tierra todos los obstáculos que se interponen a su afán de multiplicación de ganancia. Sólo que no emplea trompetas, sino cañones, bloqueos e invasiones. El resultado no es la expansión de la fe, como con aquél, sino la sustitución de los viejos órdenes ideológicos por el ansia del consumismo.

Por su peso cae que el indígena es lo que es, gracias, entre otras cosas, a su identificación con el entorno humanizado que ha creado. Su vivienda y espacios comunales forman parte de él, son su alter ego. El indígena mexicano, como lo ha hecho ver con prístina claridad John Womack, llevó a cabo una revolución, la de 1910, no para modificar y trastocar su mundo por otro modernizado, sino para mantener vivo aquél que llevaba viviendo por siglos. Su vitalidad, su capacidad de resistencia y sobrevivencia, lejos de hablar de su atraso, ponen en evidencia su fuerza, sus recursos, su capacidad de continuar revitalizando sus costumbres, sus hábitos, sus modalidades de vida.

Decíamos arriba que la arquitectura vernácula, la de estos grupos étnicos, es un valladar y un recuerdo, ambos dirigidos a hacer patente la posibilidad de otras modalidades de vida y, por lo que a espacios arquitectónico urbanísticos toca, su perfecta adecuación al entorno natural. Habría que estudiar más a detalle esta cualidad, hoy inapreciable, en la casa maya, por poner un caso, para confirmar que es un ejemplo a seguir como tantos otros, hoy que grupos numerosos intentan dar forma a una arquitectura autosustentable. Es un valladar con el que la globalización pretende terminar a fin de que, carentes de tradiciones, de pasado, de recuerdos, de héroes, seamos fácil presa del afán consumista que necesita inculcar a fin de hacernos compradores a algunos más. La guerra en contra de los grupos étnicos en Chiapas muestra que estas palabras no son gratuitas. La modernidad no tolera áreas que no estén bajo su férula.

No está por demás decir que nosotros, el ser humano, somos nuestro pasado o, como dijo Ortega, que el ser humano no tiene una naturaleza sino que tiene historia. Pues bien, nuestro pasado, nuestra historia está entretejida, entre otros hilos, por los manufacturados por los indígenas que hacen de México un país multiétnico y multicultural.

Quiero terminar reiterando lo asentado por Justo Sierra con motivo de una reunión de los grupos americanistas en México en 1910: "Todo ese mundo... cuyos archivos monumentales venís a estudiar aquí, es nuestro, es nuestro pasado, nos lo hemos incorporado como un preámbulo que cimenta y explica nuestra verdadera historia nacional, la que data de la unión de conquistados y conquistadores para fundar un pueblo mestizo que (permitidme esta muestra de patriótico orgullo) está adquiriendo el derecho a ser grande."

Estamos ciertos de que la reivindicación de este pensamiento cobra un significado mayor por realizarse en un país que, como nuestros indígenas se ha negado a ser devorado por el capitalismo, encontraremos amigos y espíritus afines que nos permitan consolidar el derecho de todos los pueblos, los indígenas por delante, a ser diferentes. Sin esto, la democracia seguirá siendo no una realidad, sino una meta a alcanzar.

Nuevas ideas para la historia de la arquitectura en México

Curso sustentado en seis sesiones por: Ramón Vargas Salguero, J. Víctor Arias Montes
y Lourdes Díaz Hernández, en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma
de Yucatán, Mérida, Yuc., el 1º de julio de 1998.

Venimos a presentar, el resumen de la investigación que llevamos a cabo sobre la arquitectura porfirista. Ahora bien, el resumen que les presentaremos en las seis sesiones programadas, tendrá un cierto rasgo singular, porque nos interesa no solamente presentarles algunos de los resultados, sino, especialmente, las vías a través de las cuales llegamos a ellos.

Y, ¿cuáles fueron esas vías? Esas vías, como de suyo se comprende, no son otras que los conceptos que hemos manejado acerca de la arquitectura, en primer término, de la historiografía como campo de conocimiento, y, por supuesto, del momento histórico del que nos ocupamos. También nos referimos al tipo de organización y al trabajo en equipo que lo hizo posible.

Cuando emprendimos la historiografía de las realizaciones arquitectónicas del momento conocido como porfirismo, ya contábamos con suficientes indicadores que nos llevaron al convencimiento de que carecía de base el desdoro y, por supuesto, el escarnio con que se ha calificado a este momento histórico, tanto en el ámbito de la historiografía política económica militar, como en lo referente a la arquitectónica urbanística del mismo. Ya teníamos indicios suficientes, igualmente, para considerar que, por el contrario, este momento había abierto una serie de importantes derroteros profesionales, de los cuales iremos dando cuenta en el curso de estas pláticas.

Así es que, cuando emprendimos su historiografía, aquellos indicadores se convirtieron en hipótesis de trabajo, en hipótesis cuya validez confirmaríamos o negaríamos en el curso mismo de la investigación y, por supuesto, al término de ella.

¿Cuáles fueron esas hipótesis?

1a. hipótesis: la precedente historiografía general es inaceptablemente restrictiva

En efecto, la historiografía general precedente repara, casi con exclusividad, en los acontecimientos extraordinarios, en los sucesos fuera de lo común. Han sido los grandes descubrimientos, caudillos, estadistas, héroes, pensadores, artistas, momentos, teorías, y demás, los que han atraído su atención, con exclusión, casi absoluta, de todos los demás posibles. Incluso, cuando ha tratado sucesos o hechos negativos, como los relativos a los de carácter delictivo, la historiografía se ha ocupado sólo de los sobresalientes, de los que rebasan el común denominador social.

Este carácter de la historiografía general que nos ha precedido no es más que la traducción, al nivel historiográfico, del supuesto de que la historia, el decurso social, la transformación de los pueblos, es producto de los grandes hombres. Dentro de esa concepción, son ellos los que han movido al mundo, a las poblaciones, a las comunidades. Para esta concepción de la historia, los pueblos y las comunidades no son más que material dócil o indócil a las iniciativas de los individuos singulares, sobresalientes. Pero ellos mismos, los pueblos o las comunidades son incapaces, por sí solos, de planear su futuro, de organizarse, de entrever nuevas modalidades de vida. El progreso de los pueblos es un don de la acción de los grandes hombres. Por tanto, es en ellos en quienes la historiografía debe de reparar. Al hacerlo así, no sólo los da a conocer y, tendencialmente, difunde sus cualidades promoviendo, además, que otros más las sigan, sino que supone que capta el sentido profundo del decurso social, porque ¿para qué ocuparse de lo que por anticipado se supone que carece de interés: el hombre común y los sucesos cotidianos, las casas de todos, los hábitos seculares de los pueblos?

2a. hipótesis: la historiografía precedente considera que el decurso histórico es discontinuo

La historiografía general precedente considera que el proceso histórico tiene cortes, y que entre el momento precedente y el subsecuente no hay continuidad. Cada momento es relativamente autosuficiente. Si acaso se acepta la vinculación entre el pasado y el presente, o entre el antecedente y el consecuente, es a título de superación del segundo sobre el primero. Si acaso el consecuente deriva del antecedente, lo hace a la manera como la mariposa emerge de la crisálida, o sea, como algo absolutamente distinto. Cada nuevo momento está relacionado con el anterior, pero

como la superación de él, como lo que ya no es aquello. Si se citan antecedentes, es más bien para tener en cuenta lo que ya fue bajo la forma de ya no poder serlo una vez más; el pasado es estéril, ni alimenta ni debe alimentar al presente puesto que el presente lo que busca es, justamente, superar al pasado, dejarlo atrás como algo que fue pero no tiene por qué seguir siendo. Por otra parte, el contraste entre los dos elementos, ayuda a hacer notorio lo novedoso del nuevo momento. No deja de percibirse, así sea de manera sutil y tenue, que todo momento pasado se encontrará superado por el siguiente. Esta concepción es la que posibilita la realización de ensayos, estudios monográficos o biografías, en los cuales el decurso histórico, el pasado no aparece ni como invitado de piedra.

Subyaciendo esta visión segmentada, discontinua de la historia, se encuentra el supuesto de que el decurso histórico tiene como finalidad última el progreso. Los distintos momentos históricos no son más que escalones, peldaños, pasos tendientes, todos, al progreso: a la autoconciencia del espíritu en términos de Hegel, a la libertad, en términos de Croce. El progreso no consiste en la negación superadora pero incluyente del pasado, sino en un desprendimiento de éste. Para esta concepción del proceso histórico y de la historiografía que lo recoge, no hay continuidad entre un momento, etapa o época y la siguiente.

Para este modo de concebir el decurso histórico y la historiografía que lo rescata, la *Arquitectura de la Revolución* no derivó del porfirismo, ni éste de su pasado racionalista inmediato anterior. Unos y otros fueron el resultado de la influencia de agentes exógenos al proceso específico. De fuera le vendrán las influencias, los ejemplos, las motivaciones. Es la influencia exógena, en todos los órdenes y niveles, tanto en el ámbito político, como jurídico, en el económico como en el ideológico, la que explica el movimiento. El auge neoclásico en la arquitectura mexicana es explicado por nuestro afán de copiar los gustos franceses y no por el afán de desposeer al clero católico de sus símbolos de poder.

Y si no ha lugar a dependencias del pasado, mucho menos hay bases para suponer que en la historia, esto es, en el decurso de los pueblos, existan o hayan existido fuerzas, búsquedas, afanes, que trascendiendo el momento en que fueron concebidas y alentadas por primera vez, sobrevivan y fertilicen a otras épocas muy distante de la suya.

3a. hipótesis: sólo asumiendo una concepción distinta es posible dar mejor cuenta del curso de la historia

En efecto, si ubicáramos nuestra investigación dentro de los linderos de aquella concepción de la historia y de la historiografía, podía anticiparse el resultado: nuestra historiografía se limitaría a entresacar las obras arquitectónicas sobresalientes realizadas durante el porfirismo. O sea, nos limitaríamos a dar cuenta solamente de una parte de lo realizado, de la parte menor, cuantitativamente hablando. Todas las obras que no han descollado, no tendrían sitio en nuestra investigación. Nos veríamos conducidos a recrear las obras que ya han sido mencionadas una y otra vez en los ensayos precedentes, dejando de lado la inmensa mayoría de obras de arquitectura. Poco, mucho muy poco, sabríamos acerca de cómo habitó el pueblo, de las modalidades de vida que dieron lugar al surgimiento de nuevos y distintos géneros. Poco o casi nada sabríamos acerca del papel jugado por los arquitectos en la solución de las demandas populares. Poco, mucho muy poco sabríamos de la vinculación que la producción de espacios habitables desempeñó en la generación del país que se transformaba a pasos acelerados. A partir del análisis de un puñado de obras, imposible sería pretender saber el papel que el liberalismo triunfante, ése que se materializó en el periodo porfiriano, le encomendó al hacer arquitectónico.

De atenernos a esa excesivamente escueta visión histórica, lo más que aportaríamos sería un comentario aquí y otro allá. Seguiríamos reparando sólo en los palacios, en sus lineamientos eclécticos formales, o en la presencia de la influencia francesa en ellos, pero nada más.

Así, pues, apegándonos a un criterio distinto acerca de cómo conceptualizar la historia y, consecuentemente, la historiografía que la rescata, asumimos que el presente es la realización del pasado; que fue en el pasado donde se pergeñaron los ideales y las metas por alcanzar, mismas que en un momento posterior se llevarán a cabo; que fue en el pasado donde se pulieron los recursos humanos y materiales adecuados para llevarlos a cabo; que en tanto la humanidad se ha planteado metas que considera válidas y legítimas, éstas no desaparecerán hasta en tanto no hayan sido cumplimentadas y que por ello, es posible encontrar aspiraciones que cruzan y son suscritas por diversas épocas y momentos. Y que, de este modo, el presente se remonta al pasado y que, en consecuencia, hay continuidad histórica entre diversas etapas, épocas o momentos.

En el mismo sentido, asumimos que era indispensable entender que los sucesos excepcionales no deben continuar siendo vistos como los representativos de su época, pues real y cabalmente son excepcionales y no es la excepción la que puede y debe tomarse como lo generalmente representativo.

En el mismo sentido, la historiografía debe involucrar en sus estudios la generalidad de las realizaciones de un momento, incluso si no son excepcionales y precisamente por ello, porque permitirán conocer lo cabalmente representativo de cada momento o época; permitirá conocer lo que fue su común denominador.

4a. hipótesis: de manera análoga, era indispensable ampliar el concepto de “arquitectura” que nos había guiado hasta este momento

Efectivamente, observamos un cierto paralelismo entre el criterio con el cual se había abordado la historia general de los pueblos respecto del criterio con que se ha elaborado la historiografía de su arquitectura.

También ésta había incurrido en similar criterio restrictivo. También la historiografía arquitectónica ha considerado que lo único merecedor de ser incluido en sus páginas está conformado por el reducido conjunto integrado por las obras excepcionales, por las obras sobresalientes. Ello se manifiesta en el excesivamente escueto número de obras que se rescatan. La generalidad, la miríada de realizaciones que ha cubierto la superficie del globo terráqueo, ésa, no aparece citada. El conjunto de obras que incluye, si bien les va, será objeto de estudios monográficos aislados en los cuales se las destacará como casos de excepción, como casos que salen de los límites de lo arquitectónico. Esto es tanto como sostener que lo extraordinario es lo representativo y que la generalidad, no es nada.

Y aquí penetramos al meollo del criterio teórico que ha normado a dichas historiografías y, por supuesto, a nosotros mismos como herederos que hemos sido de él. Hasta este momento, incluso, todavía continuamos considerando como arquitectónicas únicamente a aquellas obras que cumplen ciertos requisitos, dentro de los cuales el estético ha ido sobreponiéndose a los demás, paulatina pero incansablemente, a punto tal de llegar a considerársele, en los hechos testificados por la crítica y la historiografía, como el regente.

Efectivamente, para esta forma de considerar nuestra profesión y los productos de ella, las obras de arquitectura son únicamente aquellas cuyo valor estético o sígnico es descollante. Por supuesto, que tal valor o cualidad sobresaliente de estas

obras, es decidido por el autor que lo expone, bajo el supuesto de que nos descubre algo que todos los demás debemos aceptar. El valor estético no es, tampoco, el que avalan las comunidades al comprobarlo coincidente con sus gustos y tradiciones, sino el novísimo que descubre el crítico o el historiógrafo.

No podemos extendernos en temas que sería del mayor interés comentar de manera conjunta con todos los interesados, a fin de llevar a cabo esa labor de higiene conceptual que tanta falta nos está haciendo, pero observemos, así sea rápidamente, que el criterio valorativo a partir del cual se ha pretendido justipreciar a las obras de arquitectura tiene como característica el ser un criterio dicotómico, según el cual hay un conjunto de obras que “son” arquitectónicas y otro integrado por obras que no lo son. No hay matices, gradaciones, grises, medias tintas. Este criterio nunca ha tenido en cuenta lo establecido por Aristóteles cuando asentó que todas las cualidades tienen gradaciones: que hay de blancos a blancos, de arquitectónico a arquitectónico. Lo arquitectónico no es una cualidad que únicamente posean las obras que lo tienen a plenitud, sino que es posible que se encuentre con una gran variedad de grados y proporciones en objetos distintos.

Como es fácilmente confirmable, esa postura dicotómica conduce a lo que todas las dicotomías: a dejar fuera un conjunto enorme de obras que si bien no poseen la cualidad básica de manera total y completa, absoluta, plena, ello no justifica que sean excluidas del género de que se trate. También son obras de arquitectura aquellas que tal vez, y subrayo tal vez, no lo sean de manera incuestionable en todos sus ángulos.

Pero ha sido con ese criterio con el que se han llevado a cabo las historiografías y es justamente por ello que, aquí y ahora, nos parece que ya es inaceptable dicho punto de partida. Dicho de otra manera: contra el criterio que supone que sólo la “cabal”, la “auténtica”, la “artística”, la “estética” es arquitectura, incluimos en nuestra investigación todo espacio habitable construido socialmente, aceptando que la magnitud de su dimensión arquitectónica estará determinada por el *quantum* de habitabilidad que haya logrado.

Para esta investigación y sus resultados, ya no es válida la concepción que parte de establecer una dicotomía entre lo que es y no es arquitectura. Para esta concepción, el término “arquitectura”, no es un sustantivo, sino un calificativo. Sólo y únicamente unas cuantas obras que cumplen con ciertos requisitos o valores, piénsese en la tesis central del maestro Villagrán, son arquitectura. Ninguna

más. Es por ello que ni siquiera contamos con una palabra para designar a las obras que no son arquitectura. Solemos dirigirnos a ellas de una cierta manera ambigua diciendo que se trata de “obras de ingeniería” o “edificaciones” a secas. Es por ello, además, que las historias del pasado se restringen a sólo unas cuantas obras de la miríada que compone el anchuroso e infinito campo de la arquitectura. De igual manera son restringidos los géneros arquitectónicos. Para dicho tipo de historiografía, no todos los sitios donde el ser humano ha realizado su vida son significativos. Así se explica que no suelen aparecer los baños, como no sea el de Caracalla, o los restaurantes, o las salas de cine, o los comedores y demás, que pueden enunciarse, para ya no citar a las pulquerías, las torterías o los cabarets. No cabe duda: nuestras historias de la arquitectura son muy limitadas.

De este modo, la “arquitectura lato sensu” y la habitabilidad se convirtieron en dos categorías básicas de la investigación que les estamos reseñando. Todo aquél espacio que propicia la continuidad y extensión de la vida, todo espacio habitable realizado por el ser humano, tiene una dimensión, una cualidad arquitectónica, en la medida y proporción en que haya logrado dicha habitabilidad. Arquitectura no es sólo y exclusivamente la sedicentemente artística o estética o cabal o auténtica, según criterios que nunca han partido de tomar en cuenta el sentir de las comunidades, sino el criterio individual de la persona que las juzga, sino todo espacio construido para ser vivido. Y lo será en la medida en que pueda ser vivido.

En vez de continuar entendiendo el concepto “arquitectura” como un calificativo, lo convertimos en sustantivo que engloba “lato sensu” a todos los espacios construidos socialmente para ser habitados.

5a. hipótesis: toda obra arquitectónica conjuga lo deseado y lo posible.

Las reivindicaciones y las condiciones

Todo momento o época histórica tiene un conjunto de aspiraciones que espera consumir en todos los ámbitos de la vida. Por ese afán de materializarlas, de consumirlas, las aspiraciones toman la forma de reivindicaciones. Y dado el carácter trascendente de algunas de ellas y la emergencia de otras a instancias del momento histórico respectivo, es posible distinguir entre reivindicaciones transhistóricas e históricas.

La importancia de diferenciar entre unas y otras deriva de que las primeras coadyuvan a confirmar la continuidad histórica o transhistórica, a diferencia de las

segundas que tal vez puedan llegar adquirir el carácter de las primeras, pero que usualmente tienden a no tener antecedentes y, por ello, obligarán a una serie de tanteos hasta en tanto están clara y distintamente planteadas y asumidas.

Estas reivindicaciones, traducidas al campo de la producción de espacios habitables, se convierten, a su vez, en puntos del programa arquitectónico general, en las metas que se procurará plasmar o darles forma por medio de la distribución y disposición de los espacios, de sus envolventes, así como por el empleo de materiales y técnicas respectivas.

Por otra parte, el cumplimiento de ambas, le otorga a las distintas obras o acciones que una comunidad lleva a cabo, un aire de familia, un parentesco, una similitud de rasgos, que no son otra cosa que el carácter de la época trasplantado a sus obras por medio de la asunción más o menos consciente de sus respectivas reivindicaciones, por parte de los agentes de la producción. En otros momentos se le llamó estilo a este aire de familia que acerca a los objetos con las acciones y a unas y otras con el espíritu de la época.

Por otra parte, los recursos reales con que se cuenta para llevar a cabo y materializar las aspiraciones, modelan, matizan, afinan y también descartan algunas de ellas, interactuando con las aspiraciones. En la medida en que el cumplimiento de las aspiraciones tiene que contenerse a los recursos reales con que se cuenta, éstos, los recursos, se convierten en condiciones de posibilidad de realización de las aspiraciones. Las obras realizadas son, por tanto, el resultado de la interacción de aspiraciones programáticas y condiciones materiales de posibilidad. En nuestra investigación le hemos dado un papel relevante a dichas condiciones materiales de posibilidad de realización de las aspiraciones programáticas.

6a. hipótesis: la “arquitectura” y el “urbanismo” son dos caras de la habitabilidad

Otra hipótesis normó nuestra investigación. Se trata de la también inadmisible dicotomía entre lo que suele llamarse arquitectura y urbanismo.

Lo inadmisible de su artificial separación estriba en que no puede llevarse a cabo ninguna obra en alguno de los dos campos sin irrumpir, necesariamente, en el otro. Más allá de las características específicas de toda obra de arquitectura, por su simple ubicación, afecta al conjunto de la comunidad de que forma parte. Esta afectación es a la que hemos solido llamarle “urbanismo”. Inversamente, toda acción ejercida sobre

un espacio natural cualquiera, lo hace habitable en una cierta proporción, o sea, le confiere una dimensión arquitectónica. Ambos, arquitectura y urbanismo son formas de manifestarse la habitabilidad generada por el esfuerzo humano.

En consecuencia, hemos procurado, en la medida en que nos ha sido posible recrear el pasado porfiriano, reparar siempre y en todo caso en la particularidad de la obra u obras en cuestión y su repercusión en el conjunto urbano. Es más, reiteradamente hemos empleado el vocablo “arquitectónico urbanístico” o “urbano arquitectónico”, para enfatizar el maridaje insoslayable que existe entrambos. Pero sugerimos que, en lo futuro, permanezca únicamente el de arquitectura, sobreentendiendo que implica las dos dimensiones.

7a. hipótesis: el decurso histórico no se puede segmentar por siglos

La antigua partición de la historia por siglos, siglo xix, siglo xx y así sucesivamente, era claramente inadecuada, máxime cuando, como era nuestro caso, periodizarla de esa manera significaría partir un régimen altamente identificado, en dos.

Así es que el “siglo xx” lo segmentamos en tres momentos diversos: uno que abarcaría de 1876, fecha del golpe de estado de Porfirio Díaz a 1917, que coincide con la promulgación de la Constitución que decreta el nacimiento de un nuevo país. El segundo momento se inicia aquí y cubre hasta, aproximadamente los años 50 que corresponden a la construcción de Ciudad Universitaria, tomada como obra de frontera que marca la cúspide de un espíritu y el inicio de otro. Más o menos en esas fechas terminó, al decir de los historiadores, la *Revolución mexicana* y se inició el desarrollismo. Y el tercer momento cubre de aquí al término del siglo.

Resultados

Cabe por el momento decirles que, siendo congruentes con las hipótesis planteadas, no se trata de una nueva “historia de arte”, sino de la historiografía de la arquitectura y el urbanismo mexicanos... que no es lo mismo, como ya lo hemos tratado de hacer ver.

También cabe comentarles que, en consonancia con lo antes dicho, reparamos en primerísimo lugar, en la habitabilidad de las obras construidas y no en el “estilo” en que han sido realizadas. El apego que las obras de los siglos pasados tuvieron por los estilos, de ninguna manera garantiza la habitabilidad de dichas obras. Los estilos no garantizan la dimensión arquitectónica sino, por tautológico que parezca,

establecen su inserción en el estilo resultante o seleccionado, según sea el caso. Al ampliar el campo de lo arquitectónico concibiendo que todo espacio habitable construido socialmente; tiene una dimensión arquitectónica proporcional a la habitabilidad lograda, esto es, que incluso las casas más modestas son obras de arquitectura en la medida en que brindan más o menos habitabilidad, nos obligó a ampliar el abanico de géneros arquitectónicos y obras por incluir. Esta ampliación, no es un mero capricho por recolectar más información, sino una de las obligadas consecuencias de aquél punto de partida básico.

También cabe anticipar que la recopilación de información nos hizo ver la necesidad de estipular dos fases en el momento histórico que estábamos investigando y, también, nos impuso la aceptación de nuevos géneros que no habíamos visualizado, siquiera, antes de empezar el trabajo.

El funcionalismo socialista, su promotor y su realizador

Tomado de: *Anuario de estudios de arquitectura* 2006, Historia, crítica, conservación, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, diciembre de 2006.

12 axiomas introductorios:

1. Los hechos sociales tienen lugar en el mundo de los seres humanos, en situaciones y circunstancias precisas.
2. Entre las circunstancias (grupos, clases, estratos, personas, cosas, situaciones, estados de ánimo, momentos, antecedentes y demás) y los hechos sociales existe un vínculo inescindible. Las circunstancias toman cuerpo en los productos que generan y los productos remiten a las circunstancias que los procrearon. “Yo soy yo y mi circunstancia”, dijo Ortega.
3. Las circunstancias en que tienen lugar los hechos sociales constituyen sus condiciones de posibilidad, las condiciones materiales de los mismos.
4. Las condiciones, por tanto, son condiciones generatrices, procreadoras, no son un mero contexto o telón de fondo de las cosas. “Cuando las condiciones están dadas, la cosa surge”, asentó Hegel en su *Lógica grande*.
5. Los hechos sociales son mejor comprendidos al sacar a la luz el vínculo entre las condiciones materiales del cambio y el cambio o hecho social mismo.

6. Los hechos sociales, siempre y en todo caso, son producto de la interacción de seres humanos concretamente determinados, tanto por su propia circunstancia como por la carga histórica y genética que comporta cada uno.
7. La producción de espacios habitables, también llamada, equívocamente, arquitectura, es una producción social.
8. Los grupos sociales más directamente participantes en la producción de espacios habitables fungen como agentes de la producción. Son cuatro: Gobierno, iniciativa privada, futuros habitantes y arquitectos.
9. Cada uno de los agentes puede actuar, según los casos, como promotor de la obra que pretende llevar a efecto. Los promotores, procedan de los aparatos gubernamentales, de la iniciativa privada, sea el propio futuro habitador o el arquitecto realizador, promueven la realización de una actividad específica en dos formas: proporcionando los recursos de toda índole atinentes al caso y determinando sus rasgos, características, perfil, ubicación, destino y demás. O sea, que establecen las finalidades generales a las que se tiene que ajustar dicha obra.
10. La participación de estos agentes promotores en el proceso productivo los convierte en coautores de la obra en cuestión, en proporción variable según los casos, y le confiere una dimensión social al proceso productivo.
11. En consecuencia, el resultado al que llegan mediante su interacción, más o menos concertada y de intensidad variable, no puede ser adjudicado a ninguno de ellos en lo particular.
12. El resultado es social en el sentido preciso del término.

¿Quién promovió el carácter socialista en la enseñanza primaria y superior en 1932?

El generador por antonomasia de la propensión a alcanzar o establecer una calidad socialista de vida en los años veinte y treinta del siglo pasado, fue el proceso revolucionario en que se encontraba enzarzado el país. La Revolución de 1910 fue el gran motor, promotor y propugnador de ese afán. El proceso revolucionario y, en lo particular, su segunda fase, la de la revolución social, al invitar a todos los sectores sociales a echar por la borda los criterios, políticas, procedimientos y métodos del antiguo régimen, procreó el ambiente de efervescencia espiritual en el cual día con día florecían mil nuevas flores, mil nuevas iniciativas. Iniciativas que más allá de que en ocasiones se contrapusieran unas con otras, y que en la gran matriz nacional hirvieran los más diversos señalamientos, haciendo que las visiones espiritualistas de la vida coexistieran con un materialismo burdo, todas compartían el anhelo de construir un nuevo México, de establecer un 'Nuevo humanismo', de consolidar una identidad, de terminar con las injusticias. Fue un momento en que todo el país parecía hermanarse en la consecución de un mundo más fraterno, más justo. Fue el momento en el que

...a la afirmación del libre albedrío, la campaña anti-intelectualista, la postulación del desinterés como esencia de la vida y de la intuición como forma del conocimiento, la incitación panteísta que 'busca en todas las cosas una alma y un sentido ocultos', la revelación artística inicial de insospechadas bellezas y capacidades criollas e indígenas, se sumaron a las penas terribles, a la grave confusión en que se mezclaban sin discernimiento pero con una gran fuerza mística, un incipiente socialismo sentimental, universalista y humanitario, con un nacionalismo hecho solamente de atisbos y promesas.¹

El llamado al socialismo, por otra parte, contaba con un árbol genealógico que hundía sus raíces mucho tiempo atrás. Melchor Ocampo, allá en Veracruz, mientras batallaba al lado de Benito Juárez, combinaba sus actividades con la lectura y traducción de Prohudon. Tiempo después, con el proceso migratorio de europeos que tuvo lugar en el último cuarto del siglo XIX, llegaron al país grupos de artesanos ganados al anarquismo, quienes llevaron a cabo una intensa labor proselitista a favor de un

¹ Manuel Gómez Morín, *1915 y otros ensayos*, México, Editorial Jus, 1926, p.

mundo socialista. Plotino Rodakanati fue uno de los más conocidos difusores de la buena nueva. *La Casa del Obrero Mundial*, tiempo después, retomó la bandera. Así es que para los años treinta, el ideal socialista encontraba un ambiente receptivo.

Eran las condiciones propicias para que dentro de todos esos afanes de bienestar, emergieran propuestas más precisas tendientes a encaminar al país en una senda socialista. La propuesta que se presentara sería enunciada con tono místico y con ese mismo ánimo sería tomada. Y sería aceptada no porque el conglomerado social comprendiera su trasfondo e implicaciones, sino porque trasuntaba mundos anhelados, soñados, imaginados. Porque si bien el término y una vaga idea de lo significaba pululaba por todas partes, pocos eran los que podían argumentar con mayor solidez acerca de su significado y de las vías para advenir a él. Uno de los muy contados, que además de pugnar por una vida socialista, contaba con las bases conceptuales suficientes para darle forma, si no el único, sí el más prestigiado en ese momento en el país, era, sin duda alguna, Narciso Bassols.

¿Quién era Narciso Bassols y qué promovió?

Conviene recordar que desde estudiante fue considerado uno de los “siete sabios”, es decir, integrante del grupo formado por estudiantes de la Escuela Nacional de Jurisprudencia, que el 5 de septiembre de 1916 fundó la Sociedad de Conferencias y Conciertos, con el fin de propagar la cultura entre los estudiantes de la Universidad Nacional de México”. Estaba integrado por Manuel Gómez Morín, Vicente Lombardo Toledano, Téofilo Olea y Leyva, Alfonso Caso, A. Vázquez del Mercado, Antonio Castro Leal y Jesús Moreno Baca.

Recién titulado, ejerció como profesor en su propia escuela, donde era conocido por su ‘dominio de las disciplinas jurídicas’ y en 1929 fue nombrado Director de la misma lo que aprovechó para fundar la carrera de licenciado en economía. Dos años antes, se le había solicitado que redactara la *Ley Agraria de 1927*. Se trataba, pues, de un profesional ampliamente reconocido pese a su juventud y quien desde los 28 años de edad se declaró socialista convencido, no de las doctrinas de Marx, a las que llegó a considerar de una “primitiva rigidez doctrinal”, sino de un socialismo por el cual entendía

No la abolición de todo lo existente, ni una novedad desconcertante...sino simplemente, hay que entenderlo bien, una forma más nueva, más justa y amplia, de organizar la produc-

ción en la sociedad..... Y, en definitiva, la palabra no tiene ningún valor trascendental; todos estamos conformes en dejar la palabra y trabajar las ideas que, vuelto a repetirlo, son estas en el fondo: cambiar en el mundo contemporáneo la distribución de los medios de producción —capital, tierra, máquinas, trabajo— organizando la riqueza en forma mejor...²

Pues bien, Narciso Bassols (1897-1959) fue nombrado Secretario de Educación Pública por el presidente Pascual Ortiz Rubio el 21 de octubre de 1931; cargo en el que continuó, después de la renuncia de este en septiembre de 1932, hasta mayo de 1934, dada la ratificación que de su designación hizo el presidente Abelardo L. Rodríguez.

Esta designación fue un gran paso en su carrera. Coincidió con el momento en que el país estaba no sólo necesitado, sino urgido, de encontrar vías, procedimientos, personas capaces de realizar los ideales forjados en el proceso revolucionario. El prestigio acumulado en su rauda carrera, lleva al presidente a colocarlo en el sitio más adecuado para injertar el ideal socialista en la educación nacional, con los perfiles que Bassols le asignaba. Ahora el problema consistía en responder a preguntas como las siguientes: ¿Por dónde empezar, cuenta habida de los rezagos de toda índole, que obstaculizaban a punto de impedir, que la enseñanza coadyuvara al proceso transformador en curso? El déficit en materia de edificios escolares se sumaba al déficit referente al sentido mismo de la enseñanza. ¿Cuál abordar primero? La falta de edificios escolares era, sin duda, el más ostensible. Desde 1929 y pese a que se establecieron turnos vespertinos en las escuelas, muchos millares de niños se habían quedado sin oportunidad en el Distrito Federal por falta de edificios escolares. A principios de 1932, "los jardines de niños.... tenían un 13% de edificios en mal estado, 29.6% en medianas condiciones y sólo 57.4% en buen estado. En cuanto a las escuelas primarias del mismo Distrito, sólo estaba en buenas condiciones el 29%; medianamente instaladas el 40.2% y mal instaladas el 30.78%".³ Bien: había que proyectar y construir nuevos edificios y reparar los que estaban en mal estado. Pero, ¿cuáles serían las características de esos nuevos edificios? ¿y qué hacer con el segundo gran faltante, con el referido al sentido mismo de la enseñanza? Había que educar a la gran población estudiantil, sí, pero ¿qué enseñanza se le impartiría? Se les

2 Narciso Bassols, "El pensamiento de la gente nueva. Contestación a Nemesio García Naranjo", (El Universal, 8 de mayo de 1925) en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 35.

3 Secretaría de Educación Pública, *Escuelas primarias*, México, 1932, 1933, p. 7.

prepararía ¿para ser qué o para hacer qué? Era indispensable, por tanto, estructurar dos grandes programas, el referido al sentido de la enseñanza que se desplegaría en esas escuelas, así como el que se ocupara del carácter y edificación que tendrían tales edificios escolares para ser congruentes con dicha enseñanza. Por supuesto, ambos serían socialistas. Esto lo avalaban tanto el Secretario de Educación como el Gobierno que lo había designado. La actividad de Bassols muestra que tomó la postura más congruente con la magnitud del problema: abordó ambos programas al mismo tiempo.

El programa educativo socialista: primacía de la técnica

En esas circunstancias, el 5 de enero de 1932, escasos dos meses después de haber tomado posesión del cargo de Secretario de Educación Pública, anuncia la puesta en marcha del primero a través de un informe que publica “Sobre las escuelas dependientes del Departamento de Enseñanza Técnica”. En él expone la importancia de *la técnica como un procedimiento metódico ajustado a normas definidas*. Procedimiento al que, asienta, se ceñía la enseñanza impartida por la Secretaría de Educación en “aquellas disciplinas científicas o artísticas que se ejercen para la realización de obras materiales cuyo fin es satisfacer diversas necesidades de los hombres del modo más económico y completo.” En el mismo artículo enuncia que en contraposición con la enseñanza universitaria, cuya columna vertebral está constituida por el conocimiento del devenir histórico, “el estudio técnico sería puramente utilitario y de concreta aplicación.”

El énfasis que pone Bassols en especificar lo que entiende por “técnica”, tiene que ver con su empeño en modificar de fondo el carácter de la enseñanza para generar profesionales preparados a enfrentar los grandes problemas de masas que tenía el país. Pero, en segundo lugar, porque el carácter de la enseñanza superior lo regía la Universidad Nacional y Bassols de ninguna manera consideraba que este tipo de enseñanza, basado en última instancia, según él, en la filosofía, era el que necesitaba el país.

El carácter peculiar de las escuelas técnicas se percibe mejor en contraposición con los caracteres típicos de las enseñanzas universitarias <subrayado rvs>. Pero es necesario de antemano ceñir el vocablo ‘técnicas’ a un sentido más concreto. Es ‘técnica’ todo lo

que es procedimiento metódico ajustado a normas definidas. El conocimiento sistemático de cualquier modo de actividad o de pensamiento es una 'técnica'.

Pero el uso del vocablo 'técnica' por lo que se refiere a la enseñanza técnica que esta Secretaría imparte. . . . se ciñe a aquellas disciplinas científicas o artísticas que se ejercen para la realización de obras materiales, cuyo fin es satisfacer diversas necesidades de los hombres del modo más económico y completo.

La enseñanza universitaria consiste fundamentalmente en impartir el conocimiento de las Humanidades.

La columna dorsal de la enseñanza universitaria es el conocimiento de la Historia. Todo conocimiento universitario se proyecta como el estudio o contemplación del devenir histórico de un fenómeno humano... El estudio técnico sería puramente utilitario y de concreta aplicación. . . La culminación de los estudios universitarios es la filosofía <sub. rvs>... (El fin capital de las escuelas técnicas) no es producir hombres de pensamiento general, sino hombres de especialidad concreta y definida... en este año... la creación de la Preparatoria Técnica... cuatro años... su acceso sólo requiere la primaria elemental y superior... Posteriormente a la Preparatoria Técnica y como coronamiento de dicha Escuela, están situadas las escuelas de altos estudios técnicos, cuya misión es formar al ingeniero o director de la obra técnica en conjunto... este año... ,quedarán establecidas... la de Ingenieros Arquitectos. La Escuela de Altos Estudios Técnicos formará a su vez dos tipos superiores que serán: el ingeniero constructor, capacitado a fondo para construir y el ingeniero arquitecto capacitado para construir y proyectar... al ingeniero constructor una perspectiva amplia en campos nuevos de actividad fuera de la limitada acción de construir casas en la ciudad de México.⁴

En ese mes, en enero de 1932, le anuncia al Congreso de la Unión, que ese mismo año instituirá dos escuelas, la de "Ingenieros Arquitectos" y la "Escuela de Altos Estudios Técnicos" de la que emergerá tanto el "ingeniero constructor" como el "ingeniero arquitecto". De ellas surgiría el profesional con conocimiento "puramente utilitario

⁴ Bassols, "Sobre las escuelas dependientes del Departamento de enseñanza técnica", (5 de enero de 1932) en *Obras, op. cit.* p. 219 y s.

y de concreta aplicación.” No el universitario. La Sociedad de Arquitectos Mexicanos manifestó su desacuerdo con la creación de otra escuela. Pero la decisión estaba tomada. Ratificando el carácter de la enseñanza que estaba propugnando, meses después, en agosto, plantea una ecuación que no deja lugar a dudas respecto de lo que entendía por escuela.

“Escuela = laicismo + socialismo”⁵

Cabe tener en cuenta, además, que la decisión de excluir a los universitarios de la ardua faena educativa en la que estaba enzarzado el país, y Bassols con él, estuvo precedida por el desaliento que tuvo tres años atrás, en 1929, cuando el sistema de exámenes trimestrales que impuso en la Escuela de Jurisprudencia dio lugar a la huelga estudiantil y, con ella, a la separación, al divorcio, al aislamiento, a la autonomía de la Universidad respecto de los organismos gubernamentales.

El programa constructivo: supeditar la belleza a los recursos del Estado

El segundo gran programa al que era impostergable darle curso, de manera paralela, concerniente a la educación técnica que se impartiría, tenía que ver con la construcción de edificios escolares, y más puntualmente, con el carácter general de ellos. Una enseñanza socialista exigía edificios funcionales socialistas.

La pregunta relativa al número de edificios que se llevarían a cabo, podía ser respondida de inmediata. En tanto que sólo se contaba con el millón de pesos proporcionado por el Departamento Central, cifra cuantiosa, por cierto, en aquél momento, se llevarían a cabo las obras que pudieran erigirse con dicha cantidad. Pregunta de más difícil respuesta era la que inquiría acerca del carácter de dichos edificios. La amplitud de la respuesta, similar a la correspondiente a fundamentar el porqué del tipo de enseñanza que se iba a impartir, hace ver que para Bassols era tan importante el carácter de la arquitectura, como la enseñanza que se sustentaría en ella. Sabía que le iba a imprimir un cambio de fondo a ambas. Sabía que al instituir una enseñanza antípoda a la universitaria sentaba la primera piedra para que la formación de los recursos humanos variara de manera notoria. Las conse-

5 Bassols, N., “La educación pública en 1932. Prólogo a la Memoria relativa al estado que guarda el ramo de Educación Pública el 31 de agosto de 1932”, en *Obras*, Op. cit., p. 128.

cuencias a largo plazo, y por supuesto que Bassols no está pensando únicamente en el presente más inmediato, serían de gran envergadura. Técnicos útiles en vez de humanistas filósofos. Cambio sustentado en las condiciones de carencia de instalaciones y de recursos para seguir levantando los “palacios inmensos” representativos de una casta privilegiada. Sería “criminal” continuar con aquellos criterios constructivos (no emplea el vocablo ‘arquitectónico’). Era imprescindible “supeditar” la “llamada belleza” a los precarios recursos del erario.

...para complementar este plan socializador de la educación urbana... se hizo abstracción por completo de la antigua base arquitectónica sobre la cual se edificaban escuelas, y que trataba de elevar una construcción costosa, en estilos correspondientes a épocas en que dominaban los ideales de boato de una casta privilegiada que se aislaba en palacios inmensos, recargados de lujos exóticos; palacios que aun demuestran a las claras la opresión del indio obligado a excavar, labrar, acarrear y alzar la piedra, para construirlos. Una sencilla enunciación de las condiciones económico sociales del México actual basta para comprender que hoy, bajo el dictado de los ideales revolucionarios, no sólo es absurdo sino criminal pretender seguir imitando a toda costa aquellos sistemas de construcción: ni los recursos de que se dispone para la educación pública, ni el objeto a que están destinadas las construcciones escolares, soportan tales despilfarros, que limitarían a un pequeño número de favorecidos el radio de la escuela... fue preciso formular... un programa general, fijo en sus grandes líneas y minucioso en sus pormenores, de nuevas construcciones escolares, tendientes a satisfacer con la mayor amplitud posible, y también con el menor costo, las exigencias de una escuela que responda a los principios sociales por los cuales ha luchado el pueblo de México.⁶

Por último, Bassols enunció la definición, la bella definición, diríamos nosotros, de lo que entendía por “arquitectura escolar funcional”:

Lugares en los que no desperdicia ni un metro de terreno, ni el valor de un peso, ni un rayo de sol.⁷

⁶ SEP, *Escuelas primarias*, op. cit., p.8.

⁷ *Ibid.*, p. 125, subrayados del autor

La crítica de Bassols a Vasconcelos, pues en él estaba pensando cuando hablaba de los “palacios inmensos”, es la más contundente que se le haya dirigido hasta la actualidad. En ella quedaban incluidos, además de sus obras escolares, todo lo que en estas convergía, es decir, su desconocimiento de la cruda realidad del país, de su pobreza, de la necesidad de proporcionar servicios a las clases depauperadas, de su lenidad respecto de la necesidad ideológica, de que simultáneamente a la satisfacción de aquellas necesidades se propiciara un criterio distinto en los educandos, acostumbrándolos a rechazar

...la tendencia al empleo antieconómico de la riqueza, el gusto superfluo inspirado en la vanidad o en el falso arte, cuando las sociedades humanas todavía arrastran a la casi totalidad de sus miembros sumidos en la más ofensiva y dolorosa de las miserias.⁸

Por supuesto, su crítica también alcanzaba a los arquitectos, instrumentos sumisos de aquel programa arquitectónico y proclives a entregarlo todo a cambio de la belleza abstracta. A aquél y a éstos, Bassols les hizo ver que:

Quizá en abstracto puede aceptarse la tesis que apoya la construcción de grandes y costosos centros escolares... pero si se considera la cuestión como debe ser, estrictamente subordinada a las posibilidades del erario, no puede menos de llegarse a convenir que está justificada la política de construcción de edificios escolares que... supedita la posible suntuosidad y la llamada belleza de los edificios a los precarios e inciertos recursos del Estado.⁹

Ese mismo año, 1932, se iniciaron ambos programas. La enseñanza técnica y la construcción de los nuevos edificios escolares. Bassols, el promotor, ya había encontrado al realizador que necesitaba. Afín a sus ideas. Dispuesto a emprender una arquitectura iconoclasta. Ese arquitecto, el realizador, fue Juan O’Gorman.

El promotor encuentra al realizador.

¿Qué arquitecto podía llevar adelante una arquitectura así, de concreta, así de relativamente insólita, así de social? Ciertamente, ninguno de los participantes de la

⁸ Narciso Bassols, “La educación pública en 1932”, *op. cit.*, p. 124

⁹ *Ibidem*.

Primera Convención Nacional de Arquitectos Mexicanos (octubre-noviembre de 1931) imbuidos todos ellos del viejo y periclitado concepto de arquitectura, para el cual la belleza, a toda costa, era lo principal. La Sociedad de Arquitectos Mexicanos tenía que dejarse a un lado: la belleza, la reivindicación que les había servido a los arquitectos para desarrollar la arquitectura y aportar mejoras al país en tiempos porfiristas, se tornaba dialécticamente en su contrario y, para 1932, les impedía participar en la empresa arquitectónica más notable del momento histórico: la construcción de escuelas funcionales.

Así, pues, Bassols, inquisitivo, volteó la mirada a otra parte, y encontró al joven intransigente en lo conceptual, radical en su criterio compositivo, afín al socialismo por su amistad con Diego Rivera, en suma, cuando encontró a Juan O’Gorman, se completaron las condiciones materiales necesarias para transformar la práctica arquitectónica, consolidando en la naciente Escuela Mexicana de Arquitectura su prioritario sentido social. Era el momento del funcionalismo socialista. Era la relegación de la SAM.

A partir de este momento, el proceso marchó aceleradamente. En ese año se construyeron 25 escuelas nuevas, a ocho más se les aumentó su capacidad, se repararon en su totalidad otras veinte contándose con 238 aulas para 11,900 alumnos. En ese mismo año Juan Legarreta ganó el concurso para la casa obrera mínima; se realizó el Congreso Pedagógico Nacional en cuyas conclusiones se hablaba de la “participación activa en la explotación socializada de la riqueza...”, combatir “por todos los medios el sistema capitalista”, y propiciar en la escuela secundaria “las bases científicas para la organización del Estado socialista.”

¿Hasta qué punto pensaba Bassols, y con él todo el gobierno del general Abelardo Rodríguez, que había que dejar de lado a la propia Universidad Nacional, de donde habían provenido todos los profesionales de la arquitectura? No es posible precisarlo de manera incuestionable, pues si por una parte su desconfianza en la educación universitaria fue a tal punto grande que los llevó a construir nuevas y casi radicalmente distintas escuelas, por la otra Bassols afirmó que:

De esta manera, las escuelas técnicas producirán siempre hombres que por necesidad quedarán subordinados al pensamiento director que debe engendrarse en el seno de la Universidad.¹⁰

¿Reflejaría esta frase todo su pensamiento, o fue pronunciada con ánimos de reducir los antagonismos que necesariamente produciría el surgimiento de la Escuela de Ingenieros Arquitectos? ¿Habría tenido en cuenta que esa subordinación podría en algún momento hacer frustráneos los objetivos previstos para estas nuevas escuelas técnicas, y que el técnico, ayuno de "pensamiento director", podría degenerar en un instrumento incapaz de producir las políticas que se estaban necesitando?

No está por demás recordar que los planes de estudio de estas escuelas quedaron en manos de O'Gorman, Legarreta y Aburto¹¹. El "triumvirato" funcionalista que, con estas oportunidades se tornaba más radical, intransigente y dogmático y que, por supuesto, fueron parte de su planta docente inicial, conjuntamente con Enrique Yáñez.

Ese mismo año de 1933 se iniciaron los conjuntos habitacionales de Balbuena y San Jacinto y se nombró a Juan Legarreta miembro del Consejo de Arquitectura del Distrito Federal, en cumplimiento del Reglamento de la Ley de Planificación de febrero de 1933. Como se recuerda, este consejo tenía como una de sus facultades la de "estudiar y calificar exclusivamente desde el punto de vista estético todo proyecto de construcción de edificios..."

Esto era mucho más de lo que podían soportar los arquitectos agrupados en la sam. De nada valió que Bassols hubiera hablado de supeditar la belleza a las condiciones económicas y no de anularla o descartarla de las obras de arquitectura, tesis expuesta por sus corifeos, principalmente por O'Gorman y Legarreta. Por lo visto anteriormente, se comprenderá que para la sam el más mínimo acto o frase que tendiera a disminuir la importancia de la belleza era no solamente un desatino teórico, sino que conllevaba un demérito para su fuente de trabajo, misma que por la competencia con los ingenieros se sustentaba en la delimitación profesional, esto es, en la prerrogativa exclusiva de los arquitectos de embellecer las construcciones a diferencia de aquellos. Treinta años de lucha gremial tenían que llevarlos, a su vez, a una actitud tan intransigente como lo era la de la tríada funcionalista.

¹⁰ *Ibid.*, p. 226

¹¹ Juan O'Gorman, "Carta sin destinatario", archivo rvs.

Si, por añadidura, la realización de las viviendas obreras se le encarga a otro de los funcionalistas; si se creaba otra escuela contendiente de la Universidad, pero a la que se la autorizaba a expedir títulos en un plano de igualdad, lesionando una vez más su oferta de trabajo; si, encima de todo, se constituía el Consejo de Arquitectura y resultaba que uno de los miembros era Legarreta, a quien Obregón Santacilia consideró “cabeza de las izquierdas en nuestro medio arquitectónico”, entonces no había más que un camino: cerrar filas y emprender la lucha contra el funcionalismo socialista. Ese es el significado de las Pláticas sobre arquitectura, de 1933.

Las Pláticas del 33

Así se explica la “inquietud, el desconcierto, la desorientación con motivo del surgimiento de formas y metas arquitectónicas enteramente antagónicas con las consagradas por nuestra más arraigada tradición” de que habló Alfonso Pallares. Así se explica el encono, los epítetos, la animosidad que permeó estas pláticas. De ninguna manera se trataba, como lo quiso aparecer Pallares, de una búsqueda de orientación, sino del enjuiciamiento del funcionalismo socialista. No hay la menor duda: detrás de unas pláticas de arquitectura aparentemente centradas alrededor de la belleza, se debatía lo que la SAM consideraba tradicionalmente como su esencial responsabilidad: salvaguardar la belleza como esencia misma de la arquitectura, ya que de esa salvaguarda dependía la delimitación profesional y la demanda de trabajo arquitectónico. Entresaquemos algunos párrafos de esas conferencias:

...hacer a ustedes explicables los puntos de vista que forman una parte de la orientación de la Escuela Superior de Construcción...

Los factores sentimentales, las llamadas necesidades espirituales, deben intervenir en la composición de la arquitectura y es necesario hacer que estos factores innegables y perfectamente humanos participen en los programas arquitectónicos, o bien, la presencia de estos mismos factores está en detrimento y en mutilación de las otras necesidades materiales más importantes, más palpitantes y por lo tanto, más profundamente humanas... niego a la estética el papel que se le ha dado para resolver y como finalidad de la obra.

Juan O’Gorman

Por lo pronto, no veo inconveniente en aceptar que a una tendencia se le llame “funcional” y a la opuesta “tradicional”....en el uno se llega al extremo que es el abuso de la “función” y en el segundo se llega al extremo contrario, que sería el olvido de la “función” por obtener una expresión plástica “tradicional” premeditada.

Manuel Ortiz Monasterio

“...hay quien pretende entender por funcionalismo actual... en el sentido muy particular del caso comunista, circunscribiéndose a un anhelo único, rebasando los límites del campo del arquitecto, actuando fuera de él: porque no se trata de un programa arquitectónico, sino de un programa político social. El arquitecto debe abordar el problema comunista, de la misma manera que aborda los problemas que le plantean las empresas que construyen casas en abonos, las cooperativas, los sindicatos... que los líderes comunistas discutan y resuelvan su programa y cuando quieran realizarlo, por lo que respecta a la arquitectura, llamen al arquitecto y éste, entonces, quedará obligado a resolver el problema comunista con eficiencia... apegándose a los ideales comunistas.”¹²

Antonio Muñoz G.

Nadie expresó en el curso de las pláticas, las otras cuestiones que subyacían a la discusión sobre la belleza como uno que no era arquitecto, sino ingeniero, y cuyos intereses no estaban afectados directamente. Raúl Castro Padilla dijo:

Si las leyes que van a fabricarnos son para imponer un interés o simplemente, una tendencia sectaria, lucidos quedaremos... si un representante de la tendencia utiliza a su favor todo el poder del Estado, nos inundarán la urbe de adefesios... Allá, en las salas de un palacio... un triunvirato que ha cogido a las musas por el cabello... dicta su inexorable sentencia sobre calcas y acuarelas. Los medios puntos están prohibidos y ni mentar a los pobres escarzanos; las tejas no se aceptan y los pretiles de líneas movidas, herencia muy nuestra, les dan náuseas... como autoridad se torna en imposiciones de una tendencia y utiliza la fuerza del Estado para satisfacer su estética personalista. ¿Imaginan ustedes

12 Pláticas sobre arquitectura. México, 1933, México, sam, 1934.

qué será de esta muy noble y leal Ciudad de México cuando el Consejo se integre con los señores Aburto, O'Gorman y Legarreta?¹³

Tal y como se había dicho en un principio, la correlación de fuerzas entre las clases sociales contendientes por el poder en México le impuso a los sucesivos gobiernos revolucionarios una tónica socialista. El funcionalismo socialista fue su expresión arquitectónica.

En la medida en que la tradición arquitectónica, para la cual lo esencial de la arquitectura es la creación de una belleza abstracta, se correspondía con las características de una oligarquía precapitalista en tránsito de desaparición, o de su conversión en una de corte capitalista; en la medida en que, por el otro lado, el sentido social de la arquitectura le era indispensable al nuevo grupo gubernamental, cuyo destino estaba ligado al desarrollo del capitalismo, pese a que haya optado por el camino más costoso, socialmente hablando, el conocido como vía terrateniente, bien podría decirse que el enfrentamiento acaecido en las eufemísticamente llamadas *Pláticas sobre Arquitectura*, lo fue entre dos clases sociales y entre dos sistemas económicos. Y sería correcto. Y también lo sería calificar a la primera posición arquitectónica como perteneciente a un sistema periclitado y a la segunda como expresión del sistema social emergente.

Cuenta habida de lo anterior, es importante, sin embargo, tener presente que por su enaltecimiento y sublimación del sentido social de la arquitectura, dependiente de la satisfacción de las necesidades espaciales de las clases trabajadoras, esta corriente, sin pensarlo, sin saberlo, confluyó con la política arquitectónica sustentada firmemente por Villagrán como fundamento doctrinario de la *Escuela Mexicana de Arquitectura*.

En efecto, si algo unificó al funcionalismo socialista con la Escuela mexicana, fue su preocupación social, su pretensión de encauzar y legitimar a la arquitectura mediante su participación en la solución de los problemas de las masas que habían emergido a un primer plano político gracias a la revolución. Como mero dato anecdótico, es interesante observar que Villagrán no participó en las multitudes pláticas. ¿Fue acaso por darse cuenta que el ataque a los funcionalistas era insostenible a la luz de las nuevas condiciones sociales? No lo sabemos. Ello, no obstante,

13 Ibid.

los lazos entre ambas corrientes eran muy consistentes. La intransigencia, en todo caso, era lo que las distanciaba. Villagrán nunca fue un radical en el sentido en que lo fueron aquellos jóvenes enardecidos. Si lo fue, no obstante, en un sentido mucho más profundo: manifestó una persistencia y un tesón que los funcionalistas de la primera etapa no tuvieron y del cual carecieron, también, los de la segunda etapa del funcionalismo socialista, cinco años después de la fecha que venimos comentando.

Es importante observar, también, que pese a todo el encono con que la SAM se enfrentó a los funcionalistas socialistas, no pudo evitar que el sentido social de la arquitectura cobrara carta de ciudadanía en la teoría de la arquitectura y, con intensidades variables, también en la práctica profesional. En el mismo sentido, es de tener en cuenta que muy posiblemente habría que abonar a la tozudez de la SAM el que la belleza no haya corrido el riesgo de desaparecer dentro del conjunto de finalidades o valores propios de la arquitectura. De haber acontecido esto último, ciertamente habría sido correcto titular al funcionalismo resultante de “animal” y “no humano”, como en algún momento lo dijo Alfonso Pallares.

Legarreta murió prematuramente víctima de un accidente automovilístico, en 1934. Bassols fue transferido a la Secretaría de Gobernación en julio del mismo año. O’Gorman hizo mutis confirmando que había sido la honestidad y firmeza política de Bassols la que había transformado la inicial irreverencia y rebeldía juvenil del triunvirato funcionalista, en un programa gubernamental de arquitectura socialista. Bassols debe ser reconocido como el ideólogo promotor del funcionalismo socialista, insuficientemente representado por O’Gorman.

Pese a todo, el programa funcionalista, creación del esfuerzo mancomunado de un promotor político y de unos jóvenes arquitectos imbuidos de ánimo revolucionario, tuvo fuerza para resurgir cinco años más tarde con la *Unión de Arquitectos Socialistas*: Alberto T. Arai, Enrique Guerrero Larrañaga, Enrique Yáñez, Balbino Hernández y Raúl Cacho levantaron la bandera de nueva cuenta, pero su tiempo histórico había expirado: la consolidación del capitalismo en el país iba a proscribir cualquier intento socialista.

Situación actual de la historiografía de la arquitectura mexicana

Tomado de: Ponencia al 5º Foro de Historia y crítica de la arquitectura mexicana, Morelia,
Mich., noviembre de 2007.

Introducción

El tema de la situación actual de la historiografía de la arquitectura mexicana me parece sugerente y, más que eso, altamente atinado para los tiempos que corren, dadas las investigaciones que desde hace unas décadas han venido desarrollándose en las ciencias sociales, así como por el estatus académico y profesional en que nos encontramos actualmente.

En efecto, de la mano de las investigaciones de caso que hemos desarrollado, y las que actualmente llevamos a cabo, es a todas luces pertinente detenerse a reflexionar acerca de la situación actual de la historiografía de la arquitectura mexicana en la medida en que los investigadores estamos interesados no solamente en aportar nuevos puntos de vista, nuevas informaciones o exhumar nuevos hechos particulares concernientes a nuestro pasado arquitectónico con la mira expresa de enriquecer la visión que se tiene acerca de él, sino que también, y de manera recurrente y cotidiana, nuestra actividad docente y de difusión nos hace presente el ánimo con que la historiografía en general, y en particular la dedicada a la arquitectura mexicana, es recibida en el ámbito escolar, primero, y profesional y social, después.

En este artículo expondremos tres perspectivas desde las cuales podemos abordar esta problemática: la primera se ubica en el exterior de la historiografía, lo que nos permitirá poner de relieve el aprecio, efecto o cobijo que nuestras investigaciones, estudios y publicaciones encuentran en los amplios sectores sociales que las reciben, particularmente el sector escolar. La segunda perspectiva tiene que ver con el área del conocimiento desde la cual revisaremos, así sea sumariamente, algunas de las categorías torales que la estructuran en lo general y en lo específico. Y en tercer lugar propondré una actividad en la que los historiógrafos no hemos intervenido

de manera amplia, y que no únicamente es otro campo donde podemos aplicar los beneficios de la labor historiográfica, sino que puede involucrar una intervención de conjunto en problemas aún no explorados que traiga como consecuencia nuevos bríos a la disciplina que nos ocupa.

La historiografía en el entorno escolar

Respecto del entorno escolar, no me parece que se incurra en hipérbole alguna al considerar que los rasgos más acusados que apreciamos en la forma como la mayoría de los alumnos asumen esta área de conocimiento son el desinterés y la apatía. No acuden a la impartición de esta materia con el entusiasmo que invierten en otras. Es más, su desinterés en no pocos casos se manifiesta *a priori*; es decir, es perceptible en alumnos de primer ingreso; no es, por tanto, el de quien por haberla cursado con no muy buenos alcances y resultados, tiende a desestimarla *a posteriori*, así su experiencia haya sido estrictamente personal y no debiera hacerla extensiva a las materias sino a la forma en que fueron sustentadas en su caso particular.

Dicho desinterés es doblemente significativo y reviste una gran importancia reparar en él con todo cuidado, ya que nos estamos refiriendo a un área de conocimiento que antaño, y podríamos decir que de siempre, había sido considerada, de la mano con la teoría con la que de siempre formó una mancuerna indisoluble, pilar en la formación de los arquitectos y como tal era, o eran, asumidas por los estudiantes. Y ya que estamos tratando la historiografía de la arquitectura, retrotraigámonos un poco al pasado de estas asignaturas, sólo a título de mero recordatorio, ya que no es el objeto de este texto hacer la historiografía del papel que dichas materias desempeñaron en el pasado.

Un primer testimonio acerca de la importancia concedida a ambas disciplinas lo encontramos en un escrito del célebre arquitecto español Lorenzo de la Hidalga, quien en 1854 abogó a favor del *análisis razonado de todos los edificios antiguos y modernos* tal y como, a lo largo de cinco o seis años, se llevaba a cabo en las escuelas en Europa; y añadía, aludiendo a lo que décadas más tarde se llamará Teoría de la arquitectura: ... *si bien es fácil encontrar quien desempeñe la parte relativa a la teoría de la construcción, deben notar un vacío completo en la parte artística...*¹

1 Lorenzo de la Hidalga, "Arquitectura" en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, Tomo I, México, IIE-UNAM, 1997, pp. 362-363.



Tres años después de este escrito de De la Hidalga, el celeberrimo arquitecto Javier Cavallari, no obstante haberse hecho cargo de la Dirección de la Academia para, expresamente, integrar la carrera de arquitecto a la de ingeniero, en el plan de estudios del 14 de febrero de 1857 estipulaba que en quinto año los estudiantes deberían cursar la *historia de la arquitectura explicada por los monumentos*.

En el breve recuento que estoy presentando acerca del árbol genealógico de la historia y teoría de la arquitectura en los sucesivos planes de estudios de nuestras escuelas, no puede dejar de mencionarse la Ley Orgánica de la Instrucción Pública en el Distrito Federal, promulgada el 2 de diciembre de 1867, expedida por el presidente Benito Juárez, en donde, al referirse a la Escuela de Bellas Artes se refrenda lo asentado por Cavallari, es decir, que *solamente se dará título a quienes hayan cursado 'Historia de la arquitectura explicada por los monumentos', así como 'Historia general y particular de las bellas artes'*.²

En el plan de estudios presentado en 1903 a Justo Sierra por Nicolás Mariscal y Samuel Chávez para reformar los estudios de los arquitectos, como en los anteriores, no hay duda posible acerca de la importancia concedida a ambas áreas ni de la íntima relación que las emparentaba. En este nuevo plan se asentó que, a fin de *hacer intervenir la razón en las formas arquitectónicas y lograr que cada edificio revele el objeto al cual se le destina*, es imprescindible que se presenten a los alumnos *las obras de arte de los diversos pueblos y que, mediante un examen crítico de ellas, se les haga ver cómo estos pueblos han producido siempre sus obras en relación con las necesidades que las han originado y que, como hemos dicho, unas son comunes a todos y otras dependen de las circunstancias del momento*.

Este conocimiento histórico, *emprendido de esta manera, separando las influencias que han modificado su expresión, conduce a la posesión de los principios primordiales e inmutables que constituyen la teoría del arte arquitectónico, cuyo fin no es otro que equilibrar las facultades del artista y educarlo a la vez en un criterio de vigorosa independencia*.³

2 Diario oficial del Gobierno Supremo de la República, Tomo I, número 110, México, 7 de diciembre de 1867, pp. 1-3.

3 "Estética de las Bellas Artes e Historia de la Arquitectura explicada con los monumentos" en Manuel Francisco Álvarez, *El Dr. Cavallari y la carrera de Ingeniero Civil en México, México*, A. Carranza y Comp., Impresores, 1906, p. 13.

¿Qué le ha acontecido, pues, a esta área de conocimiento que la llevó de ocupar un lugar privilegiado en los planes de estudio, hasta ocupar el sitio cimero que se le concedió en el lapso de la Revolución Mexicana de 1910?

No hay duda acerca de dos aspectos básicos. El primero, la relevancia concedida en el pasado al área teórica-histórica en la formación de los futuros arquitectos. El segundo, que ambas materias se han ocupado de los productos pero no del proceso y de la práctica profesional completa a través de las cuales se las lleva a cabo. De aquí, tal vez, las posibles lagunas o la falta de significado que los estudiantes encuentran en ellas. En tiempos en los que nuestra profesión tenía lugar dentro de cauces que no presentaban notorios cambios ni dificultades, dado que predominaba el contacto personal del arquitecto con el futuro habitador, quien también fungía usualmente como promotor del proyecto y de la obra, la teoría podía restringirse, como lo hizo, a versar acerca de las características o valores que deberían perseguirse a través de la obra construida. Este es el supuesto general de la teoría que nosotros heredamos. No era necesario, y mucho menos indispensable, que se introdujeran en el campo de la teoría y en el de la historia otras determinaciones concurrentes en el proceso de creación de espacios habitables. No nos veíamos urgidos de adentrarnos en ellos y por eso siguieron siendo intocados, en vida latente.

Pero desde el momento histórico —hacia los años 60 para nuestro caso— en que ya no fue el contacto interpersonal cliente-arquitecto el que generaba la realización de nuevos espacios; desde el momento en que cobraron nuevos bríos los promotores e intermediarios bancarios y financieros de toda índole; desde el momento en que los ingresos y recursos económicos de los grandes grupos de población fueron disminuyendo paulatina pero persistentemente; desde el momento en que se hizo inocultable la paradoja de que en un país con un gran déficit de vivienda y anarquía urbana, fuera aumentando, sin embargo, el número de profesionales de la arquitectura que ya no construían y tampoco proyectaban; desde el momento en que el urbanismo como profesión ha prácticamente desaparecido, justo en el momento en que la población mundial se está convirtiendo en una población predominantemente urbana... desde ese momento, y en concordancia con todo lo anterior, se fue produciendo en la Escuela Nacional de Arquitectura de la unam, un constante desinterés de los estudiantes hacia el área teórica e histórica. Yo diría que en nuestro país esta área fue cayendo en un proceso de paulatina pero persistente obsolescencia. Se mostraba y muestra poco interés por ella, ya no se la discute y, lo

que es más significativo, ya no se confía en sus postulados doctrinarios como criterios válidos para llevar a cabo el proceso proyectual. El proyecto, la “composición”, como se le llamaba anteriormente, empezó a marchar por su cuenta, dejando de lado su anterior y estrecho vínculo con la historia y con la teoría.

Por supuesto que siempre podemos recurrir a imputarle a las exposiciones plagadas de datos sin sentido el desinterés de los alumnos, y de la sociedad en general, hacia el conocimiento que brinda la historiografía. Por supuesto que hay bases suficientes que lamentablemente confirman esa opinión. Pero también cabe tener en cuenta si a nuestro alrededor encontramos otro tipo de circunstancias que pudieran explicar de mejor manera la subestimación de esa área de conocimiento. Y así es, en efecto. Un argumento que no debemos soslayar es el que han puesto en evidencia muy diversos y connotados investigadores, quienes han demostrado que los tiempos actuales de la posmodernidad tienden persistentemente a arrumbar al pasado en su conjunto, del cual forma parte ineludible el pasado arquitectónico.

En efecto, una de las consecuencias que está generando la posmodernidad es la desestima abierta, el desdén y la minusvalía del pasado, pero no de éste o aquél, no sólo del pasado urbano arquitectónico, sino del pasado en general. ¡Qué fenómeno tan sobresaliente, tan apasionante y enigmático!

Uno de los campos en que de manera clara confirmamos la destrucción del patrimonio cultural de los pueblos está constituido por el pasado mismo. Es el pasado, nuestro pasado, nuestros antecedentes, nuestra historia, la que está sujeta a un permanente proceso de anonadación. Mucho me temo que no hayamos reparado en este hecho de manera suficiente, y que podríamos enunciar de la siguiente manera: el pasado a secas, el pasado en general, está siendo desestimado primero, arrumbado después, y destruido en última instancia.

Si esto es así, si cabe la hipótesis, y para algunos de nosotros la certidumbre, de que la destrucción del patrimonio cultural urbano arquitectónico es manifestación de una actitud que se despliega de manera similar en otros ámbitos, debiéramos preguntarnos acerca de los hechos cuyo espíritu coincide con la destrucción que, de manera casi inmisericorde, se lleva a cabo en el campo que nos ocupa. Así, pues, preguntémonos: ¿acaso en otros ámbitos de la vida y patrimonio cultural distintos del urbano arquitectónico que aquí nos reúne, también se manifiesta un similar espíritu destructivo? Segunda pregunta: ¿cuáles son esos campos y cómo se ma-

nifiesta en ellos dicho espíritu destructivo? Veamos lo que nos dicen algunos de los pensadores más connotados acerca de estos temas.

El historiador inglés Eric Hobsbawm, uno de los más ilustres de la actualidad, en su reciente y magna obra titulada *The Age of Extremes. A History of the World, 1914-1991*, expone lo siguiente:

*La destrucción del pasado, o más bien de los mecanismos que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con la de las generaciones anteriores, es uno de los fenómenos más característicos y extraños de las postrimerías del siglo xx. En su mayor parte, los jóvenes, hombres y mujeres de este final de siglo, crecen en una suerte de presente permanente, sin relación orgánica alguna con el pasado del tiempo en que viven.*⁴

El título del libro de J. H. Plumb, *The Death of the Past*, es por demás ilustrativo de la opinión del autor acerca del tema:

*A nuestro alrededor, en todos los campos de la vida social y personal, cada vez más se debilita el arraigo del pasado. Los ritos, los mitos, la necesidad de raíces personales en el tiempo son ahora mucho menos fuertes que hace cincuenta o cien años. Tanto en la enseñanza como en la economía, el pasado ha dejado de ser una guía del presente, aunque todavía se encuentren algunas de sus huellas en ambas. En las relaciones familiares y sexuales, el pasado apenas ofrece comprensión ni consuelo. [...] Sin embargo, los hombres han vuelto sus miradas al pasado a lo largo de los siglos buscando algo más que un criterio que les guiara en el presente. Siempre habían creído que estudiando el pasado podrían discernir el futuro, y hasta predecirlo [...]*⁵

Stanley Hoffman, por su parte, en un artículo publicado en la revista *Daedalus*, intenta hacer ver que los hombres de la segunda mitad del siglo xx *hemos llegado a un punto en el que tendemos a renegar del pasado, a olvidarlo e incluso a matarlo*:

*El fenómeno más sorprendente es la desconexión cada vez mayor con el pasado más lejano [...] El pasado se está convirtiendo en objeto de erudición o diversión más que en parte del propio ser, de cada uno de nosotros, por medio de la transmisión familiar o colegial. Lo que los franceses llamaban *passé vécu*, el pasado experimentado, queda desplazado por el*

4 Eric Hobsbawm, *Historia del siglo xx, 1914-1991*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1997, p. 13.

5 J. H. Plumb, "La muerte del pasado", en Robert Nisbet, *Historia de la idea de progreso*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1991, p. 449 y 450.

*pasado como producto del especialista o como producto para el consumo, un tema para eruditos o para el espectáculo.*⁶

¿A qué conclusión podemos arribar después de, así sea someramente, enterarnos acerca del carácter de una de las vertientes que delimitan a nuestra época?, ¿cómo llevar adelante nuestra tarea profesional y continuar en el rescate historiográfico de nuestro pasado arquitectónico englobados, como estamos, por un momento histórico que tiende a desestimar al pasado en su conjunto? ¿Cómo estimular el interés y la aquiescencia de los alumnos y de nuestros colegas hacia el rescate cognoscitivo y práctico de nuestro pasado, si todas las fuerzas económicas y comerciales tienden, como dice Gianni Vattimo en el título de uno de sus más recientes libros, a instaurar *El imperio de lo efímero*, esto es, de la moda, de lo fugaz, de lo transitorio, de lo perecedero? ¿Qué no, acaso, la historiografía puede ser entendida como el rescate del pasado y con él, de lo permanente, de lo vigente, o sea, de lo contrario a lo efímero? ¿Qué no acaso la labor historiográfica está alentada por la certeza de que no todo el pasado es pasado muerto y que, por el contrario, hay un pasado que late y se proyecta en el presente haciéndonoslo comprensible y prolongable?

Las circunstancias presentes son poco propicias para acrecentar el interés por el pasado. La ciencia y la técnica van muy de prisa; pero las ciencias sociales, por su parte, han puesto renovado vigor en poner de relieve los equívocos a que han conducido los supuestos a partir de los cuales se elaboraron en el pasado las distintas versiones referentes a la evolución de la sociedad; por su parte, los hábitos, costumbres y tradiciones que nos normaban hasta hace poco han sido puestos bajo la sospecha de arbitrariedad; todo el pasado que nos normó está siendo visto como desechable. Para decirlo con la brillante frase que Marshall Berman, el prestigiado científico norteamericano, extrajo del *Manifiesto Comunista* de Marx, *todo lo sólido se desvanece en el aire...*:

Todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse. Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones

6 Stanley Hoffman, *op. cit.* p. 451.

recíprocas [...] las ligaduras que ataban al hombre [...] las ha desgarrado sin piedad para no dejar subsistir otro vínculo [...] que el frío interés, el cruel 'pago de contado' ha ahogado el sagrado éxtasis del fervor religioso, el entusiasmo caballeresco y el sentimentalismo del pequeño burgués en las aguas heladas del cálculo egoísta. Ha hecho de la dignidad personal un simple valor de cambio. Ha sustituido las numerosas libertades escrituradas y las bien adquiridas por la única y desalmada libertad de comercio. En una palabra, en lugar de la explotación velada por ilusiones religiosas y políticas, ha establecido una explotación abierta, descarada, directa y brutal.⁷

En efecto, en circunstancias como la presente no cabe más respuesta que la escueta de renovar nuestra disciplina, confiriéndole nuevos objetivos que le permitan participar de manera más directa en la vorágine presente. Una de esas posibilidades renovadoras es la que se propone más adelante en este escrito.

La historiografía desde dentro

En lo que respecta a la segunda perspectiva, es decir, a la que podemos alcanzar ubicados al interior del área de conocimiento, debo recordar que en el 4º Foro que tuvo lugar el año pasado, el autor de estas líneas planteó un conjunto de hipótesis que, vinculadas con otras más, han conformado el marco teórico a partir del cual hemos abordado la historificación de nuestra arquitectura. En esa misma oportunidad puse a consideración de los asistentes la necesidad de superarlas, dado que es posible confirmar, ya, que la contención de nuestras investigaciones al marco teórico que ellas configuran ha tenido como resultado una visión inadmisiblemente restrictiva del campo y valor de lo arquitectónico. De ahí la conveniencia de dejarlas atrás. Dado que las expuse en aquella oportunidad, no me voy a detener en exponerlas de nueva cuenta. Solamente quiero traer a la memoria aquellas que de manera más clara dan cuenta de la situación actual de la historiografía en materia de arquitectura, que es el tema que ha convocado al foro sobre la situación de la historiografía de la arquitectura mexicana.

La primera de estas hipótesis, y que funge como columna vertebral en la que se engarzan las demás, que en consecuencia le son subsidiarias, es la persistencia de la historiografía arquitectónica de seguir considerando a la arquitectura como una

7 Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. La experiencia de la modernidad, México, Siglo XXI, 1994, p. 7.

de las ramas del campo de las artes. Pero no solamente de las artes, así, de manera indistinta, sino del campo de las "bellas artes", tesis que surgió a la luz en el siglo xvii y que un siglo después generó la contundente afirmación suscrita por el filósofo más connotado del momento, de que las bellas artes son "producto del genio". Más tardó esta tesis en pronunciarse que en difundirse y cobrar carta de ciudadanía generalizada en el mundo occidental. Acta de nacimiento suscrita por muy diversos filósofos, escritores y posteriormente por los primeros historiógrafos, así como por los propios artistas, que se encontraron transformados, al influjo de dicha tesis, de simples personas con habilidad productiva alcanzada gracias al ejercicio de su profesión, como se les consideraba desde Aristóteles, en genios cuyo cometido trascendental era el de crear belleza. Otra tesis que de manera obligada, por ser recíproca de la anterior, confluye y reafirma la anterior, es la que afirma que las obras que no son de arte ni productos del genio tampoco son de arquitectura, lo que autoriza a remitirlas al limbo en el que se encuentran las múltiples edificaciones y construcciones que carecen de acta de nacimiento reconocida y testificada. Los demás correlatos caen en cascada. Por su peso cae, al considerar a las obras de arquitectura como un "producto", que la crítica, la teoría y la historiografía deben ocuparse de analizar el "producto", y no al productor. Y la historiografía se ha ocupado de ello a conciencia acotando, en casos extremos, hasta el más mínimo detalle, dimensión y proporciones del edificio estudiado. Pero el productor queda en un anonimato funcional del que no lo salva ni el hecho de que su nombre aparezca al pie de la fotografía o del plano. ¿Por qué hizo lo que hizo?, ¿qué lo movió y qué esperaba de ello? No se sabe. Para esta concepción de la obra de arquitectura y del arte en general, el autor y la sociedad son un ente sin pasado, sin aspiraciones, nacidos al margen de circunstancias específicas; son entes sin ser. La consecuencia es obligada: las obras que son de arte, productos del genio y de cabal o auténtica arquitectura, son muy pocas.

Este enfoque predomina también en el campo de la historiografía general. A consecuencia de la miríada de obras que llena el globo terráqueo, el historiógrafo sólo elige las de éste o aquél autor e, incluso, dentro de este reducido número se escoge la que supuestamente expresa el *súmmum* estético de su producción. Por demás está decir que a partir de dicho criterio, el mundo arquitectónico, el universo del espacio habitable creado por el ser humano, es reducido a su mínima expresión que, de este modo, además, pierde su efecto testimonial del gran conjunto. Mediante dicho procedimiento, lo que sabemos no es de la arquitectura sino de la obra de arte

de éste o aquél arquitecto. El nuevo mundo, el mundo humano, la habitabilidad que éste ha erigido sobre y encima de, y superpuesto al mundo natural sin por ello dejar de imbricarse con él, es hecho a un lado para detener la mirada analítica y valorativa en un puñado de autores y, dentro de ellos, en unas cuantas de sus obras. El mundo habitable producido por el ser humano, y mediante el cual ha dejado muestra grandiosa de su espíritu a través de procedimientos la mar de ingeniosos, es dejado de lado. Pero habría que decir que esa es una muestra absolutamente insuficiente de la arquitectura. En este caso no reza el refrán de que para muestra basta un botón.

Aún si suponemos que la obra seleccionada es de calidad extraordinaria; aún así, habría que tener en cuenta que lo extraordinario, lo sobresaliente, es justamente eso, sobresaliente y extraordinario y, por tanto, no es la generalidad que es posible considerar como expresión de su clase social, de su localidad, de su época, de su tiempo.

He ahí que el universo habitable creado por el ser humano es reducido a las con-tadas obras de arte que han sido catalogadas como tales. He ahí a la historiografía tratando al universo arquitectónico *como si fuera un huracán de lava en el presidio de una almendra esclava o en el penal colgante de un jilguero*⁸, como dijo el poeta. He ahí algunas de las hipótesis que caracterizan la historiografía predominante y que es de todo punto conveniente dejar atrás, como cosa del pasado.

Hay muchos indicios de que este cambio ya se ha iniciado y se está dando, si no con plena conciencia de los alcances y trascendencia de lo que implica, sí al menos, persuadidos de que los aportes que se han producido desde tiempo atrás, particularmente en el campo de la filosofía, así como de la semiótica, deben ser incorporados a la historiografía. Algunas de las ponencias que se presentaron en el 5º Foro así lo anuncian.

Convocatoria

Para concluir propongo una alternativa para tratar de revertir la displicencia, el des-ánimo y el desinterés que, como se decía al inicio, cunde en las aulas de clase e incluso en el ambiente profesional. Parto, por supuesto, de la seguridad de que quienes han asistido a este Foro, como muchos otros, rubrican la actividad historiográfica por considerar que es un medio para propagar el valor de ciertas obras de arquitectura. Sí, claro, la historia escrita es una forma de salvaguardar ciertas realizaciones,

8 Miguel Hernández, *Los mejores versos*, Buenos Aires, Editorial Nuestra América, s.f., p. 15.

pero ¿qué está pasando con muchas de ellas y qué futuro les espera a otras? Están siendo destruidas, están siendo demolidas para, en su lugar, levantar edificios más rentables. El Distrito Federal es un ejemplo doloroso de ello. Colonias enteras están sufriendo un trastrocamiento feroz.

La pregunta salta a la vista: ¿cómo impedir esa destrucción del pasado arquitectónico de México? Una forma, la que me interesa por el momento, es apoyar a la institución que está obligada a salvaguardar el patrimonio artístico del siglo xx. Me refiero a la Dirección de Arquitectura del INBA, cuyo título completo es: *Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble*.

Las huelgas y el estado porfirista

Los autores de esta investigación forman parte del Programa de Investigación de la Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, julio 26 de 1982.

I.- Introducción

El porfirismo está siendo objeto de una renovada atención por parte de las ciencias sociales. Hasta donde es posible diferenciar todavía a ciertas disciplinas dentro de ellas, podría decirse que a los historiadores les atrae profundamente por haberse gestado en él la revolución mexicana, sin duda alguna el suceso de mayor trascendencia histórica en lo que va del siglo xx en México. Los economistas, por su parte, lo han hecho objeto preferente de su atención al reconocerlo como el momento en el cual se lleva a cabo la acumulación originaria de capital, preludio y antecesor obligado del desarrollo capitalista en una sociedad, y, paralelamente, al reconocer que fue durante este período que se inició la dependencia económico-política de México.

Ambas disciplinas están aportando nuevos puntos de vista e, inclusive rescatando datos, hechos e informaciones subestimados por la historiografía tradicional, para la cual ciertos aspectos de carácter económico, principalmente, carecían de interés atendiendo a la reconstrucción de los tiempos pasados.

A partir de estos estudios se ha podido reconocer la importancia que representó en la historia de México tanto el desarrollo del mercado mundial como el tránsito a países imperialistas en que se encontraban las economías metropolitanas. También se ha hecho ver la importancia que para el conocimiento de esta etapa de nuestra historia tiene la mayor clarificación sobre la particularidad del desarrollo español, en general y, en lo particular, las anticipaciones y rupturas históricas que enunciaron las reformas borbónicas en España y Nueva España.

También se cuenta con estudios referentes a los bienes que poseía el clero a fin de responder del papel económico que representó así como de las consecuencias que se derivaron de la desamortización de sus bienes.



También tenemos nuevos estudios sobre las influencias jurídico-políticas de otras constituciones y de las corrientes filosóficas que inspiraron a aquéllas y a las nuestras de 1824 y 1857.

Podríamos extender esta enumeración ya que sin exageración alguna se puede asegurar que la historiografía contemporánea está abordando terrenos novedosos o reinterpretando algunos que sólo aparentemente considerábamos suficientemente conocidos. De todo ello queremos destacar un hecho: se podría comprobar que para todos estos estudios no ha sido motivo de duda el carácter represivo del gobierno porfirista, calificado de dictadura tanto en el sentido estrecho del término, esto es, como el régimen que se ejerció fuera de la Constitución y de las leyes derivadas de ella; así como en el sentido en que lo entiende el materialismo histórico, es decir, como un gobierno caracterizado por la dictadura de una clase social específica: la burguesía. También ha sido calificado, el propio Porfirio Díaz, como un tirano, “es decir, una persona que impone su poder y su superioridad en grado extraordinario.”

Aun si no contáramos con esas categorizaciones sociales, puede afirmarse sin hipérbole alguna que la propia burguesía ha convertido al porfirismo en el sinónimo de la opresión, de la represión y de la dictadura, a punto tal que pareciera no ser necesario revisar este aspecto de dicho período para verificar y aportar los datos necesarios. Son múltiples los hechos que atestiguan acerca de la represión durante el porfirismo. Los periódicos clausurados, los redactores encarcelados o expatriados, los partidos antireeleccionistas disueltos, así como las masivas represiones ejercidas en demérito de pueblos indígenas, están gravados en toda la historia oficial y permean, aún, a la realizada por intelectuales independientes, progresistas e, inclusive, por los nuevos historiadores marxistas.

Al respecto podríamos citar, para sólo mencionar a los más importantes y conspicuos, a Jesús Silva Herzog, quien en su *Breve Historia de la Revolución Mexicana* se suma al punto de vista sostenido por Moisés González Navarro, en los siguientes términos:

Un autor registra 250 huelgas durante el porfirismo, principalmente en los ferrocarriles, la industria tabaquera y la de hilados y tejidos de lana y algodón. En muy pocas tuvieron

éxito las demandas de los trabajadores, pues el Gobierno del general Díaz siempre apoyaba con decisión y energía a las empresas.¹

En un sentido similar se pronuncia Alfonso López Aparicio, en su bien conocida obra, al sostener que:

Hubo algunos otros atentados y hechos sangrientos en contra de los trabajadores como el de la Fundición de Velardeña; connatos de huelga con epílogo violento como el registrado en la fábrica "Hércules" de Querétaro también en 1907, y otros de menor importancia. En todos estos episodios se advirtió el respaldo absoluto y sin corta pisas que el gobierno otorgó a los capitalistas.²

En el mismo sentido puede tenerse presente las afirmaciones de Pascual Ortiz Rubio:

Establecida la paz según el sistema del general Díaz, es decir, un sistema en que él quería la tranquilidad para llegar a un dominio casi absoluto, cualquier movimiento que se hiciese en favor de la libertad, no importa qué libertad fuese, aun la misma libertad de imprenta, era sofocado tiránicamente. Hubo períodos de verdadero terror. Se tiene memoria de algunos movimientos de apariencia revolucionaria, otros francamente revolucionarios; pero todos tuvieron, bajo la mano del general Díaz, un trágico desenlace.³

Por último, y dado que los testimonios anteriores los hemos traído a cuento como una simple referencia, ya que, como se ha dicho, el carácter represivo del régimen porfirista es un valor entendido que subyace a toda la bibliografía respectiva, queremos traer a colación un párrafo de Salvador Hernández, tomado de su libro *Tiempos Libertarios. El magonismo en México, Cananea, Río Blanco y Baja California*:

- 1 Jesús Silva Herzog, *Breve historia de la Revolución Mexicana*. Los antecedentes y la etapa maderista. Sexta ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1969, 305 pp. Colección Popular No. 17.
- 2 Alfonso López Aparicio, *El Movimiento Obrero en México*. Antecedentes, desarrollo y tendencias. Prog. Mario de la Cueva. México, Editorial Jus, 1952. xv + 276 pp.
- 3 Pascual Ortiz Rubio, *La Revolución de 1910*. Apuntes Históricos. 2da. Ed., México, Ediciones Botas, 1937, 387 pp.

Era necesario ofrecer a los empresarios capitalistas de los países conductores del intercambio mundial, un escenario social pacífico que contrastara con el agitado período anterior de revueltas sociales. Por ende, la etapa de cimentación-política y de crecimiento económico acelerado fue testigo de un severo control de la clase trabajadora y sus demandas. En síntesis, se suprimieron los canales de protesta popular para imponer una aparente tranquilidad y justicia sociales ante los ojos de los desconfiados inversionistas extranjeros y nacionales. El resultado fue exitoso. La masa trabajadora fue acallada.⁴

El carácter represivo del gobierno porfirista se había manifestado en todos los niveles, esferas, terrenos o estructuras de la realidad social. El movimiento obrero no sólo no habría escapado de esta situación sino que, como se puede confirmar, habría sido uno de los ámbitos en los que dicha represión se habría cernido con mayor intensidad.

Este aspecto global del período fundamenta otras caracterizaciones más amplias en aparente confirmación de la tesis leninista del Estado para la cual la represión de las clases dominadas por parte del representante genérico de las dominantes es una de las dos funciones esenciales que lo definen. Así, el papel del estado mexicano, como los demás mencionados anteriormente, el de la acumulación originaria del capital y el de la dependencia política-económica del país es, como lo afirma Juan Felipe Leal, uno de los temas que “cada vez preocupa más a los estudiantes de América Latina...

Por ello no debe extrañar el interés que despierta el examen del Estado mexicano en el período que corre de 1867 a 1914; dado que se trata de una organización del poder político que se mostró capaz de impulsar exitosamente el crecimiento económico de México, tras las grandes conmociones que sufrió el país durante los primeros dos tercios del siglo pasado.⁵

Tampoco debe extrañar, diríamos nosotros, que el propio autor encuentre imbricado dicho carácter represivo con el rasgo General del Estado, para él, liberal oligárquico:

4 Salvador Hernández, “Tiempos Libertarios. El magonismo en México: Cananea, Río Blanco y Baja California.” En: *La clase obrera en la historia de México*, vol. 3 *De la dictadura porfirista a los tiempos libertarios*. México, Siglo veintiuno – UNAM, 1980.

5 Juan Felipe Leal, *El estado, burguesía y sindicatos*, ediciones El Caballito, México, 1975.

De suerte que, cuando irrumpen las primeras corrientes sindicales a mediados del siglo diecinueve, se encuentran ante la hostilidad manifiesta del Estado liberal, quien las combate con todos los medios que tiene a su alcance: el jacobismo reluciente, el código penal, la policía y el ejército. Dicho de otra manera, el sindicalismo resulta incompatible con la organización liberal del Estado, la economía y la sociedad.

Por consiguiente, las luchas sindicales ocurridas durante el siglo pasado revisten en la práctica un carácter sumamente radical y propiamente subversivo. El Estado no puede asimilarlas y se limita a sofocarlas.⁶

No puede ser de otro modo: el carácter represivo del Estado porfirista está íntimamente ligado con la apreciación abstracta del estado en general y relacionado, también de manera muy estrecha, con la confirmación o modificación de las tesis materialistas respectivas. Sirva lo anterior, pues, para justificar muy rápidamente el interés que para nosotros ha revestido el estudio de "Las huelgas y el Estado porfirista".

II.- Objetivos

Los objetivos de este trabajo son los siguientes:

- a. Hacer un recuento, lo más preciso posible de las huelgas acontecidas entre 1876 y 1911. Al respecto es interesante observar que este estudio no ha sido realizado previamente. Las múltiples menciones que se han hecho respecto de ellas y de la represión ejercida sobre las mismas, es parcial y, además, suele repetir afirmaciones provenientes de otros autores, las cuales a su vez, no forman parte de un recuento minucioso tal y como aquí se pretende llevar a efecto. No podemos dejar de mencionar los estudios realizados por Moisés González Navarro en distintas obras y que a nuestro entender constituyen la revisión más cercana al recuento que aquí presentamos. A quien le interese puede confrontar las cifras que él proporciona con las nuestras y comprobar las diferencias que median entre ambas.

6 *Ibid.*

- b. Ratificar o rectificar, en su caso, la multitudinaria afirmación que se ha generalizado a todos los ámbitos de la vida social: el carácter represivo del régimen porfirista, aduciendo, para el caso que nos interesa, que dicha represión se habría ejercido sobre todos los conatos o huelgas estalladas así como contra los intentos de organización provenientes de lo que, en términos un tanto latos, podemos llamar el movimiento obrero. Como en el caso anterior, quisiéramos mencionar los trabajos de Alfonso López Aparicio,⁷ de Alberto Trueba Urbina⁸ y el de Luis González⁹ como algunos de los pocos que justifican, a nuestro modo de ver, de manera más objetiva, la respuesta que encontraron los trabajadores durante el porfirismo.
- c. A partir de los dos puntos anteriores, aportar una información más precisa que pueda tomarse en cuenta para corregir las apresuradas versiones que se nos espetan día con día y, según las cuales, la historia no sería ya el resultado de la lucha de clases sino la lucha de los buenos contra los malos.

III.- Acotaciones

1.- Las fuentes

Se revisaron los siguientes periódicos, entre los años de 1876 a 1911: El Monitor Republicano, El Hijo del Trabajo, El Proteccionista, La Unión de los Obreros, La Voz del Obrero, La Internacional, El Ancora, Periódico Oficial, El Socialista, El Obrero Mexicano, El Imparcial, El Ferrocarrilero.

El recuento obtenido a partir de las publicaciones antes dichas no puede ser aceptado como definitivo. A nadie se le oculta que estos periódicos, por múltiples razones que no vienen a cuento, pudieran no haber registrado fielmente todos los acontecimientos. Al respecto debe tomarse en cuenta, sin embargo, que no se aprecia una abierta tergiversación u ocultamiento de la información. En todo caso,

⁷ Alfonso López, *op. cit.*

⁸ Alberto Trueba Urbina, *Evolución de la Huelga*, ediciones Botas, México. 1950.

⁹ Luis González, "El liberalismo triunfante". En: *Historia General de México*, T. 3, 2da. Ed. México, El Colegio de México, 1977.

sería más fácil sostener que en el período estudiado, y, de manera más acusada en los primeros años del porfirismo, los periódicos no contaban con los medios suficientes para registrar todas las huelgas, sus demandas y resultados con la fidelidad que hubiera sido deseable.

En el mismo sentido puede decirse que en las informaciones no se incluyen, si no en un mínimo de casos, las causales de huelga y los resultados de las mismas. Igualmente, se anotan las huelgas sin sus antecedentes y, también en muchos casos, no fue posible identificar si medió represión o no. Estos casos fueron el 3.5%

Por supuesto, cabe la posibilidad de rastrear los movimientos de huelga en la pléyade de publicaciones restantes más o menos efímeras o perdurables. Si se tiene en cuenta que en el ramo de gobernación del Archivo General de la Nación existen los informes de los jefes políticos a la secretaría del ramo, también cabría revisar la información contenida en ellos. Sin embargo, la presente revisión nos permite considerar que las aportaciones provenientes de los dos campos mencionados no variarían sustancialmente ni los datos ni los primeros resultados aquí encontrados.

2.- Conceptos

a).- Para clasificar los resultados inmediatos derivados de la suspensión de labores por parte de los trabajadores, cuenta habida de la carga subjetiva que puede haber en una taxonomía de este tipo, partimos de los siguientes contenidos conceptuales:

RESULTADO: Desfavorable:

En este reporte se incluyeron todas las huelgas en las cuales no fue satisfecha ninguna de las demandas presentadas por los trabajadores.

Favorable: en este rubro se incluyeron los casos en que fueron atendidas por los patrones las solicitudes presentadas.

Conciliador: incluye aquellos casos en los que fueron consideradas algunas de las demandas presentadas. Debe tenerse en cuenta la salvedad de que también forman parte de este capítulo aquellos movimientos en los cuales se solventaron algunas reivindicaciones de los trabajadores aunque no necesariamente al nivel que ellos habían solicitado.

Desconocido: están incluidas en este renglón todas las suspensiones de trabajo que por falta de información no fueron encasilladas en ninguno de los 3 reportes anteriores.

b).- Teniendo en cuenta, además de los aspectos señalados arriba, que uno de los resultados que se pretenden alcanzar con este trabajo es la certificación del nivel de represión ejercida en contra de los movimientos de los trabajadores, se realizó una segunda clasificación.

No reprimidas: se incluyeron aquí todas aquellas suspensiones de labores que no fueron objeto de ningún tipo de violencia.

En los movimientos reprimidos se incluyeron todos aquellos casos en los cuales se ejerció coerción moral o física en cualquiera de sus formas sobre los trabajadores sea por parte de los particulares o del estado. Se subdividieron en:

Represión Cruenta: cuando en la represión se registraron hechos de sangre, heridos o muertos.

Represión Incruenta: se incluyeron aquí todos los casos en los cuales se encarceló a los trabajadores, se les enroló en el ejército contra su voluntad o fueron enviados a colonias de trabajos forzados.

IV.- Primeros resultados

Tal y como se puede apreciar en las láminas adjuntas, entre 1876 y 1911 se registraron 343 suspensiones de trabajo. El número más alto de huelgas acontecidas en un año fue de 24, en 1906. El número mínimo fue de 1 huelga registrada en el año de 1886. El promedio general de huelgas a lo largo de 35 años, teniendo en cuenta que el año de 1911 se revisó hasta el mes de mayo, es de 9.52 huelgas por año.

La mayor parte de estas huelgas, se registró en 3 entidades federativas: Distrito Federal, Veracruz y Puebla correspondiendo al primero el 38.77%, 13.11 a la segunda 7.28 a la tercera. Como se puede apreciar en la lámina No. 3 el número mayor de huelgas registradas en el resto de entidades federativas fue 15 en el Estado de Nuevo León y, en escala descendente, 11 en Jalisco, 9 en Chihuahua y San Luis Potosí, 8 en Hidalgo hasta llegar a una sola huelga en Chiapas, Guerrero, Aguascalientes, Nayarit,

Durango y las dos Californias. Del total de huelgas, 33 no pudieron ser localizadas geográficamente.

Por sectores y ramas de producción y en orden ascendente las huelgas afectaron, en primer lugar, el comercio 1.16%, la industria pesada, la construcción, el sector agropecuario, la imprenta, el sector terciario, educación, gobierno, sector secundario, minería 4.95%, a las empresas tabacaleras, alimenticias, a las comunicaciones y a la producción textil, misma que alcanzó la mayor cifra, de 31.78% de todas las huelgas. El 5.28 del total no pudo ser identificado por falta de información.

Las demandas más frecuentes planteadas por los trabajadores se refirieron al salario: 79 demandas solicitaron aumento; 57 que no se les disminuyera el salario percibido; 24 exigieron el pago puntual y únicamente 4 que no se les retribuyera con vales.

De las demandas referidas a las condiciones de trabajo la que se registró con mayor frecuencia es la que solicitaba mejores condiciones, en lo general. Sorpresivamente, en segundo lugar se encuentran 14 solicitudes de despido del capataz y, en orden descendente la disminución de la jornada, el cese al mal trato, el cese a los despidos, el no aumento de horas de trabajo, la concesión de días de asueto y en último lugar, están 2 solicitudes pidiendo que se les permitiera tomar pulque en horas de trabajo y otras 2 referentes a contar con tiempo para tomar alimentos.

Inmediatamente debajo de las demandas por mejores condiciones de trabajo, se encuentran las solicitudes para derogar nuevos reglamentos y disposiciones del ayuntamiento; 2 huelgas fueron por solidaridad, otras 2 se opusieron a la contratación de nuevos trabajadores, 68 por razones desconocidas y 18 demandas varias.

Dentro de la taxonomía planteada anteriormente encontramos las siguientes informaciones: 65 huelgas fueron desfavorables 28 favorables, en 19 se llegó a una conciliación y de 231 se desconoce el resultado.

El aspecto que este trabajo se propuso dilucidar de manera prioritaria, el referido a la represión de que fue objeto el movimiento obrero por lo que se refiere al estallamiento y libre curso de las suspensiones de trabajo planteadas, nos arrojó resultados sumamente significativos: solamente 5 huelgas del total fueron reprimidas de manera cruenta y 53 de manera incruenta, lo que da por resultado, en número redondos, 80% de huelgas estalladas no reprimidas a las que podríamos sumar el 3.22% de huelgas cuyos resultados no son conocidos, con un total de 83.22%

Implicaciones

Dejemos de lado los resultados encontrados en relación a las entidades federativas más impactadas por las huelgas; la distribución de estas según sector o ramas de la producción; e igualmente no reparemos, por el momento, en las demandas portadas por los trabajadores ni los resultados y efectos derivados de dichas demandas. La exclusión momentánea de esta información puede justificarse teniendo en cuenta que, en términos generales, responden a las caracterizaciones más usuales de la historiografía respectiva.

Caso muy distinto es empero, el que se refiere a la represión ejercida por el estado porfirista sobre los movimientos reivindicativos de los trabajadores. Para un régimen calificado reiteradamente como represivo, aniquilador de obreros y cuya imagen más conocida es la que se rememora con la conocida frase de: “mátalos en caliente”, el poco más del 83% de huelgas respetadas obliga a adoptar un nuevo punto de vista respecto del periodo particular, de la caracterización del Estado Porfirista e, igualmente, pensamos nosotros, sobre las tesis que se sustentan comúnmente acerca de la forma como el estado lleva a cabo su labor de clase represiva.

La consideración anterior se ve fortalecida además, si se tiene en cuenta que la represión ejercida en varios casos contra los trabajadores fue el resultado de acciones fortuitas. No se pretende con ello ignorar el hecho de que “la necesidad se realiza en conjunción con lo accidental” sino hacer ver que, a la luz de esta información, no podría imputársele al régimen porfirista una reiterada y concienzuda política represiva sin vulnerar los hechos de manera rotunda.

El control de clase se dio, no obstante lo anterior. La imposición del sistema económico se realizó de manera paulatina e incrementada. ¿Cómo fue posible esto si no medió entre gobierno y trabajadores una sistemática o cruenta coerción?

Esta pregunta así como la implicación que los hechos exhumados muestran, constituyen las directrices por las que va a transitar la investigación, cuyos primeros resultados exponemos en este Coloquio.

No obstante que las respuestas no se ofrezcan en este momento no nos cabe la menor duda de que habrán de modificar en algo las versiones más usuales sobre los trabajadores, el porfirismo y el Estado.

Las reivindicaciones históricas en el funcionalismo socialista

Tomado de: *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo xx: 1900-1980*, Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico, números 20-21, México, SEP-INBA-Dirección de arquitectura y conservación del patrimonio artístico nacional, octubre de 1982, pp. 67-114.

Introducción

La *Sociedad de Arquitectos Mexicanos* llevó a efecto, en los meses de octubre y noviembre de 1933, una serie de *pláticas* que, según rezaba la invitación, estaban "...encaminadas a precisar la orientación arquitectónica de nuestros colegas..." Las preguntas que se propusieron a los participantes delataban claramente qué y quiénes hacían inaplazable "una definición del credo arquitectónico" de la SAM: "1. ¿Qué es arquitectura?; 2. ¿Qué es funcionalismo?; 3. ¿Puede considerarse el funcionalismo como una etapa definitiva de la arquitectura, o como el principio embrionario de todo un devenir de la arquitectura?; 4. ¿Debe considerarse al arquitecto como un simple técnico de la construcción o como un impulsor, además, de la cultura general de un pueblo?; 5. ¿La belleza arquitectónica resulta necesariamente de la solución creadora del arquitecto?"¹

¿Era cierto que, como se decía en la nota preliminar, "la inquietud, el desconcierto, la desorientación... —así como el surgimiento de— formas y metas arquitectónicas enteramente antagónicas con las consagradas por nuestra más arraigada tradición"² eran causa suficiente y necesaria para que la directiva de la SAM considerara indispensable "...unificar la ideología de los arquitectos"?³ ¿Por qué la tríada funcionalista constituida por O'Gorman, Legarreta y Aburto era sentada en la silla de los acusados y, muy por lo bajo, conceptuada como elemento altamente desa-

1 *Pláticas sobre arquitectura*. México, 1933, México, Sociedad de Arquitectos Mexicanos, s/f, s/p.

2 *Ibidem*.

3 *Ibidem*.



zonador del gremio? ¿Por qué una discusión, que a primera vista pudiera antojarse puramente teórica, revestía niveles de tanta animosidad? No cabe la menor duda: la lucha teórica era el campo en que se dirimían, en primera instancia, contradicciones más hondas.

Si la refutación a los funcionalistas se hacía en nombre de las formas y metas consagradas por la “más arraigada tradición”, quienes implícitamente se reconocían como tradicionalistas la iban perdiendo.

Tres décadas atrás, en las discusiones que tuvieron lugar en aquella época, también en busca de orientación y de definición de credos, había quedado suficientemente claro que la arquitectura no podía abreviar en las formas del pasado las nuevas disposiciones, criterios compositivos, procedimientos constructivos y aspectos formales externos que exigía una sociedad absolutamente distinta de su antecesora. Los teóricos positivistas del porfirismo no tuvieron el menor reparo en aceptar que la arquitectura dependía siempre de las cambiantes condiciones sociales y que esa correlación, bellamente manifiesta en la arquitectura de todos los tiempos, quedaba acertadamente incorporada al elevarla al rango de “principio arquitectónico” por los teóricos de la arquitectura precedente. Para ellos, asumir la ineluctabilidad de los “principios eternos”,⁴ como gustaban en llamar a la correlación esencial entre el carácter de la sociedad y el de su arquitectura, era radicalmente opuesto a eternizar la especificidad que tal correlación había adoptado en otros tiempos. Esa historicidad era expresada en el “programa arquitectónico”, mismo que fue considerado como expresión abstracta de dicha correlación.

Jesús T. Acevedo, miembro del *Ateneo de la Juventud*,⁵ sostuvo de manera contundente, en 1914, que la nueva arquitectura se definiría a partir del uso que le diera a los nuevos materiales de la época: el cemento y el hierro. Para él, tan absurdo sería repetir las formas legadas por la tradición y la cultura, como pretender emplear los nuevos materiales que brindaba la industria con los procedimientos propios de la madera o la piedra. Tal desatino, decía, equivaldría a tocar los poemas de Wagner con instrumentos renacentistas. Los diez años siguientes se caracterizaron, desde el punto de vista teórico, por el dominio, progresivo aunque titubeante, de los nuevos materiales y sus técnicas respectivas. Había que ser *sincero* en su tratamiento y

4 Antonio Rivas Mercado, “El palacio legislativo federal” en *El arte y la ciencia*, México, abril de 1900, V, II Núm. IV.

5 *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*.

en su uso: “Que la madera sea madera, que el ladrillo sea ladrillo”. Con apotegmas de esta índole, convalidaron las nuevas técnicas y su adecuación a la estructura de los propios materiales. La historicidad se ratificó.

Todavía en el momento en que José Vasconcelos, ya como Secretario de Educación Pública y en apego fiel a las tesis sustentadas por el ateneísta Pedro Henríquez Ureña respecto a la arquitectura futura, impuso el criterio nacionalista colonial en las nuevas escuelas que estaba construyendo, tal vez haya percibido que al menos no todos los proyectos de Carlos Obregón Santacilia repetían dócilmente los dictados colonialistas. Había en alguno de ellos la intención de acoplarse no sólo a las nuevas necesidades que estipulaban *claustros* más grandes en los que tuviera cabida la pléyade de escolares, sino también una evidente parquedad en el uso de los ornamentos, en la amplitud concedida a los vanos y en la mixtura de los procedimientos constructivos. Tampoco el inicial proyecto de Estadio realizado por Villagrán se apegaba sumisamente ni a los dictados del Sócrates de los ateneístas, ni a los mandatos del impositivo Secretario de Educación.

Antes de que tuviera lugar la polarización ideológica de los arquitectos, en el año 33, habían sido sumamente encomiadas algunas obras equidistantes de las nacionalistas y de las europeizantes a ultranza. El *Instituto de Higiene* de Villagrán, el edificio en las calles de Madero del citado Obregón, los proyectos que en su segunda etapa realiza el arquitecto francés Paul Dubois, como el edificio *CIDOSA* y *El correo Francés*, así como la *Durkin Motors* de Mariscal y muchas más, se habían apegado a la sencillez, a la *sinceridad* y a los nuevos sistemas constructivos que, para ellos, habían adquirido carta de ciudadanía. Además Villagrán y Obregón, dos de los arquitectos jóvenes más sobresalientes, habían sido maestros de composición arquitectónica de los vituperados funcionalistas y existía entre ellos lazos de consanguinidad arquitectónica indudables.

Es más, la preocupación por la economía en las construcciones y por la vivienda mínima había sido impulsada por un miembro insospechado de radicalismo, como lo fue Carlos Tarditti; fue su iniciativa la que cumplimentó Carlos Obregón al convocar al primer concurso de “Casa obrera mínima” en 1932, ganado por Legarreta; y si a alguien pudiera imputársele simpatía por la sindicalización de los arquitectos, sería a un presidente de la SAM, Silvano Palafox. Todos estos temas, además, fueron tratados en la Primera Convención de Arquitectos Mexicanos de 1931. Los tres

funcionalistas. O'Gorman, Legarreta y Aburto, estaban, pues, en la línea de la SAM. ¿Cuál era el antagonismo? Hasta 1931, inclusive, no lo había.

O'Gorman y Legarreta habían construido unas cuantas casas entre 1929 y 31, cuyo radicalismo fue visto como normal en jóvenes recién egresados con afán de diferenciarse de sus maestros. Habría sido ridículo convocar a una confrontación de la SAM por tres o cuatro casas iconoclastas. La contradicción se tornó antagónica en 1932. ¿Cómo influyó el proceso revolucionario? ¿Cómo se combinaron el crack del 29, los primeros intentos *planificadores* y el nombramiento de Narciso Bassols, como Secretario de Educación, en la transformación de aquel funcionalismo radical en uno de cuño socialista?. El proceso revolucionario iniciado en 1910 estuvo presente en distintas formas.

La tercera etapa de la revolución democrático burguesa

La revolución democrático burguesa iniciada en México en 1810 y reformulada en 1857 iniciará su tercera etapa con el estallido violento de 1910. La primera fase de esta tercera etapa estará caracterizada por el levantamiento y las acciones de las diversas facciones campesinas y del ejército constitucionalista. Esta primera fase culminará con la derrota de Villa en Celaya y se clausurará definitivamente cuando la tendencia terrateniente burguesa, vencedora en aquella lid, promulgue una nueva constitución política para el país y elija como presidente de la república a Venustiano Carranza, su más destacado representante en aquel momento.

Si bien esa derrota no anonadó a las fuerzas agrupadas alrededor de la tendencia campesina, que permanecieron amagando al gobierno recién constituido, sí les representó un descalabro del que no pudieron reponerse. Su derrota había sido el resultado no sólo del mayor número de efectivos y recursos del ejército constitucionalista o de sus más adecuadas tácticas militares, sino de un nuevo reagrupamiento de las clases sociales, desfavorable al programa campesino. Trascendiendo la significación que a nivel militar jugó el contingente de trabajadores artesanos de la *Casa del Obrero Mundial*, que tomó las armas del lado carrancista, su incorporación cambió definitivamente la correlación de fuerzas sociales, modificó el derrotero de la revolución y, con éste, la viabilidad de triunfo de una de las dos políticas posibles en la consecución de la revolución agraria burguesa: la campesina burguesa.

Por otra parte, esa alianza entre los artesanos y el constitucionalismo fue la muestra más fidedigna de la capacidad política de Obregón, quien persuadió a

los artesanos a firmar un pacto con Carranza en el que se comprometían con su causa a cambio de que les concediera libertad para difundir su doctrina anarquista en todos los sitios de batalla. La capa más organizada del artesanado y pequeña manufactura se colocó en contra del campesinado, consumando, de este modo, el aislamiento entre el campesinado y el resto de las clases sociales. El pacto, aunque violado posteriormente por el propio Carranza, fue ratificado, en los términos del vencedor, dos años después: la Constitución de 1917 codificó en el artículo 123 el derecho de huelga, el salario mínimo, la jornada máxima, el descanso obligatorio y otras reivindicaciones de protección social. Implícito en lo anterior, estaba la confirmación de la capacidad política de la tendencia constitucionalista para ofrecerle perspectivas más amplias de desarrollo a las fuerzas productivas del país. Y esto, y nada más que esto, es lo que legitima a una clase social: su capacidad para consolidar nuevas relaciones de producción, una nueva estructura en la que las clases puedan desarrollar sus fuerzas productivas, criterio último y fundamental para juzgar el carácter progresivo de una formación social. Si posteriormente se comprobó que tal capacidad tenía márgenes mucho más estrechos a los previstos originalmente, esto sólo pudo ponerlo en evidencia el tiempo y su acción en la conciencia de las masas trabajadoras. En aquel momento no podía caber duda de la preeminencia de las fuerzas carrancistas, social y militarmente hablando.

La clausura de esa primera fase eliminaría del escenario político a sus tres principales cabezas, Zapata y Carranza, y después Villa, para dar paso a los dirigentes que cumplirían con las tareas agrarias planteadas ya en la Constitución. La sustancial unidad que existe entre programa, política y grupo dirigente, comprobó de manera inobjetable que Carranza no era el hombre indicado para cumplir con la segunda fase de esta tercera etapa del proceso revolucionario: la de la realización de la revolución agraria, así ésta fuera tímidamente llevada a través de la política terrateniente burguesa, que si bien implanta las relaciones capitalistas de producción en el campo, deja a salvo a los terratenientes pre-capitalistas, esperando impulsarlos y estimularlos para que, poco a poco, se vayan sumando a la producción generalizada de mercancías. Política de alto costo social por implicar la sobrevivencia de una clase social ajena y antagónica al capitalismo que, además de apropiarse las rentas absoluta y diferencial de la tierra, le impide al sistema ampliar su mercado interno y contar con mano de obra liberada en plazos más breves.

Se había ya elegido y legalizado esta última política a través de la Constitución del '17, y resultaba imperativo —no como imperativo moral sino como necesidad económica— ponerla en marcha, a riesgo de entorpecer o francamente frustrar el proceso emprendido, reforzando a su contraria: la política campesina lo que, a su vez, dejaba abierto un resquicio para que el curso de la revolución en su conjunto se modificase sustancialmente.

Desde un principio Carranza había mostrado su indecisión respecto a la entrega de la tierra, medida fundamental de la revolución burguesa. En su inicial *Plan de Guadalupe* estaban ausentes las reivindicaciones agrarias, y si bien él mismo se había encargado de explicar esta omisión aduciendo la inconveniencia de alertar en contra del constitucionalismo a otras fuerzas más poderosas de las que estaban en juego, Lucio Blanco, Múgica y otros hicieron ver que a cambio del apaciguamiento de aquellas fuerzas encarnadas en los terratenientes latifundistas, se desalentaba a las masas campesinas que inicialmente estaban de su lado. Aun aceptando dicha táctica como medianamente plausible, el planteamiento carrancista era por lo bajo, sumamente tímido.

Para 1917 podía todavía caber la duda de hasta qué punto iba a ser Carranza congruente con los planteamientos políticos enunciados en la modificación del Plan de Guadalupe de 1915 y ratificados en sus términos generales en la Constitución; pero para 1920, después de contar con la fuerza administrativa y represiva del gobierno desde el '17 y no haber echado a andar el reparto de las tierras de manera decidida, ni a sus más allegados les cabía la menor duda de que el programa que representaba el artículo 27 constitucional necesitaba de otro equipo para ser cumplido. Así pues, cuando en 1919 Carranza manifestó intenciones de perdurar en el gobierno por interpósita persona, el grupo pequeño-burgués sonorense, en el que se incluían los generales más destacados de la revolución, decretó y consumó su muerte. Meses antes había sido asesinado Zapata. La muerte de estos dos dirigentes, imposibles de sustituirse en corto tiempo, limpiaba el camino para que la revolución agraria burguesa quedara en manos y con la orientación que le conferiría el nuevo equipo gobernante. Esto fue lo que decidió a Villa a deponer las armas. No contaba ya con la fuerza militar y política indispensable para trastocar el rumbo terrateniente conferido al problema de la tierra. La muerte del enemigo le restaba banderas, la del aliado le restaba fuerzas. Ambas muertes consolidaron, directa e indirectamente, a la facción sonorense. Aquí se cerró la segunda fase.

La opción tomada por la tendencia constitucionalista a favor de la vía terrateniente burguesa, así como la potente y persistente lucha armada del campesinado mexicano, constituían la principal contradicción no resuelta aún en los principios de la tercera fase. Al no consumir la nacionalización efectiva de la tierra, que le podría haber entregado al gobierno la renta absoluta de ésta y canalizado la relativa hacia otras clases sociales, dejó en pie la fuerza económica y política de los latifundistas precapitalistas; así como las exigencias insatisfechas de las masas campesinas. La hegemonía de los dirigentes sonorenses se veía, así, sumamente mermada: enfrente tenía un campesinado derrotado pero no domeñado, que exigía la entrega de la tierra a costa de los terratenientes. Detrás estaba el poder real de éstos, apuntalado por el imperialismo norteamericano, dirigido a subvertir el artículo 27 constitucional o, al menos, lograr que no se aplicara de manera retroactiva a las propiedades y contratos existentes antes de su promulgación. En su propio seno, el grupo gobernante estaba profundamente dividido, tanto por su originaria indefinición clasista pequeño-burguesa, como porque sus propios generales tendían al medro personal. El grupo sonorense tenía el gobierno pero no el poder. Esa tercera fase se inauguraba con un gobierno relativamente débil tanto a nivel estructural como superestructural.

La fase de las alianzas forzosas

Su debilidad relativa a nivel estructural estaba determinada por el incumplimiento de su revolución agraria y se corporizaba en los permanentes amagos que le dirigían desde dos puntos antagónicos: el de los terratenientes y el de los campesinos. A nivel superestructural, su división interna y falta de cuadros técnicos capacitados le impedía poner en marcha su propia política codificada en la Constitución. Esta situación, sin embargo, distaba mucho de ser desesperada. Todavía podían fortalecerse haciéndose de un apoyo popular. Obregón había sido el promotor del pacto con los artesanos cinco años atrás y los resultados obtenidos mostraban bien claro los grandes beneficios que les había reportado. Así pues, no había la menor duda: era necesario establecer otro pacto, ahora con los miembros agrupados en la *Confederación Regional Obrera Mexicana* (CROM); concederles ciertas reivindicaciones básicas, a través de ello, ganarlos de su lado para poder contrarrestar exitosamente a sus dos contendientes más peligrosos a corto plazo. Este nuevo pacto, celebrado ahora (agosto de 1919) a espaldas de Carranza, tenía la ventaja supletoria de que

las reivindicaciones concedidas tendrían como vía las señaladas por la propia superestructura burguesa. Los trabajadores verían resueltas algunas de sus exigencias pero paulatinamente irían siendo involucrados en el propio aparato administrativo y represivo. Medía una distancia enorme entre alcanzar las metas propuestas por la vía del propio esfuerzo y de la lucha misma, a disfrutarlas por medio de canonjías, prebendas o compadrazgos. El primer procedimiento reafirma la confianza de los actores en sí mismos y los prepara para detentar otros objetivos; el segundo los une al oportunismo y los aparta de su propia clase.

Obregón, dando pruebas de una amplia visión política, adhirió a los trabajadores a su gobierno, les concedió puestos en el aparato administrativo y con su apoyo pudo nulificar a sus enemigos inmediatos. La misma medida le permitió, a la postre, domesticar a su aliado coyuntural pero principal enemigo en el futuro: al proletariado.

Hemos hablado hasta aquí de la derrota infligida a los campesinos por el sector pequeñoburgués dirigido por Obregón y hemos anotado también la debilidad relativa con que los triunfadores salían del período de lucha armada, viéndose obligados, por ello, a establecer alianzas con las incipientes organizaciones obreras. Indispensable resulta añadir que estas mismas organizaciones, y los trabajadores en general, requerían a su vez de tal alianza por las mismas razones: su debilidad estructural y superestructural. La primera debilidad derivaba de un capitalismo que no había tenido la capacidad de generalizar su sistema ni a todas las ramas de la producción ni a todo el país. Lo más que le había sido posible era conformar enclaves en algunas de ellas, en unas cuantas entidades federativas. En obligada correspondencia con este nivel de desarrollo capitalista, el proletariado tenía muy poco peso específico en el todo social, cuantitativa y cualitativamente hablando.

Su superestructura clasista tampoco estaba claramente diferenciada respecto de las pervivencias clasistas que no sólo vivían todavía en su interior, sino que le imponían sus concepciones artesanales del mundo, su ideología anarquista, su casi absoluta inexperiencia política, su proclividad a la "acción directa", su sobrestimación de los dirigentes.

Así pues, los trabajadores veían las alianzas con el gobierno como el camino más promisorio para hacer factible la realización de las genéricas reivindicaciones sancionadas en la Constitución. En esta recíproca convergencia clasista cobra sentido la fase de, aparentemente, paradójicos pactos entre las clases antagónicas.

La consecución de tal política pasa por una buena cantidad de hechos significativos que reseñaremos, partiendo del susodicho “convenio privado” de 1919 celebrado entre el “C. Álvaro Obregón como candidato de la clase obrera para ocupar la presidencia de la República” y los miembros de la CROM, y que en algunos de sus puntos dice:

I. Nuestro deseo es que exista un ministerio especialmente para resolver todo lo relacionado con los intereses de los trabajadores que se titule: Ministerio de Trabajo y que esté a cargo de persona identificada con las necesidades morales y materiales de los mismos.

II. Que mientras... sea nombrada una persona que tenga la identificación que señala el mismo punto, para que ocupe la cartera de Industria, Comercio y Trabajo. VI. Que se reconozca la personalidad legal al Comité Central de la Confederación Regional Obrera Mexicana para tratar... todos los asuntos relacionados con las agrupaciones de la República.

IX. Que se tomen en consideración las opiniones de los representantes de la organización obrera del país, cuando se trate de llevar a cabo, por parte del ejecutivo, reformas o procedimientos de interés general.

X. Que se den las facilidades necesarias para la propaganda y organizaciones obreras en el país.⁶

Algunos datos pueden mostrar lo ocurrido en el movimiento huelguístico después de la aplicación del convenio. Para los primeros años del período de Obregón, las huelgas llegan a 310; en 1924; con Calles, hay 97, 51 en 1925, 23 en 1926, 16 en 1927 y 7 en 1928; con Portes Gil se dan 14 en 1929, 15 en 1930 y 11 en 1931; durante el período de Pascual Ortiz Rubio se contabilizaron 56, y 13 solamente durante el de Abelardo Rodríguez; para resurgir abruptamente en el año de la campaña cardenista con 202, 642 en 1935 y 659 en 1936.⁷ La mayoría de estas huelgas exigían alza de salarios,

⁶ Suscrito por Álvaro Obregón, fue publicado hasta 1930 en *Engrane*, 1º de agosto de 1937, p.12, donde se reproduce facsimilarmente.

⁷ “Los movimientos de huelga de mayor importancia” en CTM 1936-1941, México, p. 89.

regularización de la jornada de trabajo, reconocimiento de sindicatos y firmas de contratos.

Las cifras muestran un largo receso que iría desde aproximadamente 1922 a 1933: once años de decaimiento de la combatividad obrera. En tanto, la concesión de cargos públicos a dirigentes sindicales muestra una relación inversamente proporcional al decrecimiento de las huelgas. Al día siguiente de iniciar su período presidencial, Calles nombró Ministro de Industria, Comercio y Trabajo al jerarca de la CROM, Luis N. Morones, y para 1927 la misma Confederación, además de este puesto, contaba con 11 representantes en el Senado, de los 58 que lo formaban, con 44 diputados de 272, dos gobernadores y el Regente del Distrito Federal.⁸ Esto sin contar con los numerosos puestos administrativos de los Estados. Se estaba entre caballos: días antes se había firmado otro pacto secreto, ahora entre Calles y Morones.

Se perfilaban claramente, tanto la política obrera del gobierno burgués mexicano, que le ha rendido hasta la fecha los más copiosos frutos, como la consecuente despolitización del proletariado. Los once años de receso huelguístico se explican por dos vías: primero por la necesidad intrínseca a la burguesía de reprimir los intentos de consolidación de la clase obrera y, en segundo término, por la también necesidad de los dirigentes sindicales de apaciguar el oleaje, ahora que el disfrute de canonjías y privilegios no sólo era una realidad sino que bocetaba un futuro luminoso. No obstante, para mantener el equilibrio implícito en dicha política conciliatoria y en razón de la presión real ejercida por los trabajadores, gobierno y líderes sindicales se vieron forzados a otorgar o conseguir mejoras para el movimiento obrero.

Todo ello se hacía, además, en nombre del socialismo. Morones había asegurado a la VI Convención de la CROM, "su convencimiento sobre las convicciones socialistas del general Plutarco Elías Calles".⁹ La Convención había autorizado al Comité Central a actuar como juzgara oportuno en "las relaciones de la confederación con el gobierno socialista que presidirá Calles".¹⁰ Para los trabajadores, el socialismo funcionaba como una demanda más sentida que comprendida. Para el gobierno, como una consigna dentro del archivo de la demagogia. Hay que tener en cuenta, también, que las épocas de reajustes, de transición y de revolución, son las más pro-

⁸ Vicente Lombardo Toledano, *La libertad sindical*, México, Universidad Obrera de México, 1974, p. 172.

⁹ Rosendo Salazar, *Historia de las luchas proletarias de México*, México, Ed. Avante, 1938, p. 165.

¹⁰ *Ibidem*.

picias para que en todas partes aflore el deseo de un mundo idílico, sin luchas, sin conflictos y sin explotación. Esas etapas ven proliferar socialistas de todas layas y cuños. Así aconteció en los años veinte y treinta en México. Nadie podía dar paso sin llamarse socialista en un país que, al decir de Lombardo, no contaba para esos años más que con una mala traducción de *El Manifiesto Comunista* y algunos capítulos de *El capital*.¹¹ Se trataba de un socialismo pequeño-burgués, idealista o utópico, pero no del científico que, simplemente, no era conocido.

Otro punto vino a sumarse a favor de los trabajadores. Para el año de 1931 se promulgó la *Ley Federal del Trabajo*, que estableció la posibilidad de sindicalización para los trabajadores o patrones de una misma profesión, oficio o especialidad (Art. 232). En ella se asentaba, entre otras cosas, que se ofendían los derechos de la sociedad cuando se trata de sustituir a los huelguistas sin haber resuelto el conflicto motivo de la huelga, y quedaba consignada la obligación de los patrones, de proporcionar habitaciones cómodas e higiénicas a los trabajadores. Si tenemos en cuenta lo anterior y la idea no impresa en la ley, pero sí en las mentes de todos, de que los trabajadores obtenían esas prerrogativas gracias a la buena posición política de sus dirigentes y de sus sedicentes motivos laboristas y socialistas, entenderemos cuál fue la influencia a que estuvieron sujetos todos los profesionistas y cómo la sindicalización, las luchas obreras y el socialismo fueron vistos como fin y medios deseables por todos.

Otros acontecimientos de similar alzada tuvieron lugar en esos años. Reseñémoslos rápidamente, pues a más de no poder detenernos en cada uno de ellos, sólo son traídos a colación para hacer sentir el ambiente social que les era transmitido a los intelectuales, por todos los poros de la piel.

La ley de dotaciones y restituciones de tierras y aguas, reglamentaria del artículo 27 constitucional, redactada por Bassols, fue expedida en abril de 1927; en marzo de 1929 se fundó el *Partido Nacional Revolucionario*, en 1932 se llevó a cabo el *Congreso Pedagógico Nacional*, auspiciado por la CROM y cuyo artículo primero de las conclusiones asienta la necesidad de fortalecer en los educandos el concepto materialista del mundo; para septiembre de 1933 se realiza el *Primer Congreso de Universitarios Mexicanos*, que dio lugar al inicio de la célebre polémica Caso-Lombardo, en la que

11 Antonio Caso y Vicente Lombardo Toledano, *Materialismo vs. idealismo*, México, Biblioteca del Trabajador Mexicano, p. 16.

éste sostuvo ampliamente el materialismo histórico; en diciembre del mismo año se redactó el *Plan Sexenal*, mismo que, sobre la educación, sostiene su carácter socialista de acuerdo con la "doctrina socialista que la Revolución Mexicana sustenta"; en diciembre del 34 se reforma el artículo 30. y se declara que "la educación que imparta el Estado será socialista..."; en febrero de 1936 abre sus puertas la "Universidad Obrera de México", con el objeto de cooperar a la formación de la conciencia de clase del proletariado; en el mismo mes se funda la *Confederación de Trabajadores de México* (CTM), cuyo lema era: "Por una sociedad sin clases"; en marzo de 1938 se declara la expropiación de las compañías petroleras; el mismo mes se inaugura la Asamblea Constituyente del *Partido de la Revolución Mexicana*; La *Confederación de Trabajadores de América Latina* se constituyó en la ciudad de México en septiembre del mismo año; el nazismo se había iniciado hacia 1933 y la II Guerra Mundial empezará a partir de 1939.

Efectos en las Clases Medias

Se vivía una época obrerista de auge sindicalista y huelguístico y, particularmente en el sexenio cardenista, de amplia retórica socializante. En lo externo, se cernían las amenazas del nacional-socialismo, de la crisis económica y de la inminencia de la guerra mundial. Los enfrentamientos contra la facción callista, la actitud resuelta de Cárdenas y posteriormente el llamado al pueblo a apoyar la 'expropiación, todo, manifestaba la agudización de la lucha de clases. Eran momentos de grandes y rápidas decisiones; las mezquindades del espíritu exigían ser superadas. Cada uno se reconocía en los demás y la solidaridad, o al menos el contagio de las respectivas actitudes protocolarias externas, se esparció como reacción en cadena. En momentos así son buen termómetro, justamente las clases medias, tan dadas a las grandes euforias y a las bruscas vueltas en redondo. Dentro de ellas, los "artistas" forman su capa más decantada, la que cuenta con tribunos de esplendente retórica y tendencia a la sublimación.

Dejemos de lado, por ampliamente conocido, el proceso que se dio entre los pintores y detengámonos un poco en los actores y literatos. Los primeros decidieron que no podían permanecer fuera de la CROM y formaron el *Sindicato Mexicano de Actores*. Las nuevas bases de este sindicato fueron encomendadas a Pedro Márquez,

Manuel Iglesias y Joaquín Pardavé.¹² Para el 31 de marzo de 1924, quedó constituido legalmente el:

...Sindicato Nacional de Escritores... —adherido— a la Confederación Regional Obrera Mexicana y pertenecerá a la Federación de Sindicatos de Artes Gráficas. Uno de los fines principales que persigue la agrupación de reciente creación es el de asegurar la propiedad literaria a sus socios y discutir y aprobar las tarifas mínimas que deberán normar el cobro de los honorarios por artículos, folletos, selecciones o libros que publiquen...

...Figurando como Secretario General el señor don Joaquín Ramírez Cabañas, con el señor Enrique González Rojo como Secretario General suplente.

El Sr. Guillermo Prieto Yeme será el Secretario del Interior y el señor José Gorostiza Alcalá, Secretario del Exterior, figurando finalmente como Tesorero el señor J. Monterde y García Icazbalceta.

...Algunas de las personas que ya fueron admitidas Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Julio Toro, Xavier Villaurrutia, Julio Jiménez Rueda, Artemio del Valle Arizpe, Eduardo Colín, Luis Castillo Ledón, Jorge de Godoy, B. Ortiz de Montellano, Joaquín Méndez Rivas, Ricardo Gómez Róbelo, Fernando Ramírez de Aguilar.

En la sindicalización de los sectores que todavía actualmente se sienten al margen de la clase trabajadora, está presente un cambio de actitud motivado, entre otras razones, por la confianza que les inspiraban las luchas de los trabajadores como vía idónea para alcanzar conquistas que, ciertamente, estaban cerradas por cualquier otro camino. La pequeña burguesía intelectual tendía a asimilarse —con celeridad tan notoria como la que presenciamos en sus huidas— lenguaje y reivindicaciones. Su situación extraordinariamente inestable en lo económico, aunada a una mente disciplinada, los hace fácilmente asequibles a fines y métodos de lucha que lleve adelante un grupo organizado, fuerte y triunfante. En ese momento se suman enjundiosos, pero no con la actitud de quien lucha para subsistir, que tal es el caso de los obreros, sino en asunción de un imperativo moral categórico que se autoimpo-

¹² *Excélsior*, 2 de marzo de 1924, año VIII, t. I, p. 1, col. 1.

nen sedicentemente. De este modo, no forman parte de un sindicato en búsqueda obligada de la propia salvaguarda económica, sino para colaborar en el *mejoramiento moral* de los trabajadores a los que se había abandonado. Existe en todo esto una transmutación de realidades de los que viven de su trabajo, pero no como asalariados con un patrón que los manda y al cual están subordinados, sino como el artista que no reconoce más amo que su propio numen creador. Falta el toque maestro: es necesario hacerles ver a los pocos que todavía se resisten a sindicalizarse, que los macula el desconocimiento de una de las ideas-fuerza más poderosas del mundo moral. La transmutación ha tenido lugar; no se trata de un regateo económico sino de un llamamiento espiritual: confortar a los grupos obreros constreñidos, hasta ese momento, a sus propias fuerzas. Leamos sus fervientes declaraciones:

Los obreros del Pensamiento Libre a sus hermanos del Trabajo. Salud.

...Hemos de confesar que la doctrina revolucionaria-sindicalista a pesar de que es una de las ideas-fuerza más poderosas del mundo moral y social de nuestra época, no es conocida por la generalidad de las personas que en México acostumbran llamarse a sí mismas cultas o ilustradas... Los escritores, para la defensa de sus intereses materiales y para el logro de la más fructuosa transcendencia de sus intereses morales, están en el deber de sindicalizarse, al igual que cualesquiera otros gremios de hombres que vivan y esperen vivir del producto de su trabajo... Los grupos obreros han estado a menudo abandonados a sus propias fuerzas y sólo los ha robustecido y apoyado en la lucha la bondad misma de la causa que defienden. En raras ocasiones se han acercado a ellos para confortarlos y darles su ayuda eficaz los que ellos mismos designan con esta expresión, bien justa en el fondo, 'los obreros intelectuales'... El mejoramiento moral del obrero nacerá entonces de una leal y sencilla colaboración de esfuerzos... SALUD Y REVOLUCIÓN SOCIAL. Joaquín Ramírez Cabañas.¹³

Resultaba muy difícil permanecer inmutable ante la efervescencia sindicalista y prosocialista que cundía en todo el país. Así como los artistas de teatro y los escrito-

¹³ *Excélsior*, 8 de abril de 1924, año VIII, t. I, Núm. 2580, p. 6 col. 1 y 2.

res se vieron llevados, con cierta antelación, a constituirse en sindicatos para la mejor defensa de sus relaciones contractuales o laborales, así aconteció con otros profesionales liberales. Los médicos, por ejemplo, informaron a su vez, en noviembre de 1927, que también constituían su sindicato.¹⁴ ¿Qué aconteció con los arquitectos?

Visión retrospectiva de la profesión de arquitecto

En este momento, los arquitectos se encontraron en una encrucijada, jaloneados por dos actitudes contrapuestas.

Por una parte, es posible afirmar que no había habido profesionales liberales en México que hayan luchado con tanto denuedo y a lo largo de tanto tiempo, para defender su campo de trabajo, para reivindicar su derecho a realizar ciertas obras, para impedir el abigeato profesional ejercido, en su caso, por parte de los ingenieros. Esta tradición de lucha gremial de los arquitectos los llevaba, lógicamente, a constituir también su sindicato y más que eso, a incorporarse paulatinamente en el nuevo concepto de la vida social y en la relación entre las clases que lleva implícito el sindicalismo. Por la otra, su procedencia de las filas de las clases altas y sus contratos de trabajo, tradicionalmente emanados de la oligarquía mexicana, los hacía repudiar formas, organización y sentido de vida que les proponían, en silencio, los trabajadores. Dos espíritus se debatían en su interior. Retrotraigámonos al momento de su nacimiento.

Aquella lucha gremial de los arquitectos se había iniciado, pública y enjundiosamente, en 1900. Coincidió por tanto, con la terminación de las magnas obras del desagüe y con la solicitud, por parte del gobierno, de una serie de proyectos destinados a alojar varias funciones públicas. Con el despuntar del nuevo siglo, las esperanzas de los arquitectos mexicanos en un promisorio e inmediato futuro, deben haberse visto sumamente fortalecidas: el gobierno acababa de convocar a un concurso internacional para realizar el proyecto de lo que sería el *Palacio Legislativo de México*.

No obstante que ya para entonces el régimen porfirista llevaba 24 largos años de perdurar en el poder y que desde un principio había manifestado su interés en

¹⁴ Anónimo, "Los doctores organizaron un sindicato", *Excélsior*, 11 de noviembre de 1927, p.1, col. 3.

las obras públicas y, más expresamente, en el embellecimiento de la ciudad capital, no era sino hasta esta convocatoria que, a los ojos de los arquitectos, tal interés asumía formas tangibles. Todo hacía suponer que con dicho proyecto se inauguraba la etapa de grandes obras urbanas. Ciertamente no era este *Palacio Legislativo* la primer obra de grandes magnitudes que emprendía el gobierno porfirista.

Por ello, no obstante, los arquitectos mexicanos no podían ver las obras públicas citadas como un campo profesional pues se los impedía el considerar que sólo había arquitectura ahí donde existía un techo, un cuarto y, más puntualmente, donde ese cuarto era construido mediante formas que de cerca o de lejos remitían, en última instancia, a la arquitectura grecolatina. Si acaso en algún momento y con plena equidad compararon las obras del desagüe con las llamadas “obras de romanos”, o con las pirámides egipcias, o con la Muralla de China, esto lo habrían hecho en tanto ciudadanos y pobladores de la cuenca de México y no en tanto que arquitectos.

Algo a todo punto similar debió acontecer en su conciencia respecto a las obras tendientes a dotar a México de un sistema ferroviario. Efectivamente, se trataba una vez más, de obras cuya necesidad nadie, al menos a partir del primer cuarto de siglo xix, podía poner en tela de duda. Liberales y conservadores, monárquicos y republicanos, coincidieron en la importancia de industrializar este país e, igualmente, en la decisiva significación que para el engrandecimiento económico de México tenía la extinción o rápida aniquilación de los monopolios precapitalistas, que le aseguraban al Estado la explotación de ciertos recursos naturales o de algunas manufacturas. También concordaban en relación al escollo que a la consecución de tales fines oponía un país casi absolutamente desarticulado, carente de vías de comunicación entre sus muy diversas y vastas dimensiones, y en el cual transitar de una entidad federativa a otra podría hacerse sólo urgido por una gran necesidad y haciendo acopio de no menor dosis de valor permitiera arrastrar el sinnúmero de peligros que usualmente se presentaban bajo la forma de salteadores de caminos.¹⁵

Estas obras, proseguidas también a todo lo largo del siglo xix, tampoco alentarón a los arquitectos y, hay que decirlo, no dejaban de tener razón en alguna medida. La habitabilidad que procura la construcción de un canal de desagüe o de una

¹⁵ En la Constitución de 1857 se sancionaba con la pena de muerte al “traidor a la patria en guerra extranjera, al salteador de caminos, al incendiario, al parricida, al homicida con alevosía, premeditación o ventaja, a los delitos graves del orden militar y a los de piratería que definiere la ley”. Ver artículo 23.

vía férrea es muy reducida en relación a la que procura un edificio, una escuela o una plaza pública y, para captarla, es imprescindible una teoría de la arquitectura profundamente impregnada de dialecticidad, misma que, al menos en México, sólo se alcanzó hasta aproximadamente un siglo después. Como, por otra parte, la conclusión de dichas obras se prolongó excesivamente, tampoco veían erigirse los espacios incuestionablemente arquitectónicos como las estaciones, mismos que pudieran haber estimulado su intervención profesional.

El estado de lucha continua que vivió el país a todo lo largo del siglo xix no brindaba, ciertamente, las mejores condiciones para que se desarrollaran por igual las profesiones liberales. Para la ingeniería, la situación fue distinta: las obras públicas a que ya hemos hecho referencia, así como la necesidad que el ejercicio de la guerra tiene, de contar con ingenieros militares, le brindaron las mejores condiciones para desarrollar sus distintas especialidades. Los llamados ingenieros militares, los ingenieros de minas, los ingenieros civiles y los ingenieros industriales constituían un número mucho mayor al de los arquitectos. Y, en función de la prioridad de las obras públicas que tenían a su cargo, su peso político era también mucho mayor.

Ni siquiera en el caso de algunas obras que por su carácter parecería que les debieran haber sido asignadas, sin taxativa alguna, a los arquitectos, aconteció así. Es el caso, para citar uno, de los pabellones con los que México estuvo presente en las exposiciones internacionales de 1889 y de 1900. En los concursos celebrados para elegir el mejor proyecto participaron, junto con los arquitectos, ingenieros como Salazar o ingenieros-arquitectos como Antonio M. Anza.

A juzgar, sin embargo, por los escasos testimonios de que tenemos noticia, los contados arquitectos de carrera que existían en el último cuarto de siglo pasado en nuestro país, no debieron poner reparo serio ni presentar objeción fundada a esta, sin duda, demeritada situación en que se desenvolvían. Es más, formaron parte de la *Asociación de Ingenieros y Arquitectos de México* que, obviamente, estaba dirigida por los primeros.¹⁶ Un indicador, secundario si se quiere, pero que confirma esta situación subordinada respecto de los ingenieros, puede obtenerse al revisar las publicaciones de la mencionada sociedad para observar dos aspectos: el primero, que la absoluta mayoría de los escritos ahí publicados corresponden a los ingenieros;

¹⁶ Ver la "Constitución de la Asociación de ingenieros y arquitectos de México", en el acta del día 24 de enero de 1868.

el segundo, que los temas sobre los que versaban sus, a veces, extensos artículos eran sobre las obras públicas a que ya nos hemos referido, así como a los sistemas y técnicas de la ingeniería más adecuadas para resolverlas.

Como veremos con mayor amplitud posteriormente, la ciudad empezó a dejar de ser la expresión del régimen colonial-clerical, para pasar a convertirse en una ciudad democrática burguesa, hacia 1850. La gran mayoría de los conventos y claustros fueron seccionados por nuevas calles, arguyendo beneficios estéticos; los templos fueron destinados a bibliotecas, a escuelas, a hospitales y aún a cabañerías y cuarteles. Obras importantes cayeron bajo los picos y palas de los liberales para los que fragmentar los edificios religiosos significaba fragmentar el poder político e ideológico de los conservadores, de los opuestos al progreso. De estas fechas proceden, también, los primeros intentos de proporcionarle a la ciudad modernos sistemas de iluminación y de dotación de agua potable. La gran mayoría de los profesionistas fueron convocados a participar en esta labor de construcción-destrucción. Los abogados, los médicos, los ingenieros, tuvieron mucho que hacer en las escuelas, hospitales y obras públicas que se realizaban. No sucedió lo mismo con los arquitectos. Todavía no era su momento. La nueva burguesía que iba surgiendo y el gobierno mismo, todavía no necesitaban, o no podían darse el lujo, de proyectar y construir nuevos edificios adecuados, por su partido y forma, a las nuevas necesidades e ideologías que los demandaban. Durante varias décadas los gobernantes, los funcionarios y todos en el aparato gubernamental, se acomodaron en los edificios que ya existían.

Algunas notorias excepciones hubo a esta regla, como el edificio de la Penitenciaría, o algún monumento que se encomendaba especialmente y hasta alguna que otra escuela. Pero en términos generales los arquitectos seguían confinados, por la fuerza de la dialéctica económico-política, a satisfacer los pedidos de los clientes individuales de posibilidades. Puede decirse, en este sentido, que en la segunda mitad del siglo XIX el género que más atrajo los servicios de los arquitectos fue la casa habitación, solariega o urbana, de los viejos hacendados todavía pudientes, o de la nueva burguesía comercial o administradora que iba surgiendo bajo la protección que les brindaba el porfirismo.¹⁷

17 Las casas urbanas y solariegas de los Limantour, Corcuera, Braniff, Escandón y otros, correspondientes a la oligarquía porfirista, eran los encargos más usuales dados a los arquitectos.

Quienes sí encontraron las condiciones para proliferar y desarrollarse, durante prácticamente todo el porfirismo, fueron los ingenieros. Estos encontraban ancho campo en las obras públicas que estaba realizando el régimen: vías férreas con todos sus complementos de estaciones, talleres y puentes; las obras de drenaje ya citadas, las de pavimentación y las de apertura de nuevas calles y *fraccionamientos*, así como las de iluminación y dotación de agua, puertos y escuelas.

No es extraño que una de las sociedades de profesionistas más influyentes de su momento fuera la de ingenieros y arquitectos. ... sólo que estos últimos eran un apéndice de muy poco peso específico.

El año de 1900

Así estaba más o menos la situación en que se encontraban los arquitectos, hasta que empezaron a vislumbrar los albores del siglo xx.

Un año antes, en 1899, se difundió la convocatoria para participar en público concurso a fin de elegir el proyecto del *Palacio Legislativo*... El proyecto era internacional y si bien conllevaba por ello la posibilidad de que hubiera muchos más oferentes de proyectos que harían la competencia más acendrada, tal concurso significaba, como se dijo, el inicio de las obras públicas que los arquitectos de la época entendían como eminentemente arquitectónicas.

Se trataba de un palacio, esto es, de un género que la arquitectura había consignado como propio desde tiempos inmemoriales. La discusión no era posible. Nadie, excepción hecha de los arquitectos, podía legítimamente detentar su proyecto y su consecuente construcción. Tan promisorio futuro no fue empañado ni siquiera por las flagrantes irregularidades, que algunos organismos o personeros del gobierno no tuvieron empacho en llevar a cabo en la asignación del premio.

Fueron cinco años de brillantes expectativas. Desde las postrimerías del xix las obras se sucedieron con rapidez. Basta citar algunas: el edificio *La Mutua*, en 1898; Iglesia de San Felipe, *Centro Mercantil*, *Casa Boker*, en 1901; *Comisión Nacional de Irrigación*, *Instituto de Geología*, en 1902; *Edificio de Correos*, en 1903, *La Secretaría de Relaciones Exteriores*, en 1904; el *Mercado de Guanajuato* y el *Teatro Nacional*. Estos cuatro o cinco años de brillantes anticipaciones y futuros promisorios fueron rotos mediante un decreto de Porfirio Díaz y la asignación de algunos contratos.

Del decreto dio cuenta la revista *El arte y la ciencia*, en los siguientes términos:

La Secretaría de Justicia e Instrucción Pública, ha comunicado una disposición...

El Presidente de la República ha tenido a bien acordar se conceda licencia para dirigir construcciones de edificios, lo mismo que a los Arquitectos, a los Ingenieros de Minas, a los Ingenieros Militares, a los Ingenieros Civiles y a los Ingenieros Industriales.¹⁸

¿Qué había acontecido? ¿Qué es lo que había llevado al gobierno a desesperanzar a los arquitectos y, paralelamente, a impedir que la arquitectura continuara desarrollándose por el sendero que tan sólidamente habían trazado en esos cuantos años los arquitectos? Probablemente concurrieron dos distintas motivaciones: la primera de ellas fue política.

Las obras del *Gran Canal* del desagüe de la cuenca de México se habían terminado tres años atrás. Los arquitectos no lo sabían pero el buen término de esta obra significaría para ellos el inicio de problemas sin fin: todas las fuerzas productivas que habían participado y concluido dicha obra empezarían a exigir ocupación para su fuerza de trabajo. Si los cientos y tal vez miles de peones y obreros que participaron en ella no podían hacer que su demanda de trabajo fuera escuchada por las altas jerarquías gubernamentales, no acontecía lo mismo con los ingenieros. Algunos de ellos habían sido Secretarios de Fomento y muchos otros habían ocupado puestos importantes en secretarías de Estado. Su influencia en el aparato jurídico político estaba en proporción directa con las magnas obras que habían tenido a su cargo.

A mayor abundamiento, es necesario recordar que el sobrino de Porfirio Díaz, el ingeniero Félix Díaz, de tan aciaga memoria para el país, pues se trata del golpista que se posesionó de la Ciudadela, entre otras muchas de sus actividades tuvo la de ser contratista de obras, y Porfirio Díaz, hijo del dictador, también era ingeniero y entre otras varias obras realizó el *Manicomio de la Castañeda*.

Es verosímil considerar que fueron ingenieros como éstos y todos los agrupados en la Asociación ya mencionada los que influyeron en el ánimo del dictador para hacerle expedir el decreto ya citado y mediante el cual irrumpieron a saco y de manera abrupta en el campo que la historia y la teoría del arte habían asignado tradicionalmente a los arquitectos.

¹⁸ Anónimo, *El arte y la ciencia*, v. V, Núm. 10, enero de 1904, p. 150.

A la razón política de proporcionarle fuentes de trabajo a los que habían quedado desempleados por la terminación de las obras del desagüe se sumó una segunda razón de carácter eminentemente académico.

Desde la fundación de la Academia de las Bellas Artes se tendió a imbricar tan estrechamente la arquitectura con la ingeniería, en razón de su mutua coincidencia en el aspecto edificatorio que, en cierto momento, si no se las confundió sí se diluyeron sus diferencias a tal punto que bastaba con llevar unas cuantas materias “artísticas” para que el ingeniero se trasmutara en arquitecto.

No parece exagerado afirmar que con el nacer del siglo, se inició la gran lucha por la existencia de los arquitectos.

La gran lucha gremial de los arquitectos: “Hacer patente la diversidad que existe entre la arquitectura y las ingenierías”

¿Fue acaso el respeto, o más bien el temor, lo que impidió a los arquitectos comentar y oponerse explícita y públicamente al acuerdo presidencial? No lo sabemos. Pero sí consta, primero, que tal acuerdo fue respaldado con contratos concedidos a ingenieros encomendándoles el proyecto y la realización de importantes obras estatales, como el *Hospital General*, los *Lavaderos del hospicio de niños*, el *Hospital de la Castañeda* y que, segundo, fuera de la esfera oficial, los ingenieros de todas “las ingenierías” se prodigaron realizando un sinnúmero de casas habitación cuyas sobrevivencias todavía podemos encontrar en la colonia Roma, en la Juárez y en la Guerrero, por ya no incluir aquí la obra arquitectónica espontánea que, siempre y en todo caso, ha contabilizado un porcentaje abrumadoramente mayor. El mercado de trabajo que los arquitectos entendían como suyo estaba siendo invadido y todo hacía pensar que esa situación se vería agravada al paso del tiempo. También sabemos que, tal vez sin prever tal situación, los arquitectos contaban ya con los medios materiales para emprender la defensa de su campo de trabajo; es más, de hecho la habían emprendido con brillantez intelectual y con enjundia personal desde hacía tres años atrás.

En efecto, el año de 1900, aparentemente tan prolífico en acontecimientos de todo tipo, también había visto publicarse el texto de una conferencia cuyo autor, Nicolás Mariscal, era uno de los más preclaros de entre ellos y, al mismo tiempo, director de la revista en que se publicaba: *El arte y la ciencia*. El título era por demás

sugere: "El desarrollo de la arquitectura en México". De ella vamos a extraer unos párrafos que testifican sobre el tema que se está tratando:

¿Por qué se han elevado y aún se elevan en México, no obstante que hay artistas que han comprobado sus aptitudes, tantos edificios de mayor o menor importancia material, pero de ninguna significación artística, empleando esta palabra en el sentido privativo de la arquitectura, esto es, edificios verdaderamente útiles y verdaderamente bellos? Por los prejuicios que todavía existen, originados en la confusión que produjo el extravagante título mixto de *Ingeniero Arquitecto*, título que data de 1869 y que fue suprimido en 1877 pero cuyas malas consecuencias no acaban de desaparecer...

Desde el punto de vista científico la arquitectura y la ingeniería son dos hermanas... pero desde el punto de vista artístico, son dos entidades totalmente diversas, puesto que la belleza constituye la esencia de la arquitectura como arte liberal. ...

.. Las medianías en cada una de estas profesiones... trabajan para mantener turbia la atmósfera para DRAGONEAR... en lo primero que se presente.

¿Nos disgusta, compañeros, que hombres de otra profesión o ninguna, invadan la nuestra?... para remediar la situación no busquemos la fuerza sino el derecho; opongamos a la ignorancia, la ciencia; a la osadía, las aptitudes...

¡LABOREMUS!¹⁹

¡Y los arquitectos se pusieron a laborar para defender su campo de trabajo! Se basaron, al efecto, en la gran historia de la teoría de la arquitectura. Leyeron a Reynaud, Guadet, Cloquet, Ruskin²⁰ y muchos autores más, no tan directamente conectados con la arquitectura. Sentían, como se ha visto, que todos los prejuicios se derivaban de la confusión intelectual reinante que tendía a no diferenciar a la arquitectura de "las ingenierías". Este era el problema y puesto que se trataba de un

¹⁹ Nicolás Mariscal, "El desarrollo de la arquitectura en México" en *El arte y la ciencia*, México 1900, v. II, Núm. 9, p. 131.

²⁰ Al respecto pueden consultarse los distintos artículos publicados en la revista *El arte y la ciencia*.

aspecto intrínseco a ambas, había que descubrir a los ojos de la sociedad, cuál era dicho aspecto. Así, la sociedad debería ser ilustrada en lo intelectual e, igualmente, debería ser sensibilizada en lo estético. En lo intelectual, era imprescindible demostrarle que la esencia de la arquitectura radica, en tanto “arte liberal”, en la belleza. Era la belleza arquitectónica el aspecto (no lo llamaron *valor*) que, pese a todos los demás puntos en común que guardaba con la ingeniería, le confería otra realidad absolutamente distinta: la del arte.

Podemos imaginar la dificultad de llevar adelante estas discusiones con la mira puesta en demostrar a sus interlocutores, de manera indubitable, la efectiva existencia de dicha esencia, susceptible de apreciarse en las obras mismas. Esto debe haberlos llevado, por la dialéctica misma de la defensa en que estaban empeñados, a tratar de hacer patente tal diversidad en las obras mismas. Esto es, a realizar proyectos tan depurados e incuestionables, a tal punto sobresalientes en sus formas, que la sensibilidad estética de la sociedad fuera depurándose hasta captar la diferencia, algunas veces sumamente sutil y por ello de difícil aprehensión por parte de los grandes grupos sociales y, a veces, hasta de los más reducidos que tienen en sus manos la encomienda de contratos y proyectos.

¿Cómo podía llevar esta tarea a buen término? Si bien no faltaba quien pusiera en tela de duda la capacidad con que contaban los arquitectos mexicanos, muy pocos osaban menospreciar las obras europeas consagradas por la crítica arquitectónica. Por tanto, les era obligado conocer más a fondo dichas obras, el cuerpo teórico que las imbuía, los criterios estéticos que las estructuraban, su manera de responder a sus sociedades respectivas, a fin de ajustar las que aquí se realizaran a esos incuestionables lineamientos. En suma, tenían que transformarse mental y sentimentalmente en arquitectos europeos, particularmente franceses.

¡Y así lo hicieron! ¡Vaya si lo hicieron! Llegaron a dominar con destreza de experto toda la pléyade de formas, partidos, técnicas constructivas y de expresión que habían recibido el consenso social. Fueron teóricos consumados, dibujantes diestros y proyectistas avezados, todo ello encuadrado en las exigencias planteadas por su formación social.

La crítica a que sometieron el proyecto de Benard para el Palacio Legislativo, así como la ejercida sobre el siguiente proyecto, presentado presumiblemente por el arquitecto Felipe Donde, muestra su gran dominio en la teoría de la arquitectura: el partido del edificio en función de su distribución interna de espacios determina-

dos, a su vez, por las actividades precisas que el cuerpo social iba a desarrollar en cada uno de ellos; el partido en función de la disposición general del edificio en el predio a él destinado; las perspectivas desde las cuales sería apreciado para que sus elementos no se ocultaran a la vista o, por el contrario, pesaran demasiado; el carácter del edificio en relación a su función, así como los materiales y procedimientos constructivos en relación con todo lo anterior. Esto y más fue desmenuzado con maestría por Antonio Rivas Mercado para sólo poner un caso. Su crítica, despiadada no por lo acre sino por lo argumentada, fue también publicada en las páginas de *El arte y la ciencia*.²¹

Queda claro: los arquitectos porfiristas, obligados por la defensa de su campo de trabajo, es decir, en defensa de su necesidad y derecho a “producir y reproducir su vida” en tanto que profesionales y en tanto que entes vivos, se vieron llevados a depurarse como teóricos de la arquitectura y a superarse en tanto que expertos en el manejo de las formas consagradas de la arquitectura europea. ¡Esta fue la fuerza primera que los llevó al academicismo y no un frívolo afán mimético! ¡Instalarse en la Academia fue el resultado de la defensa del campo de trabajo, de la necesidad de diferenciarse respecto de las ingenierías, de ganarse el derecho a proyectar, por lo bajo, las obras gubernamentales!

¿Y cuál fue el elemento en que se resumía toda esta diferencia? ¡La belleza!, que a partir de aquí fue esgrimida como ariete, blandida como espada, enarbolada como estandarte y manipulada como escudo. Era una pelea, la más difícil de librar pero irrenunciable; y la belleza, esencia de su hacer, faro de su práctica, debía emplearse en todas las formas posibles, según se requiriera. Sería su arma de combate contra las ingenierías que, sin procrearla, incursionaban sin recato en los campos del proyecto arquitectónico.

Cosa curiosa, encontraron un fiel aliado en la persona de un prestigiado ingeniero: Jesús Galindo y Villa, quien se dio a traducir y sintetizar la obra de Reynaud, *Tratado de arquitectura*, de “costo elevadosísimo”, razón por la cual sólo podían adquirirla contados alumnos, y, muy particularmente, para que ayudara a corregir la “errónea idea sobre la verdadera misión del Arquitecto”.²² La obra fue publicada en

²¹ Ver artículos publicados en *El arte y la ciencia*.

²² Jesús Galindo y Villa, *Apuntes de órdenes clásicos y composición de arquitectura*, México, Oficina tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1898, p. V.

1898 y estuvo dedicada al señor Ingeniero Don Manuel Fernández Leal, quien a la sazón era Secretario de Estado y del Despacho de Fomento. En ella dice:

En México es desconocida la importancia de los estudios arquitectónicos...

Realmente, a quien de hecho y de derecho indisputable compete la construcción de toda clase de edificios, ya particulares, ya de pública utilidad, es al arquitecto, más que a ninguna otra clase de ingenieros; puesto que, constituyendo aquél un especialista, en todas sus obras liga en apretado maridaje a la Ciencia con el Arte llevado a su más alto grado de belleza y perfección...

Esto no obstante, los Ingenieros de Caminos, Puentes y Canales, llamados genéricamente Civiles; los Militares y aun los mismos Industriales, reclaman de consuno el derecho de alzar fábricas como los arquitectos; y como, por otra parte en México es tan limitado el campo de acción, de aquí que surja la necesidad de difundir los conocimientos artísticos entre los que cursando la arquitectura, se consagran ahora a cierto género de construcciones.²³

Como se ha visto, la defensa del campo de trabajo llevó a los arquitectos a establecer la delimitación profesional de su profesión y, por ende, de la ingeniería; esto, a su vez, los motivó a adentrarse en los estudios teóricos de la arquitectura y a afiliarse a la Academia y, por sobre todo, a resaltar la belleza inherente a la arquitectura. Si ahora vemos el proceso desde el punto de vista de su resultado, esto es, desde la belleza, veríamos que ésta no era otra cosa que el instrumento necesario a la defensa del campo de trabajo. De este modo, la lucha gremial y la belleza se constituyeron en los dos elementos de una unidad dialéctica: el desarrollo de la arquitectura.

La Sociedad de Arquitectos Mexicanos prosigue las luchas gremiales

Falta añadir, simplemente, que una vez pasada la "bola" revolucionaria los arquitectos retomaron en 1919 sus luchas gremiales, se desligaron de la Asociación de Ingenieros de la que habían formado parte, constituyeron su propia *Sociedad de Arquitectos Mexicanos* y... retomaron delimitación profesional, belleza, higiene y remo-

²³ *Ibid*, p. V y VI.

delación urbana (véase apéndice 1). En el "proemio" del primer *Anuario de arquitectura* editado en 1922-23 por la naciente Sociedad la emprenden una vez más contra los ingenieros, en los siguientes acres términos;

...Al grupo de los ingenieros convenía y conviene injustamente, mantener la confusión reinante sobre las palabras Ingeniero y Arquitecto, para penetrar indebidamente y al parecer con todo derecho, en el campo profesional del arquitecto...²⁴

En el mismo texto, presumiblemente escrito por Alfonso Pallares, añaden:

¿Qué es la arquitectura, en qué consiste la carrera profesional del arquitecto... es necesario definir en tal modo claro y sencillo, con palabras y con hechos, a fin de que la sociedad en general y los directores de ella en particular, deslindando los campos de acción de los profesionistas, encomienden a cada uno de ellos, si quieren hacer obra justa y fructuosa para el desarrollo de la cultura patria, las obras cuya concepción y ejecución les corresponde exclusivamente. Esta es una de las misiones esenciales que se ha impuesto la Sociedad de Arquitectos Mexicanos.²⁵

Muy poco tiempo después, en septiembre de 1923, en el primer número de *El arquitecto*, órgano oficial de la misma Sociedad, en otro texto atribuible también a Pallares, se lee:

...Hoy menos que nunca, se hallaría dispuesto a abandonar la lucha por los ideales que lo animan. ¿Cuáles son éstos?

Primero. Deslindamiento del campo profesional del arquitecto.

... La divisa que desde ahora adoptamos: Por la belleza de nuestras casas, de nuestras ciudades y por la cultura patria.²⁶

²⁴ Sociedad de Arquitectos Mexicanos, "Proemio", *Anuario 1922-23*, p. 1.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Sociedad de Arquitectos Mexicanos, *El arquitecto*, núm. 1, México, año 1, septiembre de 1923, p. 4.

De lo anterior, podemos confirmar que, ciertamente, los arquitectos contaban con una historia de luchas gremiales como, muy probablemente, no la tenga ninguna otra profesión liberal en México. Esta tradición, concretada para ellos en la delimitación profesional y en la belleza, es la que al coincidir con el momento sindicalista y socializante, al que ya nos hemos referido, tendía a insertarlos en una corriente que ellos no podían menos que ver como afín y, además, como la continuidad lógica y congruente de todo su pasado. Ahí estaban otros que, como ellos a lo largo de treinta y tantos años, querían defender su campo de trabajo y, con él, las condiciones en que tal trabajo se realizaba. Ahí estaba todo un país en el que ya se prefiguraba un cambio tan radical, como nadie lo había visto nunca. Ahí estaban esas muestras de solidaridad obrera, de fermento intelectual y de renovación moral, que no podía menos que pesar en el ánimo de unos profesionales que, todavía en esos momentos, no tenían ganada la partida. Fue un momento de titubeo, porque la otra alma que habitaba en los arquitectos argüía que a esta historia de lucha gremial le faltaba su complemento: el que la lucha se había dado, sí, pero por la vía de la persuasión ejercitada en la persona de las altas autoridades, de los organismos gubernamentales, en las aulas de las sociedades científicas, a través de revistas especializadas. Esto es, sin abandonar el lugar que en la estructura de clase le había tocado a esta profesión. ¿Luchar? Sí, pero, ¿en dónde, con qué procedimientos y acompañados de quiénes? ¿Acudir, como en alguna oportunidad se los propusieron, a pronunciarse a favor de una ley que reglamentara la delimitación profesional, en una manifestación por las calles ciudadanas?²⁷ No. No eran éstos los procedimientos a los que ellos estaban acostumbrados. Los elementos contrapuestos en el ánimo de los miembros de la SAM tenían más o menos el mismo peso espiritual: su tradicional lucha gremial vs su posición de clase. ¿Qué se resolvió en dicha encrucijada?

Silvano Palafox, presidente de la SAM, de abril de 1932 a marzo de 1933, propuso la constitución de un sindicato de arquitectos, elaboró un proyecto de estatutos (Véase anexo 2), los presentó a la sociedad y ahí su proposición fue modificada en el

27 Carta dirigida por el Arq. Ramón Llanos Suárez al Arq. Álvaro Aburto, de fecha 30 de enero de 1938, en la que se le dice lo siguiente: "La Sociedad de arquitectos mexicanos no estima conveniente efectuar manifestación pública para imponer la necesidad de la reglamentación del Art. 4º Constitucional y considera que serían más eficaces las gestiones de una comisión nombrada al efecto."

sentido de formar una *Federación de Sindicatos de Profesionistas de la Construcción*. En el capítulo I de dichos estatutos se decía:

Art. 1. La denominación del Sindicato es: *Sindicato de Arquitectos Mexicanos*.

Art. 2. El Sindicato tiene la condición de un *Sindicato Gremial de Obreros Intelectuales y Materiales de la Construcción*.

Art. 4.

El objeto del Sindicato es la defensa de la Arquitectura como arte científico, diferente de las demás ramas del saber humano que forman los conocimientos poseídos por profesionales distintos de los Arquitectos.²⁸

De momento, se sobrepusieron los más consecuentes, tal vez los más jóvenes. Después, la iniciativa se dejó dormir y nunca más se volvió a oír hablar de ella.

Educados en una tradición de luchas gremiales y propugnando por la creación y proliferación de la belleza, afines a las luchas sindicales, pero sin ánimos para incorporarse a ellas, imbuidos de la importancia de conquistar para los arquitectos los proyectos estatales de obras públicas, fue como los arquitectos se presentan en los años treinta. A partir de lo anterior, podemos prefigurarnos que su inserción en el proceso socializante que vivía el país a partir de 1924, aproximadamente, y, de manera más aguda, a partir del crack del 29-33, iba a ser tan contradictorio como su propia historia.

Las reivindicaciones sociales transhistóricas ratificadas en el siglo XX

Introducción

La salubridad pública que se derivaría de la construcción de espacios propicios a la higiene y la belleza de las obras arquitectónicas, aunada a la necesidad de acceder a una ciudad democrático burguesa que sustituyera a la clerical colonial, antes de

²⁸ Estatutos del "Sindicato de arquitectos mexicanos".

convertirse en puntos incuestionados del *Programa general* de la arquitectura moderna de México, esto es, antes de adoptar la forma de objetivos concretos cuya prosecución era insoslayable para toda la arquitectura, tuvieron la forma de reivindicaciones sociales transhistóricas.

Hasta qué punto es legítimo asignarles a ellas, precisamente, el carácter de reivindicaciones sociales transhistóricas e, igualmente, el de rescatarlas como exigencias sociales que en forma de finalidades inscritas en el *Programa general* subyacen y explican a la arquitectura moderna en México, cuenta habida aquí de una modalidad especial de esta última como lo fue el funcionalismo socialista, es lo que intentaremos demostrar. Cabe, sin embargo, anticiparles dicho carácter de reivindicaciones en la medida en que, como se verá, no se trató en su caso de ideas más o menos comunes que hubieran sido heredadas de generación en generación y de una formación social a otra, habiendo dejado en su decurso no solamente su contenido específico, sino también su propiedad de estimular una práctica social transformada, como suele pasar con las simples tradiciones. Las tres formaciones sociales que históricamente se han desarrollado en nuestro país, la prehispánica, la colonial y la democrático burguesa prosiguieron incansables la construcción de un sistema de drenaje y de espacios habitables tales que permitieran desarrollar en la ciudad no esta o aquella particular modalidad de vida social, sino la vida social misma. La colonial y la democrático burguesa, por su parte, refrendaron reiteradamente la aspiración de dar a luz una nueva ciudad mediante la belleza intrínseca de sus edificios y una remodelación urbana.

Se trató, por lo tanto, de reclamos sociales de genealogía secular que los arquitectos mexicanos trasmutaron, a partir de 1900, en "principios arquitectónicos", o sea, en normas cuya observancia entendían inexcusable en toda obra que pretendiera ser de "auténtica arquitectura". Posteriormente, en 1919, sirvieron para justificar programáticamente, el nacimiento de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos. A partir de esta última fecha permearon a la arquitectura moderna de México, confiriéndole parte de su especificidad. Veámoslo, de manera sucinta, en su dialéctica interna.

La ancestral insalubridad de la cuenca de México.

En 1555 los españoles padecieron la primera gran inundación de su flamante capital y pudieron confirmar, si bien de manera absolutamente inopinada, lo oneroso

que puede resultar desoír la experiencia milenaria de la humanidad, relativa a las condiciones mínimas recomendables para elegir el asentamiento de una ciudad, más aún si es previsible y hasta premeditado convertirla en la capital de un gran país. Antes de que Felipe II hubiera expedido su real ordenanza de 1576, ya había sido flagrantemente violado su artículo 111, el cual indicaba que en la ubicación de una ciudad debe tomarse en cuenta su lejanía respecto de lagunas y pantanos.²⁹ Pudieron comprobar, también, que tratándose de materia tan delicada no pueden sustituirse los criterios urbanísticos ni siquiera por razones políticas, económicas o ideológicas de peso.

Asimismo, las obras prehispánicas cobraron ante sus ojos nuevos valores al darse cuenta de que los diques, calzadas, acueductos, puentes, compuertas, acequias, desembarcaderos, albercas, estanques, represas y demás, no eran sólo elementos de una compleja organización de las aguas con fines agrícolas, sino que simultáneamente formaban parte de un igualmente elaborado sistema de defensa ingenieril para reforzar el flanco más vulnerable de los tenochcas: su confinamiento en la parte más baja de una cuenca, excepción hecha de Texcoco, cercada por serranías en las cuales no se encontraba ninguna salida natural mediante la cual fuera posible evacuar los desechos naturales y humanos. Ratificaron, igualmente, la experiencia de los aztecas en el sentido de que los mayores y más ingentes peligros para el desarrollo de la vida social, en dicha cuenca, provenían del gran caudal y frecuentes avenidas del río Cuautitlán, cuyas aguas se iban a volcar, a través del lago Zumpango, en el de Xaltocan para, finalmente, desbordarse sobre Texcoco e inundar a la Ciudad de México; para caer en la cuenta, por último, de que la albarra construida por Nezahualcōyotl no era un mero capricho de Moctezuma, sino un paliativo destinado a moderar esos desastrosos efectos.

No se trata de repetir aquí la pormenorizada historia que ya se ha elaborado respecto a las inundaciones de la Ciudad de México. Sin embargo, sí es de la mayor importancia tratar de imaginar la repercusión de éstas en el ánimo de los pobladores.

Como dijimos, no era esta o aquella modalidad de la vida social la que se cuestionaba, sino la posibilidad de la vida misma. Las inundaciones cubrieron a la Ciudad, en multitud de oportunidades, con varias “varas de agua”; los sistemas cons-

²⁹ Real ordenanza expedida por Felipe II en San Lorenzo del Escorial el 3 de mayo de 1576, en García Ramos, Domingo, *Iniciación al urbanismo*, México, UNAM, 1961, pp. 68 y 69.

tructivos, en los que era predominante el adobe, se mostraban absolutamente inermes ante los grandes flujos acuíferos: las casas venían por tierra; el aprovisionamiento de los bastimentos se hacía imposible; los acueductos se contaminaban; se sucedieron epidemias que diezmaron a la población al igual que la peste que también proliferó. La que ocurrió en 1629, por ejemplo, cubrió a la ciudad por más de tres años y determinó la muerte de aproximadamente 30 000 indígenas, y de 20 000 familias de españoles sólo subsistieron 400; el agua cubría de la calzada de Guadalupe a Tacuba, de Tlalnepantla a Azcapotzalco, de San Antonio Abad a la Piedad. No es extraño, por tanto, que también hubieran dado lugar a violentos amotinamientos de la población más pobre.

No hay peligro de incurrir en exageración al referirse a las penalidades sin cuento que padecía la Ciudad de los Palacios. Así, las pérdidas en recursos humanos y materiales llevaron al rey de España, en 1631, a pensar en la conveniencia de abandonar esta ciudad y mudarla “entre Tacuba y Tacubaya en los llanos que hace el pueblo de Sanctorum hacia los molinos de Juan de Alcocer...”,³⁰ opinión que muchos años más tarde retomaría José Antonio Álzate, el gran ilustrado mexicano, en sus *Gazetas de Literatura de México*³¹ Cabe recordar, además de lo ya dicho, que los infortunios se agravaban si tenemos en cuenta que a lo largo de toda la Colonia, y hasta el último año del siglo xix en que se terminaron las obras del desagüe general, la ciudad transfería, que no evacuaba, sus aguas negras al Lago de Texcoco, aprovechando al efecto la diferencia de nivel entrambos, así como las viejas acequias prehispánicas y algunas atarjeas construidas durante la Colonia. Así pues, las inundaciones no eran de agua de lluvias, ni únicamente de la avenida de los ríos. La población entera tuvo clara conciencia de que al desbordarse el Lago de Texcoco le regresaba a la ciudad todos los desechos que ésta había acumulado previamente en él. Sin ambages, la ciudad corría el riesgo de verse ahogada en sus propias heces. Pocos expresaron esta angustia de manera tan clara como la *Junta directiva del desagüe y limpia de la ciudad*, quien en la *Memoria* del ministerio de Fomento del año 1877 asentó:

30 José Fernando Ramírez, *Memoria acerca de las obras e inundaciones en la Ciudad de México*, México, SEP-INAH, 1976, p. 214.

31 José Antonio Alzate, citado en Lombardo de Ruiz. Sonia, “Ideas y proyectos urbanísticos de la Ciudad de México 1788-1850”, Seminario de historia urbana, *Cd. de México: Ensayo de construcción de una historia*, México, SEP-INAH, 1978, p. 174.

La evidencia de que no había caída apreciable que aprovechar para dar curso, en condiciones tolerables, a los derrames del interior de la ciudad al Lago de Texcoco, que era su único receptor posible.³²

En el mismo sentido, Ernesto Lemoine Villicaña, al comentar la historia del desagüe en el México independiente, añade:

La mortalidad aumentaba de año en año a causa de las insalubres condiciones de vida, y la imagen de una metrópoli sumergida en un pantano de inmundicias se contemplaba como una amenaza inevitable si no se atajaba a tiempo el mal.³³

Como hemos dicho, fue durante la dictadura burguesa de Porfirio Díaz, cuando se terminaron las obras del Desagüe General del Valle de México. El viejo proyecto de Enrico Martínez de desaguar los lagos de la cuenca a través del tajo y el socavón de Nochistongo, y de desviar el curso del río Cuautitlán, se vio satisfactoriamente cumplimentado. Si tomamos la construcción de la albarrada de los indios, en 1445, como la fecha en que se iniciaron las obras tendientes a impedir que la población de Tenochtitlán sufriera las consecuencias derivadas de la imposibilidad histórica en que se encontraban sus fuerzas productivas, de evacuar el excedente de agua de la cuenca, resultaría que tres formaciones sociales distintas habrían invertido conjuntamente cuatro siglos y medio para terminar las obras del desagüe. Sin embargo, si no se parte de fecha tan remota y nos remitimos al año de 1555 en que se llevó a cabo la "albarrada de los españoles", las obras habrían exigido tres siglos y medio. Y aún si se tomara como punto inicial el proyecto de Enrico Martínez, en 1607, las obras habrían exigido tres siglos. Como se ve, cualquiera que sea la fecha de que se parta, se trató de una obra transhistórica.

A partir de lo anterior, y teniendo en cuenta los improbables esfuerzos que hubieron de prodigarse, la lenidad y estulticia que fue necesario superar, los años invertidos, las generaciones que padecieron el esfuerzo sin alcanzar a disfrutar el éxito, la memoria acumulada a través del consciente colectivo, bien podemos imaginar, en un acto de obligada mimesis histórica, el alborozo que debió sentir la capital entera el 17 de mayo de 1900, día en el que el presidente inauguró las obras: ¡La amenaza

³² Departamento del Distrito Federal, *Memoria de las obras del sistema de drenaje profundo del D. F.*, México, 1975, t. II, p. 167.

³³ *Ibidem*.

dejaba de serlo! ¡Se abatirían los índices de mortalidad! ¡Las expectativas de vida aumentarían! ¡Una nueva vida, *higiénica*, sería posible en una ciudad regida de ahora en adelante por la *salubridad pública*! Las fuerzas activas de la ciudad, los trabajadores, los profesionales, los artistas, todos deberían participar en la prosecución de tal estado de plenitud vital.

¿Hasta qué punto pudo este gozo tornarse en postración al comprobar, escasos cuatro años después, que las obras resultaban insuficientes para una población multiplicada y para una ciudad cuyos niveles se habían abatido por debajo del lago de Texcoco a consecuencia de la desmedida extracción de agua del subsuelo? En 1906, en el 16, en el 24, en el 34 y todavía en épocas tan relativamente recientes a nosotros como lo fue el período alemanista, las inundaciones volvieron a cubrir, como cinco siglos antes, las calles del centro de la ciudad. ¿Se puede hablar de traumas a nivel de formación social? Sí es posible, no cabe duda de que la insalubridad de la cuenca de México ha sido uno de los que ha marcado con negros tonos indelebles toda nuestra historia. De la transhistoricidad de este trauma, pues, no hay duda. Resta todavía explayarnos en la forma como fue registrada dicha insalubridad por la conciencia social, para verificar su carácter de reivindicación. Antes, sin embargo, ocupémonos de la exigencia por dar a luz una ciudad democrático burguesa.

De la ciudad colonial clerical a la democrático burguesa.

Los primeros intentos de remodelar la ciudad colonial clerical para transformarla en una democrático burguesa se remontan mucho tiempo atrás. A partir de los más recientes estudios dedicados a desentrañar el sentido de las políticas impulsadas en la Nueva España por la dinastía de los Borbones, no puede quedar la menor duda de que así como no podía avenirse la nueva racionalidad sustentante del liberalismo económico con el predominio de gremios, corporaciones, estancos y fueros, de la misma forma resultaba incompatible la ciudad colonial con los ideales neoclásicos de los déspotas ilustrados. Tal incompatibilidad adquiere rasgos de desastre si tenemos en cuenta el relativamente escaso tiempo en que se llevó a cabo la destrucción de gran parte de la ciudad colonial, aunado al monto de las obras arrasadas. En tonos que nada tienen de metafórico, se dice que: "El advenimiento de la ilustración marcó el fin del sueño barroco y el neoclásico se encargó de reducir a nada miles de obras de arte de los siglos xvii y xviii... El neoclásico destruyó más de lo que

construyó: haciendo un balance entre barroco y neoclásico llegamos a la conclusión de que el Palacio de Minería, la estatua ecuestre de Carlos IV y algunos dignos interiores neoclásicos de algunas iglesias de la capital tuvieron como costo cientos de retablos dorados y decenas de exuberantes portadas de piedra... en la Ciudad de México... hasta 1770... deberían existir más de trescientos cincuenta retablos (de los cuales) cuando menos trescientos retablos dorados fueron destruidos."³⁴

El proceso de alumbramiento de una nueva ciudad, como vemos, pasa por una feroz labor destructiva: altares, retablos, portadas, imágenes, además de las silleras y el menaje más o menos usual en las iglesias, fueron sistemáticamente destruidos entre aproximadamente el último cuarto de siglo XVIII y el primer cuarto de siglo XIX. En escasos cuarenta años se echó por tierra una labor en la que se habían invertido siglos de tesón, ingenio y esfuerzos sin cuento. Tales hechos no pueden ni deben ser pasados por alto en cualquier estudio respectivo. Sin soslayarlo, es necesario recordar que, no obstante la contumaz labor de destrucción a la que aquí apenas se ha aludido, la Ilustración emprendió, básicamente en la última década del siglo XVIII, una también significativa labor constructiva tendiente a remodelar y transformar la antigua ciudad colonial.

La ciudad de ninguna manera es un mero conjunto abigarrado, anárquico e inanimado de objetos, sino todo lo contrario: la totalidad de relaciones siempre fluctuantes, dinámicas y vivas que los individuos-clase establecen entre sí a través de objetos. Por éste su carácter de mediadores, los objetos adoptan en forma de "gelatina transparente"³⁵ una dimensión tan social como la de las relaciones que están haciendo posibles. A partir de aquí podemos aceptar que la ciudad colonial, además de sus palacios, iglesias, conventos, cofradías y demás edificios, estaba conformada por las retorcidas y enfangadas calles carentes de alineamiento alguno; por el sempiterno desaseo de sus individuos, calles y plazas; por su agobiante insalubridad pública; por su carencia de paseos y jardines; por su pésima agua potable y falta de iluminación urbana; por el pulular de vagos, procesiones y vendedores; por el deam-

34 Guillermo Tovar, "La trágica destrucción del arte mexicano" en *Sábado*, *Uno más uno*, mayo 1982, p. 11.

35 En la 1a. edición alemana de *El Capital*, en el capítulo referente a la mercancía, Marx utiliza las siguientes expresiones: "...los valores... no son más que mera *gelatina homogénea de trabajo* ...", "...en cuanto valor... constituye una gelatina de trabajo transparentemente cristalizada." Ver Karl Marx, *El capital*, México, Siglo XXI Editores, 1975, t. I, vol. 3, pp. 981 y 987.

bular de recuas, “cerdos, gallinas y guajolotes”, ensuciándolo todo; por la promiscuidad en que convivían viviendas y centros de producción; por su falta de reglamentos higiénicos y de usos del suelo urbano; por su falta de planos reguladores de las construcciones. La labor constructiva de los ilustrados estuvo dirigida a erradicar en algunos casos o a mejorar, en otros, algunos aspectos como los mencionados.

Se acepta, al respecto, que en el gobierno del virrey Revillagigedo (1791-1794) se llevó a cabo una labor de saneamiento de la ciudad, de limpieza y empedrado de sus calles y plazas, de destrucción de los focos de basura. Igualmente se tiene presente que desazolvó las antiguas acequias y aprovechó otras para construir más eficientes atarjeas; arregló jardines, habilitó paseos, inauguró calles e inició sistemas de iluminación urbana. En el mismo sentido debe anotarse en su haber constructivo, aunque no haya sido obra gubernamental directamente emprendida por el virrey o por las intendencias, la paulatina transformación de los exteriores de las casas que, poco a poco, fueron modificando sus fachadas coloniales y hasta barrocas por postizos que si bien no las convertían en neoclásicas, al menos les conferían los hábitos.³⁶

Puede aquilatarse la significación de las medidas urbanas a que se ha hecho referencia, si se tiene en cuenta que de manera concomitante a ellas se fueron dictando leyes mediante las cuales se prohibió a las órdenes religiosas fundar nuevos conventos (1717), aceptar más novicios (1734), participaren la redacción de testamentos (1754); en 1767 se decretó la expulsión de una de las órdenes más poderosas a la vez que prestigiadas —La Compañía de Jesús— para, por último, dictar la primera ley desamortizadora de los bienes del clero en 1804. ¿Qué propósito global se tenía en mente? “La ejecución del real decreto tenía el evidente propósito de minar la base económica que sustentaba a la Iglesia, pues mandaba recoger como préstamo, el capital que se sacara de la venta de los bienes raíces de la Iglesia, así como el capital circulante que ésta poseía o administraba en las colonias”³⁷ Sí, la existencia de las corporaciones era incompatible con la liberación del sistema social que los Borbones estaban empeñados en llevar a cabo, no como un capricho personal, sino como una respuesta a las presiones que estaba ejerciendo el naciente capitalismo.

36 Sonia Lombardo de Ruiz, *op. cit.*

37 Enrique Flores Cano e Isabel Gil Sánchez, “La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico. 1750-1808” en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 1977, t. II, p. 205.

Tiene importancia señalar lo anterior, porque permite establecer con claridad la relación que media entre la destrucción de, principalmente, las iglesias coloniales y barrocas, con toda una política estatal. La imposición del estilo neoclásico no tuvo, por tanto, un fundamento meramente estético. Y si bien la destrucción de que hizo objeto al arte precedente no puede menos que lamentarse, cobra una dimensión distinta si se la ve correspondiendo al nacimiento del nuevo sistema social que revolucionó e hizo avanzar a toda la humanidad con velocidades y amplitudes nunca antes conocidas: el capitalismo. Por demás está reiterar que hablar de la imposición de un nuevo sistema económico es hacer referencia a la lucha de clases que ineludiblemente tuvo que presentarse. Los déspotas ilustrados, inoculados de liberalismo, no tuvieron la menor duda en combatir el poder de las corporaciones y dentro de ellas a la más importante en todo sentido, a la religiosa. Tampoco dudaron en reconocer que si bien el poder del clero dependía sustancialmente de su riqueza, de la amortización en que tenía sus bienes, así como de los fueros de que disfrutaba, otra parte de su poder, no pequeña por cierto, dependía de su influencia sobre las conciencias de sus adeptos. Esta influencia, a su vez, estaba relacionada de manera muy estrecha con los propios objetos mediante los cuales se ejercía dicho poder: altares, retablos, vasos sagrados, imágenes, enseres litúrgicos y, muy principalmente, claustros, iglesias y conventos, en tanto sedes de dicho poder. Así pues, había que minar el influjo ideológico de todos estos objetos. ¿Cómo? Si no era posible destruirlos, y ellos tampoco lo pretendieron, había que transformarlos, imprimirles una nueva forma, trastocando su sentido original. Y esto fue lo que hicieron.

En el mismo sentido, aunque de manera menos directa, hay que entender la transformación de la ciudad a que ya hicimos referencia. El contenido de dicha transformación estaba dado por las necesidades históricas suscritas por el nuevo sistema económico cuyo nacimiento anunció Francia en 1789. Pero la forma de dicho proceso dependió en gran medida de las determinaciones particulares de la Ciudad de México y, dentro de ellas, de la multicitada insalubridad.

Sólo un aspecto quedó intocado en esa larga retahíla de empresas destructoras-constructoras: la traza de la ciudad misma y su predominante carácter clerical, aunque lo colonial le estuviera siendo extirpado mediante el cambio de forma al neoclásico. En efecto, la ubicación, dimensiones y número de los conventos e iglesias habían sido decididos en función del prestigio eclesiástico y no tomando en

cuenta la facilidad de comunicación de los viandantes o de los mercaderes. Su proyecto tampoco había tomado en cuenta la belleza de la propia ciudad que, ahora, se relacionaba con las grandes perspectivas y hasta con otros sistemas constructivos.

Si la plétora de construcciones religiosas iba a perdurar, entonces lo más a que se podía llegar en cuanto a traza urbana era a la apertura de calles, siempre y cuando éstas no lesionaran en lo más mínimo dichas construcciones; al alineamiento de las nuevas construcciones a fin de posibilitar en un futuro su ensanchamiento; a procurar reubicar los talleres según sus características y el mayor o menor perjuicio que su indiscriminado aglutinamiento le causaban a la ciudad; empedrar las calles, mejorar el drenaje, y algunas otras del mismo jaez.

Todo lo anterior, quién podría negarlo, tendía a transformar la ciudad, pero bajo la premisa sustancial de dejar incólumes los edificios y su influencia en el conjunto de la vida social. No se disminuía su número ni su tamaño, así se le cambiaran las vestimentas por unas que no compaginaban con su estructura colonial. Ni las proposiciones urbanísticas de Ignacio Castera en el 1794, ni las posteriores de Tadeo Ortiz de 1832, adujeron algo en este sentido. La esencia de la ciudad colonial clerical, expresada en el peso material y espiritual de las construcciones eclesiásticas, permanecía incólume. Y no podía ser de otro modo. Una transformación en este aspecto no podía sustentarse en concepción estilística alguna, por más sublime que se la pudiera concebir. Era una decisión política y tenía que emerger de la lucha entre los representantes del sistema históricamente periclitado y los del nuevo, históricamente legitimado. Dicho de otra forma, los urbanistas, profesionales o espontáneos, no iban a ir ni podían ir más lejos de lo que les permitía el nivel alcanzado por la lucha misma.

De esta erosión constante a que sujetaban a la ciudad los representantes del nuevo sistema económico, dentro de los límites formales ya dichos, algunas ideas fueron decantándose y adquiriendo solidez de roca en la conciencia de las clases sociales: la primera, que era necesario, conveniente o deseable, según los casos, remodelar la ciudad; la segunda que tal remodelación se justificaba en nombre de la belleza; y la tercera que, como diría Tadeo Ortiz, “todos los objetos de embellecimiento tienen una amplia relación y deben estar en armonía con los de la salubridad, —como canales, baños, lavaderos, cementerios y mataderos—”.³⁸

38 Lombardo de Ruiz, Sonia, *op. cit.* p. 184.

Como hemos visto, mucho antes de que la producción de mercancías llegara a generalizarse en este país; mucho antes de que sentaran sus reales todas las diversas formas a través de las cuales pueda acumularse el capital, esto es, mucho antes de que el sistema productivo capitalista se consolidara en México, existía un rechazo generalizado, aunque de intensidades variables, hacia la Ciudad de México.

Quienes participaron como dirigentes en la segunda etapa de la revolución burguesa, iniciada en México con la independencia de la metrópoli española en 1810, tuvieron muy claro, a partir del segundo cuarto del siglo XIX, que uno de los principales enemigos a vencer era el clero y que la lucha en contra de él; si bien encontraba su aspecto más importante en la desamortización de sus bienes, no podía dejar de lado el aspecto clerical del que había impregnado a la propia ciudad. Y de manera similar a como en el campo de lo predominantemente económico los liberales pretendían disolver las relaciones de las cuales se derivaba el poder del clero, en el campo de lo urbano aparece, así sea esporádicamente, la protesta contra una ciudad que además de encontrarse en contradicción con la rapidez del intercambio, propia del sistema que se pretendía imponer, mantenía su sello colonial a través de la insalubridad y carencia de un trazado urbanístico bello.

Sin que sus reflexiones llegaran a asumir la forma de una teorización que de manera discursiva pusiera en claro cómo les era posible a las inanimadas piedras expresar, sin embargo, un espíritu católico y reflejar además el poderío ideológico y político del clero, varios liberales hicieron pública su crítica respecto de esta ciudad no dudando en tildarla de siniestra o tenebrosa.

Había en estas críticas la intuición clara de que los individuos, las clases y las sociedades en su conjunto se expresan a través de los objetos que les han servido de mediadores y que, como ya decíamos, dichos objetos cobran la dimensión social propia de la relación a la que han servido de expresión. Efectivamente, el poderío del clero y todo su concepto de la vida, se expresaba en sus edificios y monumentos y en la ciudad construida bajo su influjo.

En principio, no existe diferencia fundamental entre los objetos que las clases dominantes han empleado para acallar la disidencia de manera cruenta, respecto de aquellos mediante los cuales logran hacer de su ideología la dominante. En cualquier caso, se trata de los objetos mediadores de la relación dada, y destruirlos significa destruir, en el porcentaje respectivo, el propio dominio que se ha ejercido mediante ellos. En algún momento de la lucha, usualmente cuando ésta llega

a niveles de paroxismo, la destrucción se dirigirá a los propios agentes, es decir, a las clases sociales mismas, a sus representantes más calificados. Pero esto será en una fase posterior. En los inicios, la lucha será dirigida a los instrumentos que hacen posible la perduración del poder.

A los déspotas ilustrados y a sus personeros no se les ocultaba que el poder de los grupos sociales antagónicos estaba íntimamente relacionado con su organización interna, con su conformación en corporaciones cerradas con intereses propios opuestos a los representados directamente por la monarquía; tampoco ignoraban la parte de su poder, corporizada en la riqueza de que disponían así como en sus bienes amortizados; ni podía escapárseles que los propios edificios, con sus altares, retablos y enseres, no eran sino la parafernalia de objetos sociales mediante los cuales la relación de dominio se concretizaba. En la época que venimos comentando, la liturgia sólo era posible a través de todo ese sistema de objetos. No puede extrañar, por tanto, que la lucha política se haya hecho extensiva al campo de lo urbano sin perder en nada su contenido sustancial pero sí adecuándose a las modalidades propias del campo específico.

Simultáneamente a este proceso, al nivel de la superestructura ideológica, la belleza se fue convirtiendo en un objetivo cuyo logro parecía justificar toda una serie de acciones aparentemente desmesuradas en relación al objetivo mismo. Incluso si se llegara a convenir en que la belleza neoclásica era superior a la barroca; aun si se aceptara que el barroco carecía de belleza, parecería que ni con todo ello podría justificarse la indiscriminada destrucción y superposición de iglesias, principalmente. Únicamente la inserción de tal tarea destructiva en el conjunto de un programa político tendiente a instaurar un nuevo sistema económico puede conferirle su cabal sentido político e, inclusive, justificar como una necesidad históricamente condicionada lo que extraído de este contexto no puede ser visto sino como una acción irracionalmente vandálica.

El profundo sentido político de esta remodelación urbana llevada a cabo enarbolando el pendón del embellecimiento citadino, puede confirmarse observando el paralelismo que existió entre el recrudecimiento de las acciones directamente encaminadas a hacerse del poder gubernamental, con el furor santo que, en cierto momento, caracterizó a dichas políticas remodeladoras. Para estos efectos, un hecho es paradigmático:

El *Diario Oficial* del 16 de septiembre (de 1856), con el título de “Conspiración”, publicó una noticia, por la que se hacía saber al público que en la madrugada del día anterior se había descubierto una conspiración en el convento de San Francisco, complot que era dirigido por los reaccionarios y algunos malos eclesiásticos; que varios religiosos franciscanos, de acuerdo con un oficial del batallón Independencia, habían introducido a los conspiradores, pero que al arrojarlos éstos sobre el depósito de las armas del Cuerpo, el Mayor Pagaza, con gran presencia de ánimo resistió el primer empuje y, dando vivas al Supremo Gobierno, logró sofocar en su cuna el movimiento que hubiera inundado de sangre la capital en el mismo día en que se celebraba la Independencia.³⁹

Esta conspiración, auténtica o apócrifa, aconteció después de haberse dictado, el año inmediatamente anterior, la Ley Juárez que proscribía los fueros del clero; y poco tiempo después de que el mismo clero había financiado el levantamiento de Haro y Tamariz en Puebla, a resultas del cual se intervinieron los bienes de la diócesis respectiva, a fin de obligarla a cubrir los daños de dicha revuelta y, por último, en el curso de las sesiones de los diputados que unos meses más tarde habrían de dar a luz la nueva Constitución.

La defensa del poder gubernamental ya había enfrentado directamente a las clases contendientes, representadas por el clero y por el grupo de los liberales. ¿Cómo se respondió a este hecho esencial e insoslayablemente político? ¿Se ordenó destazar el convento de San Francisco! ¿Apelando a qué razón? ¿Al embellecimiento de la ciudad!

El día 16 de septiembre de 1856 se publicó el siguiente decreto del presidente sustituto Ignacio Comonfort:

Que en uso de las facultades que me concede el artículo 30. del Plan de Ayutla... he venido en decretar lo siguiente: Art. 10. para la mejora y embellecimiento de la capital de la República, en el término de quince días, contados desde la fecha de este decreto, quedará abierta la calle llamada Callejón de Dolores, hasta salir y comunicar con la calle de San Juan de Letrán, y se denominará “Calle de la Independencia”.

39 Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, México, Ed. Patria, 1950, p. 112.

Art. 20. Se demolerán los edificios y se ocuparán los terrenos necesarios, por causa de utilidad pública, previa indemnización ajustada con los propietarios...⁴⁰

¿Por qué fue necesario, a la noche siguiente, lanzar peroratas a los cuatrocientos barreteros, hacerles escuchar la "canción de los *cangrejos* que era como quien dice la *Marsellesa* de los exaltados de aquella época",⁴¹ y que tuviera que ser un regidor quien arrebatar la barreta de las manos de uno de los operarios y asestara el primer golpe a las paredes del convento? Nadie tenía la menor duda; tales piedras no eran simples objetos inanimados, sino que portaban, como "una gelatina transparente", el espíritu religioso y el poder material del clero.

La remodelación de la ciudad marchó paralela a la lucha por conquistar el gobierno del país. No podía ser de otro modo. Se trataba, en ambos casos, de los frentes en los cuales se dirimía el entronizamiento del sistema capitalista. Todavía unos pocos años más tarde, en 1861, "se llevó a cabo una verdadera hazaña: demoler decenas de edificios en unos cuantos meses."⁴² Ante estas evidencias la conclusión no puede ser más que una: la remodelación de la ciudad fue una de las formas históricas como se pretendió subsanar, en parte, la ancestral insalubridad de la cuenca de México. Retomada por los déspotas ilustrados, se convirtió en uno de los ámbitos en que se desplegó y fortaleció el recién instaurado liberalismo. La belleza y la salubridad en lo particular, así como la remodelación urbana de la que formaban parte, perduraron en la conciencia de los liberales, al enlazarse con el destino de la propia revolución burguesa. De esta forma se transmutaron en reivindicaciones transhistóricas que pasarían a formar parte del programa de la arquitectura moderna.

La conciencia de la insalubridad en la superestructura jurídico política

El reflejo de la realidad en la conciencia depende, como bien se sabe, del nivel alcanzado por la conciencia social en una determinada formación histórica, así como de las determinaciones particulares del fenómeno a reflejar. En este sentido, puede

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibid.*, p. 113.

⁴² Guillermo Tovar, *op. cit.*, p. 12.

apreciarse que la superestructura jurídico política de las sucesivas etapas por las que ha transitado la revolución burguesa mexicana para consolidar su propia revolución, sufrió el impacto producido por una ciudad surgida de entre las aguas del lago, “el peor sitio que se puede escoger y el que más azares tiene en la tierra”, como dijo el virrey Luis de Velasco.⁴³

¿En qué forma se manifestó dicho impacto en la conciencia jurídica? Como los vamos a confirmar al reseñar a vuelo de pájaro las modificaciones en la propia organización jurídica, la superestructura reflejó tal problema concediéndole un lugar preeminente, en otras condiciones injustificado, al sector del aparato gubernamental encargado directamente de dirigir las obras de saneamiento, en lo inmediato, y de plantear políticas preventivas, en lo mediato.

Sin hipérbole ni eufemismo, tal preeminencia encuentra una primera confirmación si se recuerda que en el fragor mismo de las luchas de Reforma el equipo liberal, presidido en aquel momento por Comonfort no dudó en conceder a este problema tanta importancia como la que tenían las leyes de fueros que se estaban dictando.

Por principio el dinámico ministro de Fomento, ingeniero Manuel Siliceo, instaló una junta de treinta notabilidades (técnicos, políticos, científicos, legisladores y hasta eclesiásticos como el arzobispo de México) que se ocupara del problema y propusiera una solución al mismo.⁴⁴

Esta junta de notables decidió que el mejor camino por el que se podía optar era el de convocar, a su vez, a especialistas nacionales y extranjeros a fin de que presentaran un proyecto que al considerar integral a la ciudad, pudiera eximirla de la amenaza ya dicha y, al mismo tiempo, modernizar el sistema de atarjeas, prever la posibilidad de navegación por los canales existentes y aprovechar el caudal de aguas para beneficiar los sembradíos. Tampoco dudó en ofrecer una elevada suma, doce mil pesos, al proyecto ganador, e incluso en informar al país de las providencias que se habían tomado en relación a tan preocupante asunto. Este informe se realizó un mes después de jurada la Constitución de 1857.

En el mismo sentido, es pertinente anotar la sucesión de pormenorizados *Códigos sanitarios*, en los que se asentaban las especificaciones a respetar, relativas a

⁴³ Luis de Velasco, “Carta a Felipe II del 20 de mayo de 1556” en Alberto J. Pani, *La higiene en México*, México, Imprenta de J. Ballescá, 1916, p. 42.

⁴⁴ DDF, *op. cit.*, p. 155.

esta materia, en la construcción de casas: la obligación en que se encontraban los propietarios de extender el drenaje interno hasta conectarlo al de la vía pública, así como el asoleamiento de las habitaciones y otras prescripciones semejantes. Para 1896, en los *Anales* de la *Asociación de Ingenieros y Arquitectos de México*, se informa que “varios Estados tienen ya sus Consejos de Salubridad”.⁴⁵

En 1903 se dictó la *Ley de organización política y municipal del Distrito Federal*. En ella, si bien se confirmaba la división del territorio del Distrito Federal en 13 municipalidades, se negaba la personalidad jurídica de los ayuntamientos, mismos que únicamente conservarían sus funciones políticas “en lo concerniente a la administración municipal... (pero únicamente con) voz consultiva” y ya no ejecutiva. En el artículo 19 de dicha ley, se decretaba que la administración municipal del Distrito quedaría en manos del Ejecutivo de la Unión, quien la ejercería por medio de tres funcionarios equiparados en su ascendiente jurídico político: el *Gobernador del Distrito*, el *Presidente del Consejo superior de salubridad* y el *Director General de obras públicas*. Véanse aquí, compartiendo en triunvirato a la gubernatura, la salubridad y las obras públicas.

Una vez más, en el fragor de otra batalla y en plena revolución, en el *Diario oficial* ocupan un lugar sobresaliente tanto los *Informes de los trabajos ejecutados por el personal del servicio especial de la campaña contra el tifo en la capital*?⁴⁶ sección en donde semanalmente se informaban los progresos alcanzados en la lucha contra el tifo, la escarlatina y la viruela, como el *Decreto que previene las reglas para combatir la epidemia del tifo en la Ciudad de México y poblaciones adyacentes*.⁴⁷ En estos informes se dice, entre otras cosas, la siguiente:

...Teniendo en consideración:

⁴⁵ *Anales* de la Asociación de ingenieros y arquitectos de México, Oficina tipográfica de la Secretaría de Fomento, México 1896, t. V, p. 124.

⁴⁶ “El constitucionalista”, *Diario Oficial de la Federación*. México, t. III, 3a. época, 22 de octubre de 1915, Núm. 1, p. 3 y siguientes.

⁴⁷ *Ibid*, No. 29, 9 de diciembre de 1915.

Primero. Que la actual epidemia de tifo exantemático que reina en la Ciudad de México... ha alcanzado proporciones alarmantes y gravísimas, amenazando propagarse a otras zonas del país...⁴⁸

En la fracción xvi del artículo 73 de la Constitución de 1917 volvemos a apreciar la misma desmesurada importancia que el aparato gubernamental le concedió a la salubridad, incomprensible, como decíamos, si se hace abstracción de la situación particular de nuestra ciudad. Ahí se lee:

El Consejo de Salubridad General dependerá directamente del Presidente de la República sin intervención de ninguna Secretaría del Estado, y sus disposiciones generales serán obligatorias en el país.

3a. La autoridad sanitaria será ejecutiva y sus disposiciones serán obedecidas por las autoridades administrativas del país.⁴⁹

Para terminar con esta visión panorámica, veamos aparecer el mismo fantasma todavía no suficientemente exorcizado, en el capítulo referente a las atribuciones del Departamento del Distrito Federal, correspondiente a la *Ley orgánica del Distrito y de los Territorios Federales*, de 1928, pero, diferencia sustancial respecto de otras leyes, adjetivando a las casas destinadas a la “clase humilde”;

Capítulo III

ix. Favorecer la construcción de casas *higiénicas* destinadas, mediante el pago de una cuota módica, a habitaciones de la clase humilde y dictar las medidas necesarias para resolver el *problema de las habitaciones baratas*,

xxiv. Formar el Reglamento relativo a la planificación del Distrito Federal, conforme al cual se ejecutarán las obras de urbanización del mismo Distrito;

⁴⁸ *Ibid*, No. 140.

⁴⁹ Ver Constitución Política de los EEUU Mexicanos, 1917.

xxv. Procurar que el medio urbano se convierta en higiénico y sano.⁵⁰

La conciencia de la insalubridad al nivel del testimonio público

Ya hemos visto en el capítulo anterior de qué manera la dialéctica política y, más expresamente, la lucha de clases orientada en contra de la determinación económica que a la formación social le imprimían los bienes del clero mantenidos fuera de la circulación, fuera del trabajo productivo y rentable, y fuera del alcance de quienes con ellos podían convertirse en pequeños propietarios agrícolas, fue llevando, paulatinamente, al equipo liberal a otro nivel de lucha, esta vez centrado en contra de los edificios y de la ciudad toda, en la medida y proporción en que se la sentía profundamente impregnada del espíritu religioso y clerical contra el que se encontraban luchando, implacablemente, en otros terrenos de la lucha de clases.

Como ya dijimos, los primeros que tomaron en sus manos la labor de destrucción de la ciudad colonial-clerical, para conferirle un nuevo sentido acorde a las revolucionarias ideas liberales y a la nueva formación social a la que estaban dando nacimiento, fueron absolutamente conscientes del profundo sentido político que subyacía en su empresa urbanística.

En este sentido, podemos afirmar que el anhelo de belleza al que una y otra vez recurrieron para convalidar su acción destructora era una cabal mistificación y ocultamiento, por razones políticas, tácticas que los llevaban a irle sustrayendo a su enemigo de clase los símbolos en los que estaba depositado parte de su poder ideológico: sus edificios, sus iglesias, sus calles, su predominio especial sobre la ciudad. ¡Muy pocos casos registra la historia en los que la transformación de las condiciones materiales de existencia haya sido a tal punto determinada por el peso de una conciencia política clara! ¡Los “rojos”⁵¹ liberales, sabían perfectamente lo que hacían. De aquí su mérito histórico!

Es muy posible, no obstante la fuerza que alcanzaron estas ideas, que el origen político del rechazo a la ciudad se haya diluido de manera imperceptible, pero tenaz, en la conciencia de la siguiente generación de liberales. Esto no es extraño. Las modificaciones urbanísticas de insoslayable función política, distaban de ellos

⁵⁰ *Diario Oficial*, Secretaría de Gobernación, t. II, Núm. 47, 31 de diciembre de 1928, pp. 5, 6, 7, 8.

⁵¹ Justo Sierra, “Evolución política del pueblo mexicano” en *Obras Completas*, México, UNAM, 1977, t. XII, p. 242.

casi cincuenta años y, por otra parte, ya el ánimo anticlerical también había pasado a segundo lugar. Un análisis no muy detenido de la realidad parecía indicar, por otra parte, que el clero había sido domeñado irremisiblemente y que el país se encaminaba por la promisoría senda de orden y progreso que le señalaron algunos de los epígonos del porfirismo. Para estos nuevos intérpretes, la búsqueda de salubridad, el afán de embellecer la ciudad y la consecuente transformación de ésta se convierten en demandas y reivindicaciones sociales, en las cuales late el vigor que les imprime su ratificada trans-historicidad pero de las que ha desaparecido el contenido político inicial. Veamos, pues, la conciencia de la insalubridad a nivel de los testimonios públicos.

¿En qué momento de nuestra historia el rechazo a la insalubridad se superpuso al rechazo global de la ciudad? No tenemos mucha información al respecto. Lo que sí es posible afirmar es que el orgullo que los ciudadanos sintieron cuando el Barón de Humboldt elogió a nuestra ciudad, a principios del siglo XIX fue cediendo su sitio, primero a una crítica hacia ambos aspectos unidos, y después, a una racionalización de dicha crítica expresada en la apelación que se hacía de su falta de belleza, a fin de justificar la tarea destructora del pico y de la pala hasta llegar, hacia fines del siglo y principios del nuestro, a una franca aversión hacia la forma, estructura y ambiente que tenía la “ciudad de los palacios”.

Algunas de las primeras críticas hacia la ciudad pueden encontrarse en los escritos costumbristas de Don Artemio del Valle Arizpe, cuando habla del desagrado que le causaban las calles enfangadas, tétricas, inseguras al tránsito y en cuyos arroyos corrían las heces fecales de una ciudad carente de drenaje o cuando estigmatiza el exceso de suciedad de que estaba plagada nuestra Plaza de Armas, en cuyas cuatro fuentes los mercaderes “lavaban” las verduras en la misma agua en que habían lavado y destripado los pollos o sacado las vísceras a otros animales. Referencias aisladas de este mismo tipo también pueden encontrarse en otro gran testigo de su momento como lo fue el economista, político y literato Manuel Payno, en cuyas visiones acerca de esta misma ciudad capital, de sus mercados y paseos, como el de Roldan y la Viga, se traslucen aspectos críticos.

Gracias a ellos y a otros inigualables testigos, como Don Antonio García Cubas, es que hemos podido hasta relacionar la genealogía de la probablemente más popular exclamación de peligro que conoce nuestro país: “¡aguas!”, con la suciedad citadina, ya que se trata del grito con el que los inquilinos de las viviendas prevenían

a los viandantes, en el momento mismo en que iban a arrojar las aguas negras de sus casas a la vía pública. Testimonios como los anteriores, y muchos más, hablan del rechazo que la población tenía hacia esta ciudad, tan plena de palacios como de insalubridad. El mismo García Cubas se refiere al “aspecto tenebroso de la ciudad” en los siguientes términos:

Más quieras o no quieras, hemos de salir esta noche, jueves 14 de julio del año del Señor de 1853... vémonos obligados, para evitar testaradas, a las que estamos expuestos, deslumbrados por aquella faja blanquecina de moribunda luz, a caminar despacio y casi a la ventura, tanto que creo prudente esperar el paso de algún coche de sitio que la suerte nos depare para llegar a la Lonja, sanos y salvos, o por lo menos sin desperfectos en los vestidos...⁵²

y, en clara alusión a los carros que recogían las heces de las casas, añade:

y al mismo tiempo para evitar el desagradable encuentro con ciertos carros que son y serán, tal vez por todo el presente siglo, el desdoro de la Municipalidad.⁵³

Jesús Galindo y Villa al reparar en, aproximadamente, los mismos años, dice:

Ciudad poco higiénica, de sucias calles, con defectuosísimos desagües de nula corriente y mal dispuestos; cuyas vías públicas, en general, se inundaban de acera a acera en pleno tiempo de aguas; con malos pisos de piedra y peores embanquetados; con alumbrado escaso y deficiente y, por último, con otros graves defectos capitales... tal era el cuadro que durante los primeros años después de la restauración de la República, presentaba nuestro México, asiento de los Poderes Supremos y cabecera de la Nación.⁵⁴

Unos cuarenta años después de la fecha a que se refirieron los testimonios anteriores, el ingeniero Roberto Gayol, miembro de la *Asociación de Ingenieros y Arquitectos*, al comentar el Código Sanitario recién expedido el año anterior, dijo:

⁵² Antonio García Cubas, *op. cit.*, p. 230.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Galindo y Villa, Jesús. *Historia sumaria de la Cd. de México*, México, Ed. Cultura, 1925. p. 129.

Cualquier persona que viviendo en la capital fije un poco la atención en lo que a su alrededor pasa cada día no dejará de percibir que de todas las masas sociales se levanta un clamor persistente con el cual se solicita, se pide, se exige, más bien, a la autoridad, que ponga un remedio a las malas condiciones higiénicas de la ciudad.⁵⁵

No podemos dejar de traer a colación el testimonio de otro de los más comprometidos testigos de su época. Justo Sierra:

Al mismo tiempo, se comenzaban a construir, para la ópera y la comedia, hermosos teatros; se embellecía la capital en lo que lo permitían los muros de fortaleza y prisión a un tiempo, de los conventos, que cortaban y mataban las avenidas principales e impedían en todas direcciones el crecimiento de la población, a la que, en llegando las penumbras vespertinas, daban un siniestro aspecto medieval.⁵⁶

Como se puede observar por estos sucintos testimonios, los problemas de la salubridad se han entremezclado, hasta hacer punto menos que imposible su diferenciación, con los remanentes de aversión a la ciudad colonial a la que los conventos le conferían un “siniestro aspecto medieval”, con la propuesta ya conocida: la necesidad de embellecer a la ciudad. Toda la corriente de pensamiento y, muy principalmente, de sentimientos de la cual todos estos autores se hicieron eco, es la que transformó la necesidad social de salubridad pública, de belleza y de un nuevo ordenamiento urbano en una cabal reivindicación: la higiene urbana como invariante de la nueva vida social.

Pese a que los testimonios presentados respecto al triple rechazo proceden de personas cuya solvencia no puede ser puesta en duda, se diferencian mucho del que vamos a traer a continuación, dado que en términos generales todos se restringieron a la denuncia de los hechos, a la crítica y rechazo de una estructura espacial que no sienten que se corresponda con sus nuevas ideas pero, en todo caso, no desarrollaron sistemáticamente el tema ni propusieron una línea de acción que pudiera

⁵⁵ Roberto Gayol, “Reflexiones sugeridas por el artículo 257 del Código Sanitario que se refiere a las obras públicas que interesan a la higiene”, en *Anales* de la Asociación de ingenieros y arquitectos de México, México 1892, Oficina tipográfica de la Sría. de Fomento, t. III, p. 115.

⁵⁶ Justo Sierra, *op. cit.*, p. 224.

considerarse algo más que el enunciado de una reivindicación social. A diferencia de ellos, Alberto J. Pañi, tanto en su artículo titulado “La salubridad pública en la Ciudad de México”, como en “El Gobierno constitucional ante los problemas sanitario y educativo en México” procedentes, respectivamente, de *La higiene en México*, editado en 1916 y de *En camino hacia la democracia*, de 1918, lleva a cabo ambos planteamientos: el de presentar el cuadro de la higiene en el país y proponer una salida adecuada de corte arquitectónico.

Las reivindicaciones transmutadas en programas

El cuadro que presenta Pañi era dramático. Dieciséis años después de inauguradas las obras del desagüe general, el país no solamente no había podido abatir sus índices de mortalidad, sino que se encontraba en el conjunto de países con mayor incidencia de enfermedades y epidemias. Al comparar “la mortalidad registrada en el año de 1911 en diversas ciudades de población, comprendida entre 400 000 y 700 000 habitantes”, llegó a las siguientes conclusiones que no podemos menos que citar *in extenso*:

...La Ciudad de México... es seguramente la ciudad más insalubre del mundo... los sitios donde más se acumulan y diseminan esos desechos... son en primer lugar, *la habitación* ...Y *la vía pública*... se conservan en verdadero estado pantanoso, durante la mayor parte del año, algunos barrios de la ciudad de México... *enfermedades sociales*. La lista de éstas debería ser encabezada por el *hambre*... *el hambre crónica*... *el saneamiento de las habitaciones sea la parte más importante de la higiene urbana*.

Toda la habitación, para que sea salubre, tiene que llenar determinadas condiciones *de limpieza, facilidad de evacuación de los desechos, cantidad y calidad del agua de que se disponga, humedad, ventilación, termalidad, luminosidad, composición arquitectónica y dimensiones*...

La limpieza absoluta de la casa no sólo depende de las costumbres de aseo de los habitantes, sino también de ciertas disposiciones constructivas y sanitarias que facilitan o posibilitan dicho estado de limpieza. Así, pues, en lo que respecta a la casa misma, por un lado, hay que proscribir en su construcción materiales y formas que no sean fácilmente

limpiables o, de preferencia, lavables y, por el otro, hay que dotarla de medios adecuados para la evacuación rápida de todos los desechos.

Para realizar lo primero, se especifica, por ejemplo, entre otras muchas cosas, que la disposición y tamaño de los claros sean capaces de garantizar una iluminación completa; que las aristas de intersección de los muros entre sí y de éstos con los pisos y techos sean reemplazadas por superficies curvas de enlace; que se impida la invasión de los muros por la humedad; que los paramentos de éstos, así como los pisos, sean perfectamente lisos —para dificultar la acumulación del polvo y lavables; que los pisos, además, sean resistentes, impermeables e imputrescibles; que no sean fríos, ni duros, no sonoros, etc., etc.⁵⁷

¡Toda la problemática de la insalubridad en la Ciudad de México encontró una de sus síntesis más brillantes, en estos párrafos de Alberto J. Pani! Esta síntesis, a poco que se la observe, no deja la menor duda de que se presenta en términos arquitectónicos y, más precisamente, bajo la forma de un *programa arquitectónico*, en el cual se encuentran confundidos tanto puntos de observancia general para toda la arquitectura de su momento histórico, como otros que, en rigor metódico, corresponderían al programa particular de la casa habitación. En todo caso, señala el criterio general de composición en el que las necesidades se enlazan con las técnicas y los materiales.

No puede caber la menor duda: en estos párrafos, Pani le ofreció a los arquitectos la más acabada síntesis de los puntos programáticos de la arquitectura moderna, particularmente relacionados con la salubridad. Por sí mismos, no constituyen ni la totalidad del Programa General, ni la del Programa Particular, no obstante son puntos que inexcusablemente deberían estar incluidos en el programa de todos los arquitectos modernos de México. Los arquitectos recibieron, de este modo, uno de los puntales teóricos cuya presencia es inexcusable si se pretende entender la dialéctica de la arquitectura posrevolucionaria.

No terminan aquí las implicaciones de esta toma pública de posición. Ubiquemos el *manifiesto* de Pani en el ambiente de desilusión recrudescida con motivo de la demostrada insuficiencia del sistema de evacuación de las aguas de la cuenca.

57 Alberto J. Pani, *op. cit.*, 27 y ss.

Veamos las cifras que él nos espeta en la cara, casi hasta con violencia, y según las cuales el coeficiente de mortalidad de la Ciudad de México (42.3) era “casi el triple del coeficiente medio de mortalidad de las ciudades americanas (16.1) de población semejante... casi dos veces y media mayor que el coeficiente medio de mortalidad de las ciudades europeas(17.53) comparables... y que es mayor aún que los coeficientes de mortalidad de las ciudades asiática y africana de Madras y Cairo(39.51 y 40.5, respectivamente) no obstante que en aquella el cólera morbus es endémico.”⁵⁸ ¿Qué conclusión podemos formular? La repetición de las palabras, las relaciones con otros países, el porcentaje que obtiene, ¿no traslucen, acaso, el rechazo, el enojo y, digámoslo claro, la rabia contenida de quien se siente amenazado por el secular problema?

Las cifras, además, son las que manejan las personas que tienen acceso a fuentes especializadas. Su escrito es el de un conocedor que, precisamente por ello, entiende que la situación de nuestra ciudad capital es peor, aún, a la de ciudades que todos estaríamos dispuestos a pensar más atrasadas, como Madras o Cairo.

Pañi, por otra parte, elaboró estos artículos gracias al contacto que tuvo con este tipo de problemas en la *Comisión Técnica de las obras de provisión de aguas potables para la Ciudad de México* y en la *Dirección General de Obras Publicas del Distrito Federal*, en 1912. Posteriormente proyectó la planta de bombas de Nativitas y construyó la de La Condesa. Ya no reseñamos los distintos puestos públicos que asumió posteriormente, porque no hace falta más para confirmar que no se trató de un investigador cuyos estudios hubieran podido pasar casi inadvertidos. Todo lo contrario: es muy posible que sus proposiciones las hubiera compartido, por un lado, con el grupo de profesionales especializados en esos temas que laboraban conjuntamente con él, e igualmente, que los haya hecho conocer en los niveles gubernamentales a los cuales tuvo amplio acceso. De ser así, su influencia debe haber sido considerable en dos sentidos precisos: en primer lugar, en los campos profesionales más ligados a los problemas de la construcción de habitaciones, esto es, entre los ingenieros y los arquitectos, a quienes debe haber coadyuvado a fortalecer toda la corriente de sentimiento que rechazaba y que “exigía” —como diría Gayol— que se pusiera remedio a la insalubridad. En segundo término, no parece aventurado afirmar que si parte

⁵⁸ Alberto J. Pani, *En camino hacia la democracia*, México, Sría. de Industria, Comercio y Trabajo, 1918, pp. 17 y 18.

de la solución a los problemas derivados de la de higiene podía encontrar adecuada respuesta transformando tan radicalmente, como él lo planteaba, la concepción del proyecto de la casa habitación, si parte del problema, la que les correspondía a ingenieros y arquitectos podía solventarse evitando los rincones y quitándole a la arquitectura sus afeites, ya que en ellos podían encontrar abrigo las alimañas, ya fuera haciendo los paramentos lisos y empleando materiales imputrescibles, entonces, insistimos, no parece aventurado suponer que la conciencia de la población capitalina estaba siendo moldeada por estas ideas y, aunque no se dieran claramente cuenta de ello, transformados sus gustos, preferencias y concepciones estilísticas al influjo de esa concepción de la arquitectura moderna, que les insistían los especialistas, sería la que los ayudaría a resolver el sempiterno problema de la insalubridad y de la falta de higiene. ¡Cuando llegara esa arquitectura de paramentos lisos, amplias ventanas, nuevos materiales resistentes al agua y a los cambios de temperatura, la conciencia social estaría lista para recibirla! ¡Cuando se les ofrecieran casas funcionales, modernas, de volúmenes simples, sin recovecos, sin sitios oscuros, la conciencia social se vería llevada a verlas bellas, hermosas, estéticas! ¡La conciencia social, el gusto social estuvo preparado para recibir a la arquitectura moderna de México, mucho antes de que ésta fuera realizada prácticamente por los arquitectos y por los ingenieros! ¡Así, las necesidades derivadas de la lucha de clases a nivel político, se enlazaron con las necesidades transhistóricas de la sociedad capitalina y ambas coincidieron —como dice Engels— en el momento histórico, para México, en que éste pudo disponer de otros materiales que eran, ¡oh coincidencia feliz!, justamente los que los profetas de la nueva arquitectura higiénica, les habían anunciado! ¿Hacía falta algo más para que se produjera la arquitectura moderna, funcional y bella? Ciertamente sólo una cosa: que las fuerzas productivas del país estuvieran en capacidad de producir, a precios asequibles a todos estos compradores potenciales, los nuevos materiales. Y esta producción y sus procedimientos técnicos específicos ya se había iniciado en México. De este modo, las condiciones estaban dadas para que surgiera todo un cambio en la superestructura estilística arquitectónica.

El otro profeta de la nueva arquitectura: Jesús T. Acevedo

Efectivamente, hubo un segundo profeta de la nueva arquitectura, de esa que se llevaría a cabo con los materiales también nuevos: Jesús T. Acevedo.

Miembro de la *Sociedad de conferencias* que, al correr de los años y a partir del éxito alcanzado entre los grupos universitarios e intelectuales se transformaría en el *Ateneo de la juventud*, Acevedo mantuvo diferencias notables con los más destacados miembros del grupo, expresamente con Vasconcelos y con el “Sócrates del grupo”, Pedro Henríquez Ureña.

En tanto éstos coincidieron en propugnar para la nueva arquitectura, superadora del neoclasicismo, una que tuviera un carácter nacionalista con tendencias francas hacia el neocolonialismo estilístico, Acevedo —dentro de los lineamientos de la más tradicional y ortodoxa teoría de la arquitectura que en esos momentos estaba representada por Reynaud y Guadet, los dos maestros franceses—, sostenía que:

Un arquitecto no puede edificar sino en el estilo que esté de acuerdo con el sistema de vida de su propietario, porque es absoluta la verdad que dice que los pueblos tienen las arquitecturas que se merecen.⁵⁹

En tanto Vasconcelos y Henríquez, en lógica continuidad con su punto de partida fundamental, rescataban la chiluca y el tezontle, como los materiales que podrían brindar continuidad estilística y espiritual a la arquitectura moderna, respecto de sus antecedentes históricos, Acevedo controvertía implícitamente al afirmar:

El progreso de la arquitectura depende, además, de la introducción de un nuevo procedimiento técnico en su ciencia constructiva. En la actualidad existe: hablo del hierro. Las necesidades del comercio lo exigen: las grandes industrias y sobre todo las empresas ferrocarrileras necesitan de superficies exuberantes. El hierro, susceptible de formas que acusan sus funciones, ha entrado de lleno en la práctica diaria de la construcción. El cemento armado es el perfeccionamiento último de los constructores... El gran mérito de estas arquitecturas consiste en que no emplean el cemento armado para reproducir viejas formas. Eso equivaldría a usar instrumentos wagnerianos para tocar sonatinas de Mozart: porque, en verdad, nada repugna tanto a la mirada del hombre que analiza,

59 Jesús T. Acevedo, “Apariencias arquitectónicas” en *Disertaciones de un arquitecto*, México, INBA, 1967, p. 50.

como encontrarse con un pórtico que recuerda a Grecia y cuyas columnas están constituidas por viguetas de acero, alambres y gris cemento.⁶⁰

Algunas diferencias más: el carácter y las cualidades que Vasconcelos poseía coincidieron con la necesidad que tenían los gobiernos posrevolucionarios de cuadros profesionales capaces ya no de criticar y destruir, sino de proponer y edificar. De este modo, Vasconcelos pudo aplicar, como Secretario de Educación Pública, las ideas sostenidas diez y trece años antes y, con la fuerza que presta el ejercicio del poder político, lograr la última floración del nacionalismo colonial. Desde las perspectivas del político, es muy probable que pudiera legitimarse el desvío arquitectónico que le imprimió a la arquitectura de los años veinte.

El caso de Acevedo era distinto. Se trataba de un arquitecto compenetrado de la teoría de la arquitectura de Guadet y de Cloquet. Entendía con claridad el nexo dialéctico que enlaza a la forma con las necesidades, a las necesidades con las técnicas y a todos juntos con el momento histórico, siempre distinto, en que se vivía. No tuvo, por otra parte, ni el carácter de dirigente que se aprecia en Vasconcelos desde tempranas edades, ni la posibilidad de hacer oír sus pensamientos más allá del círculo especializado que asistió a las conferencias del Ateneo, y, encima de todo ello murió a temprana edad y en momentos en que todavía el país se debatía ensangrentado sin que tuviera ánimo para deliberar acerca de las atingencias teóricas que Acevedo proponía en sus *Consideraciones sobre la arquitectura doméstica*.⁶¹

Con Acevedo también aconteció lo que con otros arquitectos formados y educados durante el porfirismo. Las revoluciones son fenómenos tan extremadamente radicales, impositivos e iconoclastas, que tienden a echar al basurero de la historia el pasado, sin más. No este o aquel pasado; no esta o aquella parte del pasado. En la dialéctica de las revoluciones, y la nuestra no fue una excepción, está que en su primer momento, al menos, se vea casi indefectiblemente llevada a la negación total del pasado. Puede lamentarse esta dinámica, y elevado precio pagan las revoluciones con tal de imprimir nuevos rumbos a las fuerzas productivas, pero con ello no se evita el desperdicio de experiencia que tal dinámica conlleva. De este modo,

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Este era el título original de la conferencia expuesta en 1907 en el Casino de Santa María a nombre de la Sociedad de Conferencias. En la obra citada aparece bajo el título de "Apariencias arquitectónicas".

inclusive quienes por coincidencia ideológica debieran haber procedido al rescate de Acevedo, no lo hicieron. Es más, ni siquiera han reparado en él. Sesenta años después de su muerte continúa sin encontrar la posibilidad de trascender a nuestro presente.

El nacimiento de la Escuela Mexicana de Arquitectura

Las condiciones materiales del cambio

Para 1924 la sociedad contaba en su haber con un bagaje de experiencias acumuladas por tres distintas formaciones sociales. La negatividad del entorno físico les impidió, a lo largo de siglos, cejar en el empeño implícita o explícitamente expresado de transformarlo, de adecuarlo a su cambiante estructura social, de hacerlo concordar con sus dimensiones humanas. La realización de diques y posteriormente las obras del desagüe y todas las referentes a la higienización y salubridad, así como la remodelación urbana a partir de su embellecimiento, no son otra cosa sino las distintas formas sociales de enfrentar el mismo problema; formas cuya diferencia, por demás está decirlo, correspondían a la particularidad de la estructura y superestructura de cada una de dichas formaciones sociales.

Si reparamos ahora en la tozudez de que se hizo derroche a lo largo de esos siglos; si tenemos en cuenta que dicha tozudez expresa un nivel dado de reacción, de reflejo de la conciencia ante las circunstancias, caracterizado por el rechazo a las mismas y por la decisión secularmente refrendada de modificarlas, estaremos de acuerdo en aceptar que todas esas fuerzas productivas y conciencia social se amalgamaron en cada caso, y en dependencia de la formación social en su conjunto, para constituirse en las *condiciones materiales* del cambio.

Cuando el rechazo asumió la forma de anuencia social, dispuesta a aportar su esfuerzo personal y colectivo a fin de conformar un nuevo entorno, y cuando esta disposición, es decir, estas condiciones materiales del cambio coincidieron con personas capaces de ofrecer una nueva solución, cuenta habida de la labor de síntesis de experiencias previas que esto significa, se produjo en todos los casos una nueva forma social.

Los arquitectos porfiristas fueron causa y efecto de las condiciones materiales. Actuando a favor de la corriente impulsora en México del sistema capitalista de producción iniciaron su tarea favoreciendo la pérdida de hegemonía arquitectónica del neoclasicismo/el romántico recurso de revalorar nuestro pasado mediato, las

tradiciones prehispánicas. Su nacionalismo era incipiente, pero no puede ignorársele como una de las primeras hiladas a favor de una arquitectura nacional que se correspondiera con la unificación económica y política que la naciente burguesía estaba intentando establecer a todo lo largo y ancho de un territorio en el que prevalecían los grupos aislados, autosuficientes y contrapuestos. En la medida en que tal unificación significaba un paso de progreso al inducir una mayor y más amplia socialización de las fuerzas productivas, tal estructura y la parte alícuota de superestructura arquitectónica correspondiente, significaban un paso de progreso.

Sin demeritar o soslayar en nada sus aportaciones, fue Villagrán quien supo captar el contrasentido fundamental al que no pudieron escapar los arquitectos porfiristas por falta de condiciones materiales; la discordancia entre su teoría y su práctica; "...hasta 1924 los principios enseñados en nuestras aulas divergieron de los sustentados en los talleres escolares y en las obras realizadas"⁶² ¿Por qué tal discordancia? ¿Por qué los arquitectos porfiristas pudieron conciliar, sin graves conflictos aparentes, una teoría que los llevaba a buscar lo adecuado a la particularidad de cada caso con una práctica en la que injertaban formas en flagrante divorcio con aquella particularidad? Dos elementos tuvieron que ver en esta situación: el primero de ellos fue la inmadurez de la propia clase burguesa; de una clase que, excepción hecha de sus epónimos intelectuales liberales, carecía del empuje necesario para trastocar el orden establecido y generalizar la producción de mercancías; es decir, carente del empuje para realizar su propia revolución burguesa con los menores costos sociales, que, igualmente, adolecía de falta de espíritu de iniciativa, de capacidad para asumir el riesgo y, por último, del afán de ganancia y enriquecimiento que le garantizaba la libre empresa. De la misma manera que esta malformada e inmadura clase burguesa podía todavía vivir en gran parte de rentas extraídas bajo formas no burguesas de producción y exacción, de igual forma podía vivir arrendando formas y espacios que tampoco le pertenecían.

El otro elemento que todavía no formaba parte de las condiciones del momento porfirista era el nuevo material susceptible de procrear nuevas formas y las técnicas constructivas inherentes. Las posibilidades constructivas de los diversos materiales son limitadas; las de la piedra, en lo particular, lo son en gran medida. Tenía

62 José Villagrán García, *Panorama de 50 años de arquitectura mexicana contemporánea*, México, INBA, 1952, p. 11.

razón Acevedo cuando sostenía que la nueva arquitectura dependía en mucho del uso y generalización del acero y del concreto. Por eso se constituyó en un profeta. Pero si bien en el 1900 todavía no concurrían todas las condiciones materiales para que se diera una arquitectura burguesa nacional, la situación era muy distinta hacia el 1924. Hacia estos años se encuentra en el gobierno una burguesía tan pujante como puede serlo la que emerge victoriosa de un proceso revolucionario, cuya motivación última estribaba en echar por tierra las malformaciones del sistema representadas en la sobrevivencia de la oligarquía terrateniente precapitalista. Además, y de manera harto conminatoria, las masas le estaban presentando al gobierno y a los arquitectos sus exigencias bajo la forma de problemas y programas novísimos para cuya satisfacción era necesario llevar a cabo una gran síntesis de las reivindicaciones transhistóricas, y los nuevos materiales cuyo uso tendía a una incrementada generalización. Síntesis que, necesariamente, debía expresarse en la elaboración de políticas arquitectónicas de carácter nacional. ¡Las condiciones materiales para el surgimiento de la arquitectura nacional estaban dadas! ¡La acción personal era propicia!

Los profetas hacen conjeturas, anticipan futuros o prefiguran realidades, pero no las construyen. Los profetas ayudan a crear las condiciones materiales del cambio, pero no lo producen. Esta fase del proceso le corresponde a personas esencialmente distintas a aquellos. Sólo quienes sean capaces de sintetizar reivindicaciones históricas y conjugarlas con los recursos a mano, de vislumbrar en la maraña de caminos los que deben ser retomados y de desentrañar entre los afanes los susceptibles de ser legitimados, dada su adecuación a los recursos disponibles, y quienes, además de lo anterior, cuenten con la autoridad moral suficiente para convocar a otros a iniciarse en veredas no roturadas, tarea siempre más difícil que la de continuar por trillados caminos, harán posible inaugurar una nueva fase o etapa del proceso social. Tales cualidades concurren, en nuestro caso, en José Villagrán. Este, a su vez coincidió con las condiciones materiales dadas.

Desde los aparentemente lejanos años de 1937, José Villagrán García fue reconocido públicamente como el incuestionable *Maestro de la arquitectura moderna de México*.

Esta posición tan sobresaliente y encomiable a la vez fue convalidada por las sucesivas generaciones de profesionales que emergieron de la Escuela Nacional de Arquitectura a partir de 1924, año en que se inició como profesor de composición, a

pedimento expreso de alumnos entre los cuales se encontraban Enrique del Moral, Mauricio Campos, Marcial Gutiérrez Camarena y Francisco Arce, y quienes encontraron en sus orientaciones el hilo conductor que les habría de permitir asumir la responsabilidad de llevar a cabo la radicalmente nueva arquitectura exigida por el México de los años veinte.

Para aquilatar en toda su profundidad lo que les significó la labor orientadora de Villagrán a los jóvenes arquitectos del segundo cuarto del siglo es imprescindible tener en cuenta que la revolución trastocó sustancialmente las condiciones materiales en que, a partir de ella, se iba a realizar la arquitectura, al poner a la orden del día la solución de los problemas derivados de las reivindicaciones exigidas por las grandes masas trabajadoras del país. Si decimos que la irrupción de las exigencias de las clases depauperadas nunca antes había sido contemplada o prevista por sector o clase alguna del país, tal vez nos acerquemos a expresar la magnitud del cambio.

La necesidad de embellecer y remodelar a nuestras ciudades, así como de higienizarlas, o sea, las reivindicaciones transhistóricas retomadas por los arquitectos porfiristas, pese a su innegable legitimidad social, no podían en su generalidad, en su amplitud omnicomprendiva, orientar a los arquitectos ni a la sociedad en su conjunto respecto, de los particulares, específicos y concretos pasos que era necesario dar para solventar las masivas exigencias exhumadas por el proceso revolucionario.

Por otra parte, las exigencias de los depauperados eran insoslayables, al menos por el momento, por los sucesivos gobiernos: todavía estaba muy fresca en la conciencia de las masas campesinas y pequeñoburguesas la certeza de que únicamente a través de la lucha armada habían logrado hacerse escuchar y, en algunos casos, encontrar satisfacción más o menos perdurable o efímera a sus necesidades. Como ya hemos visto, los gobiernos constitucionalistas no estaban en posibilidad de rechazar las reivindicaciones populares, en nuestro caso, de espacios habitables contruidos en los cuales pudieran desarrollar una gama muy amplia de su vida colectiva: escuelas, hospitales y casas, principalmente.

¿Podemos imaginar siquiera la magnitud y radicalidad con la que se presentan las exigencias populares en un proceso revolucionario, con todos los ánimos exacerbados por décadas y a veces siglos de opresión? ¿Podemos imaginar la intransigencia con que se presentan las reivindicaciones cuando, como diría Marx, se está convencido de que no hay "sino cadenas que perder?" Estos momentos suelen ser

sumamente críticos porque la revolución acontece, entre otras cosas, justamente por la incapacidad de las clases en el poder de solucionar y aún de entender en su nivel más elementalmente sensible, los anhelos, las aspiraciones de las masas. Esto quiere decir que no se cuenta con una experiencia social acumulada y previa que, una vez tomado el poder permita dar expedita respuesta a las necesidades enarboladas. El tiempo que a la sociedad le lleva captar esas necesidades en su forma concreta y organizarse para solucionarlas es, muy frecuentemente, el momento más propicio para las vueltas en redondo, para los virajes históricos, para los golpes de estado. En todo esto, al margen de otros muchos factores que se coaligan, la impaciencia de las masas es un elemento nada despreciable.

Las debilidades relativas con que se enfrentaron los gobiernos en la etapa (¿cómo llamarla *posrevolucionaria*: la revolución está aún por hacerse constructiva, pese a que mientras más se construye más se destruye?) posterior a 1920, se expresaron, también, en su carencia de cuadros administrativos, profesionales y técnicos con los cuales poder cumplimentar las reivindicaciones históricas de las masas. Alberto J. Pani fue un prototipo de esta situación.

Antes del estallido revolucionario Alberto J. Pani, ingeniero civil de profesión, formó parte de la comisión encargada de construir el *Palacio Legislativo Federal* y de la Comisión Técnica de las *Obras de Provisión de Aguas Potables*. Después del triunfo de Madero empieza su largo peregrinaje y habilitación por puestos que parecerían requerir una experiencia distinta a la que podía tener un ingeniero civil de treinta y tres años. En efecto, en 1911 es nombrado Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, y al año siguiente es Director General de Obras Públicas del D. F. A partir de este cargo, en el que no dura más allá de un año. Carranza lo asigna a la Agencia Confidencial de la Revolución, de donde pasa a hacerse responsable de la Tesorería General de la Primera Jefatura de Ciudad Juárez, y en 1914 es Director de los Ferrocarriles Constitucionalistas. En 1916 asiste a las conferencias de New London y Atlantic City convocadas para discutir las consecuencias del asalto de Francisco Villa a Columbus y, para 1917, es nombrado Primer Secretario de la recién fundada Secretaría de Industria y Comercio. De aquí pasa, en 1918, a ser Ministro de México en París y Ministro de Relaciones Exteriores en 1921, hasta el año de 1924 en que se hace cargo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, puesto al que renuncia en 1927. ¿Por qué Pascual Ortiz Rubio lo vuelve a nombrar Secretario de Hacienda en 1931 y lo refrenda Abelardo Rodríguez? ¿Cómo fue posible que un ingeniero civil llegara a

ser el encargado de organizar las finanzas del país y, de hecho, de orientar su economía? ¿Qué no acaso su sorpresiva movilidad y efímera duración en cada uno de los puestos, así como las dispares funciones que se le encomendaron, hablan muy claro de la carencia de cuadros técnicos a que ya nos hemos referido, y que obligó a los gobiernos a improvisar a la mayor celeridad a los especialistas de los que estaba imperiosamente urgido? Y, penetrando más en esta dialéctica, ¿no es claro que esta irrefrenable improvisación no es otra cosa que la expresión de la igualmente incontenible presión que estaban ejerciendo los explotados para lograr que se les cumplieran, *ya*, las reivindicaciones por las cuales habían estado dispuestos, y seguían estándolo en ese momento, a entregar la vida? El corolario de esta dialéctica revolucionaria no podía ser más que uno: la marcha del país, el futuro de la revolución, y con ello el de los propios y directos participantes, *su propia vida*, dependía de su capacidad para encontrar alternativas y proporcionar respuestas. En esta fase de la revolución una consigna sobresale por sobre todas las demás: ¡instrumentar políticas regionales, sectoriales, nacionales, en las cuales converjan las aspiraciones y los medios, las fuerzas políticas y su capacidad organizativa y todo ello matizado por un objetivo fundamental: instaurar un nuevo sistema económico político!

La ausencia de cuadros técnicos, esto es la carencia de una experiencia social para instrumentar las políticas adecuadas a la irrupción de las reivindicaciones transhistóricas e inmediatas de las masas es la que, a su vez, explica que en una primera instancia dichas políticas hayan emanado de los propios personeros gubernamentales. En esas condiciones no puede extrañar que tales propuestas emerjan en primera instancia de quienes, sin dejar de ser ellos mismos otros improvisados, se ven llevados a posiciones desde las cuales pueden otear con mayor amplitud y profundidad las corrientes profundas, los anhelos prioritarios y, sobre todo, la urgencia de instrumentar políticas a través de las cuales se pueda dar satisfacción plena a dichos anhelos. Este es el papel que cumplió Vasconcelos en materia arquitectónica al dictar el programa general que debían satisfacer las escuelas a su cargo. De aquí procede la desviación arquitectónica que representó en el desarrollo arquitectónico, cuyas bases ya habían sido sentadas en parte por los propios arquitectos porfiristas y, en otra, por los profetas que ya hemos mencionado. Pani y Acevedo. Su programa era el de un político ignorante de la dialéctica interna de la arquitectura, de su forma específica de participar en la vida social y de relacionar sus contradictorios elementos. Su impositividad personal, la urgencia social de dar respuestas y

su desconocimiento de la esencia del arte arquitectónico lo llevó a hipostasiar uno de sus valores, el social, en detrimento y plena distorsión de los demás. Por unos cuantos años la arquitectura tuvo que dar bandazos de los cuales no la eximió ni el pretorianismo del señor Secretario. Estos fueron los antecedentes directos que condicionaron a Villagrán. Además de ello, el fortalecido reflorecimiento del nacionalismo arquitectónico vasconcelista, esta vez de raigambre colonial, resucitaba una vieja disputa estilística a la que tenemos que referirnos ahora.

Nacionalismo vs neoclasicismo

La mayoría de los ensayistas que han intentado extraerle al decurso histórico sus subyacentes fuerzas impulsoras han coincidido en explicar la tónica general de las creaciones culturales de la etapa porfirista, poniendo en relieve, como una de dichas fuerzas, el predominante colonialismo ideológico que prevaleció en ella y a cuyo influjo se aceptaron sumisamente las realizaciones europeas, las francesas particularmente, como el paradigma que debía orientar el talento creativo de aquellos intelectuales y artistas que no se resignaran a exiliarse de la cultura.

Investigaciones recientes han puesto de relieve, sin menoscabo de aquellas primeras generalizaciones, el papel jugado en el mismo proceso por un nacionalismo cuyos remotos orígenes parecen localizarse en la obra de los ilustrados novohispanos del siglo XVIII, amamantado y fortalecido por las sucesivas revoluciones de Independencia y Reforma, aunadas a la expoliación del territorio nacional y las correlativas intervenciones extranjeras. Multifacético en sus manifestaciones, ese nacionalismo se expresó en la arquitectura a través de los contados pero significativos monumentos y pabellones inspirados en las formas y después, sedicentemente, en el espíritu prehispánico y colonial. Con ambos, forma y espíritu, México hacía acto de presencia en los foros internacionales. De este modo, el nacionalismo criollo se yuxtapuso al academicismo de tesitura neoclásica auspiciado por la Escuela de Bellas Artes de París, incrementando todavía más el eclecticismo reinante. No podríamos dejar de mencionar aquí que “la dirección de la exposición (Internacional de París de 1900) prescribió a los arquitectos de los pabellones extranjeros el estilo

típico de la nacionalidad que representaban”,⁶³ lo que, a no dudarlo, vigorizó a los arquitectos y grupos sociales con tendencias afines.

Esta yuxtaposición no podía ser inocua. La asunción del propio eclecticismo, en su conjunto tampoco podía serlo dada su naturaleza tendencialmente inestable y de la cual no lo inmunizaba ni la proliferación de todo tipo de remedos arquitectónicos. La escasez de los testimonios a nuestro alcance no es óbice para persuadirnos de la inseguridad con que se optaba por una u otra posición, por uno y otro estilo. En tales condiciones, necesariamente tenía que manifestarse primero la duda, la pregunta después y, por último, la toma de partido, máxime si tenemos en cuenta que los arquitectos porfiristas constituían un gremio al que, en conjunto, debe reconocérsele la soltura con que manejaba la teoría de la arquitectura. En dicha teoría, que los maestros franceses Reynaud y Guadet habían llevado a su momento culminante en la segunda mitad del siglo xix se asentaba, en atinada prosecución de los principios arquitectónicos convalidados por multitud de trascendentes obras de arquitectura y por una pléyade de notables teóricos, que la arquitectura debía corresponderse no únicamente con su medio geográfico sino con los recursos económicos disponibles, con el carácter de los usos y costumbres de la población, con la ideología social y, por supuesto, con la personalidad de los futuros usuarios. Estas correspondencias, ínsitas a la historia de la teoría de la arquitectura, se mostraban dotadas de una dialecticidad tan implícita como incipiente era su propio materialismo, al sostener su historicidad como reflejo del devenir de las culturas.

Dados estos antecedentes, los arquitectos porfiristas no podían evitar la confrontación entre la teoría de la arquitectura que suscribían con denuedo y en la cual estaban asentadas dichas correspondencias, con la propia respuesta que le estaban dando en su práctica profesional. El divorcio era palpable: la contradicción entre lo sostenido en la teoría y lo realizado en la práctica llegaba a ser antagónica.

De la confrontación acontecida entre academicistas y nacionalistas fue la teoría de la arquitectura la que se vio enriquecida al encontrarse la formulación teórica que permitiría superar el planteamiento dicotómico inicial y erigir una arquitectura más acorde a las necesidades que la demandaban. Los más perspicaces, de entre

63 Sebastián B. de Mier, “México en la exposición universal Internacional de París 1900”, en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo xix*, México, Imprenta Universitaria, 1964, t. III, p. 462.

ellos, particularmente quien escribió bajo el alias de *Tepoztecaconetzin Calquetzani*, plantearon la pregunta en términos más fecundos:

¿Cómo imponer la reproducción de formas que expresan las costumbres de tan lejanos tiempos cuando nuestras costumbres en nada se asemejan a las de aquéllos, producto de necesidades en tan alto grado diversas? —Y respondió— La arquitectura que resulte, si tal nombre merece, jamás llenará nuestras aspiraciones, nuestras exigencias; estará siempre en el desacuerdo mayor con el medio social en que vivimos actualmente.⁶⁴

El inició en 1910 de la tercera etapa de la revolución burguesa de México vino a interrumpir abruptamente dicha discusión entablada entre Carlos Herrera, Luis Ma. Cabello y Lapiedra, Luis Salazar, Antonio Rivas Mercado y Nicolás Mariscal, y a la que años más tarde se habían sumado algunos de los miembros del *Ateneo de la Juventud*, como Vasconcelos, Ureña y Acevedo.

José Villagrán García

Un cuarto de siglo después Villagrán vive estas discusiones de manera renovada. A él le toca participar del lleno en la premiación del concurso para el *Pabellón de México en Sevilla* en 1926, en su carácter de Presidente de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos. Una vez más, se trataba de remedos nacionalistas: el de Ignacio Marquina primero, y el de Manuel Amábilis después. Una vez más, florecían y se multiplicaban las construcciones nacionalistas, ahora de corte colonial, acatando el mandato de José Vasconcelos, el impositivo Secretario de Educación Pública. Una vez más, las discusiones a favor del nacionalismo *versus* el academicismo. Una vez más se prefiguraba el futuro a partir de las mismas e idénticas premisas. ¿Cómo interpretó el Villagrán, de veinticinco años y con sólo tres de egresado de las aulas, este concurso y esas discusiones? ¿Cuál fue el reflejo que produjeron en la conciencia del joven maestro de Composición, a partir de 1924, y de Teoría de la Arquitectura en 1926?

Los antecedentes tan sumariamente presentados hacían inexcusable una gran pregunta: ¿Cómo superar el eclecticismo arquitectónico y, al mismo tiempo, preparar a los arquitectos a las nuevas tareas que los solicitaban? Para Villagrán sólo había un camino posible: exhumar la *Teoría de la Arquitectura*, revalorarla dentro del

64 *Ibid*, pp. 377 y 378.

herramental profesional, anclarse en la esencia de la arquitectura ahí estudiada y, a partir de todo ello, dar a luz la arquitectura que el país necesitaba:

Esto que hicieron en el Renacimiento y el siglo xvii es lo que tenemos nosotros que hacer. Ni neoclásico ni neocolonial; debemos buscar lo que nuestros problemas actuales nos exijan.⁶⁵

¿Cómo era esto posible? ¿Por qué podía Villagrán confiarle a la Teoría de la Arquitectura un papel a tal punto sobresaliente y decisivo en la reorientación de la práctica profesional que de hecho la transmutaba en el demiurgo de la arquitectura moderna y revolucionaria?

La teoría de la arquitectura, desde sus remotos orígenes en el enigmático Vitruvio Polión, ha sostenido algunas tesis con el carácter de principios arquitectónicos, es decir, con el de piedras anchares e incommovibles de la Arquitectura, a tal punto inherentes a ella que la más mínima desatención hacia cualquiera conlleva el riesgo inminente de no realizar una obra de auténtica arquitectura y derivar hacia la ingeniería o hacia la escultura. Uno de estos principios fundamentales es el que establece la obligada y consciente dependencia de la obra de arquitectura respecto de su momento histórico, de su localidad geográfica, de las condicionantes climáticas, de la cultura local o regional, del uso específico que se le vaya a dar a los espacios solicitados. Estas exigencias insoslayables para la obra de arquitecturas fueron, desde aquellos tiempos, resumidas en apotegmas teóricos que, en mucho, tenían el carácter de consignas doctrinarias: toda obra de arquitectura debe ser de sólida, útil y bella. Sólo en la realización simultánea de dichas cualidades, a las que más tarde Villagrán ubicaría correctamente como valores únicamente en su encrucijada, se encontraba la arquitectura.

Estos principios son los que había respetado la gran arquitectura de todos los tiempos. La teoría de la arquitectura los había extraído del análisis de las obras mismas y en todos los casos se mostraban extraordinariamente prolíficos como generadores e impulsores del talento compositivo y creativo de los arquitectos, mismos que habían sabido aplicarlos a cada caso concreto particularizándolos, conectán-

65 José Villagrán García, "Carta al Arq. Alberto T. Arai" en *Arquitectura México*, México 1956, t. xii. Núm. 55, p. 137.

dolos con las circunstancias específicas en las cuales se encontraba cada uno de ellos y, en consecuencia vivificándolos constantemente. Portante, era necesario retomarlos, extraerlos de la teoría, hacer ver hasta qué punto su desacato es lo que explicaba, justamente, el eclecticismo en que habían incurrido todos sus maestros, todos los arquitectos porfiristas. El pasado era un pasado de desorientación a consecuencia del desapego a la teoría de la arquitectura. Es por ello que Villagrán llamó, convocó a todos sus alumnos y compañeros, a hacer congruente la teoría explicada en las aulas con la práctica profesional. Había en toda la arquitectura precedente un divorcio entre ambos elementos. De ahí derivaba toda la incongruencia que podía apreciarse entre la arquitectura que necesitaba un pueblo carente de recursos, con necesidades insatisfechas por décadas, por siglos, y las obras y los estilos con que los arquitectos respondían a esos llamados.

En razón de ese inmediato pasado en que todos los estilos fueron petrificados y desnaturalizados al repetírseles indiscriminadamente sin parar mientes en la discordancia que había entre la cultura en que habían emergido y ésta, la nuestra, tan distante en el tiempo y en sus determinaciones culturales; en razón de que tal situación se apreciaba no únicamente en México sino que respondía a toda una etapa atinadamente calificada como "eclecticismo", los grandes teóricos franceses habían concebido otro principio arquitectónico conocido como el de la "sinceridad" arquitectónica. A través de él pretendían no únicamente reafirmar la correspondencia entre las obras de arquitectura respecto de su tiempo histórico; no sólo enfatizar esa historicidad de toda obra arquitectónica (lo que bien podía hacerse extensivo a cualquier creación social humana) sino, al mismo tiempo, llevar dicha correspondencia a sus últimas consecuencias; es decir, hacerla hegemónica en todas y cada una de las partes o de los elementos arquitectónicos, a fin de que la apariencia de la obra formara una unidad con su estructura resistente, y ésta con los usos y funciones humanas que se iban a desarrollar en sus espacios cubiertos. En el mismo sentido, la sinceridad arquitectónica obligaba a usar los materiales con los procedimientos constructivos que les eran propios y, al mismo tiempo, manifestar a ambos con plena "sinceridad" en la forma construida. Como se ve, la teoría de la arquitectura procuraba la más cabal correspondencia, homogeneidad o congruencia del todo de la obra con cada una de sus partes. ¿Existe principio artístico de más abolengo que aquél que sostiene que toda obra de arte nos enfrenta a la armonía, es decir, a la concreción de la unidad de las partes y el todo?

Estas eran algunas de las tesis teóricas que se mostraron más fecundas para hacer germinar la nueva arquitectura, la propia, la nacional, la moderna, conceptos y categorías todas que, además, mostraban su indisoluble imbricación. Villagrán había aprendido estas tesis de sus profesores, con quienes habían leído y estudiado más o menos minuciosamente, a Guadet, por ejemplo, el maestro francés en cuya Teoría de la Arquitectura estaban expuestos todos estos conceptos.

De este modo, podemos suponer que cuando él a su vez los blandía en las clases de teoría de la arquitectura no suscitaba extrañeza: eran conceptos habituales para los arquitectos. Lo que importaba no era, por tanto, el sustentarlos, sino encontrar la forma de hacerlos aplicables. Eran las mediaciones entre los grandes postulados y su instrumentación lo que con toda evidencia no habían podido encontrar los arquitectos porfiristas, quienes conocían a Guadet tan bien como el propio Villagrán. El problema, pues, se centraba en la posible aplicabilidad de aquellos inmutables principios a fin de que de manera efectiva fecundaran la nueva arquitectura y no permanecieran estériles, como meras disquisiciones de corte teórico-filosófico.

Villagrán encontró que en la propia teoría se encontraba el puente entre los principios y la práctica profesional concreta en un momento dado: para lograr una arquitectura útil y sólida, a la vez que estética, y cuyos elementos se trataran con sinceridad, era necesario partir del conocimiento profundo de nuestra situación nacional. Los arquitectos no podían resolver ningún problema ni hacer útiles, socialmente hablando sus construcciones, si desconocían las necesidades de nuestro pueblo. ¿Cómo resolver un problema si se le desconoce? ¿Cómo orientarse en el mar de alternativas proyectuales y optar por una si se ignora la peculiaridad de la necesidad social?

Podemos imaginar que el solo plantear la pregunta conllevaba la respuesta. Los arquitectos necesitaban adentrarse en el conocimiento de nuestro pueblo, de nuestras peculiaridades nacionales, de nuestros recursos de toda índole así como de los instrumentos a nuestro alcance. Cuando todo esto lo tuviéramos a la mano, cuando a partir de todos esos datos construyéramos el programa arquitectónico entonces la solución vendría por sí sola, el talento creativo tendría suelo firme en que pisar y los proyectos responderían a necesidades reales, tal y como lo sustentaba la teoría de la arquitectura, y no a premisas imaginadas.

En el año de 1925 se le encomendó a Villagrán, quien a la fecha se desempeñaba como arquitecto del Departamento de Salubridad Pública, el proyecto de la llama-

da *Granja Sanitaria*, a la vez que el del *Instituto de Higiene*. Se trataba de contar con los espacios adecuados para elaborar la vacuna antivariolosa. Para ello, la Granja necesitaba de establos para la inoculación, así como depósitos de forrajes, baños para los animales y los laboratorios correspondientes. Pero ¿qué pasó al momento de iniciar el proyecto? ¿Contaban los médicos con el programa arquitectónico? Dicho de otra forma, ¿sabían qué espacios necesitaba el Instituto y cuáles eran las finalidades de cada uno de ellos a fin de que el arquitecto pudiera cumplimentarlas todas? Nada de eso. Según se lee en la memoria respectiva:

Se presentaron dificultades de carácter técnico debido a la falta de un programa de funcionamiento que permitiera deducir las condiciones arquitectónicas del edificio.⁶⁶

Así pues, lo que Villagrán propugnaba en las aulas se lo ratificaba su propia profesión: el desconocimiento de nuestros problemas, el desconocimiento de nuestras necesidades, era el principal obstáculo para proyectar la nueva arquitectura y, mejor aún la arquitectura a secas.

A fin de cuentas, el proyecto de la Granja Sanitaria y del Instituto de Higiene pudo llevarse a cabo. En la medida en que este proyecto fue el resultado de un análisis a fondo de todas las condiciones diversas que tenía que cumplir la obra arquitectónica; en la medida en que su partido, forma resultante y procedimiento constructivo, guardaba una correspondencia con el programa arquitectónico, esta obra fue muy pronto conceptuada como el ejemplo de lo que había venido propugnándose en las aulas, es decir, como la arquitectura, ni neoclásica ni neocolonial, sino como la arquitectura moderna y por ende nacional, que necesitaba el nuevo país. Ello no fue óbice, sin embargo, para que Villagrán corroborara la inaplazable urgencia de conocer a fondo nuestros problemas, nuestro país, para poder tener éxito en la toma de decisiones.

Esta tesis la expuso ampliamente en la primera conferencia pública de él, que tengamos noticia. En octubre y noviembre de 1931, la Sociedad de Arquitectos Mexicanos organizó la *Primera Convención Nacional de Arquitectos Mexicanos*.

66 Departamento de Salubridad Pública, *El nuevo Instituto de Higiene*, México, Departamento de Salubridad Pública, 1927, p. 7.

Mis proposiciones —dijo en esa oportunidad— van por ahora a concentrarse en los tres puntos esenciales que llevo expuestos como fases de la producción arquitectónica: el primero se refiere, según esto, a la fase de observación, a la investigación aquella que denominé continua y que sirve de base común para los problemas particulares: el conocimiento perfectamente real de la situación social de nuestro pueblo en las distintas regiones de la República; pretendo fundar sobre este conocimiento, como base común, las soluciones que constituyan nuestra verdadera arquitectura nacional de hoy: cimiento solidísimo, inmovible, porque estará apoyado sobre la realidad misma de nuestras exigencias sociales; propongo emprender una OBRA DE INVESTIGACIÓN SOCIAL que reúna en un solo organismo de trabajadores a aquellos que se interesan por esta lenta labor de conquista cultural de que forma parte este programa de acción.⁶⁷

¿Quiénes participarían en esta empresa de investigación que proponía Villagrán a la Convención Nacional? Antropólogos, sociólogos, higienistas, geólogos, geógrafos y, dado que se trataba de una “labor de reconquista del país”, sería obligación de “todos los universitarios mexicanos”.

Poco menos de seis años después de esta conferencia, en 1937, los periodistas americanos Esther Born y Beach Riley llevaron a cabo una encuesta entre los arquitectos mexicanos, como primera parte de la recensión que iban a publicar en *The architectural record* sobre la arquitectura moderna de México. El resultado fue prácticamente unánime: Villagrán era reconocido como el guía de este movimiento. Esta fue una oportunidad para que, en forma de manifiesto, Villagrán expusiera la que, desde entonces, fue conocida como:

La doctrina arquitectónica de José Villagrán García

Los dos papeles de la arquitectura:

1. Exponer a toda costa y dar a conocer las peculiaridades de nuestro pueblo (Inconscientemente y sin reconocimiento nuestras construcciones cumplen esta misión).

67 José Villagrán García, “Educación profesional del arquitecto”, conferencia sustentada con motivo de la Primera Convención Nacional de Arquitectos Mexicanos, México, 13 de noviembre de 1931, inédita.

2. Jugar un papel activo y dirigente en la evolución de nuestro pueblo (Esta es la doctrina de nuestros jóvenes arquitectos).

Factores en la problemática arquitectónica de México:

- c. Pobreza. Es necesario construir para nuestro pueblo con el máximo de economía.
- d. Programas desconocidos. Crear edificios para instituciones con programas no determinados, o cuya función es indefinida o está en constante evolución.
- e. Falta de cultura. Lucha contra la enorme falta de cultura y comprensión del público, acentuada por el gran número de “mercaderes de la construcción” que existe.
- f. Atavismo Aprender a controlar nuestro temperamento racial rebelde por naturaleza.

Para muchos arquitectos estos problemas representan obstáculos insalvables, pero para los jóvenes arquitectos constituyen la base de nuestras soluciones y explican, además, la razón de nuestras inconsistentes soluciones: la influencia de las formas exóticas que sirven para disfrazar nuestro limitado conocimiento: la evidente lucha mostrada por nuestra arquitectura, entre la vigorosa vitalidad del arquitecto y su impotencia para solucionar correctamente nuestros inciertos programas.

La enseñanza de la arquitectura:

7. Ha puesto de manifiesto ante nuestros jóvenes arquitectos: que es y que no es arquitectura; su deber de ser constructores y no dibujantes; la obligación de aceptar su responsabilidad social como elementos indispensables que son en la evolución de nuestro pueblo.

8. No ha podido lograr: que los problemas sociales y arquitectónicos de nuestro pueblo sean conocidos y estudiados; que se perfeccione la técnica usual de construcción.⁶⁸

Notemos el lenguaje, el tono, la sintaxis. Aquí, la teoría se transformó en doctrina y el lenguaje discursivo y académico admitió ribetes de consigna y de manifiesto. No es el lenguaje de un “teórico” sino el de un dirigente. No está hecho para persuadir argumentando sino para involucrar agitando. No se trata de una teoría, sino de la síntesis de una política. Las políticas tienen, como sus referentes a los grupos, a los sectores y a las masas a su través. El programa político de esta Escuela quedó asentado más tarde en términos como los siguientes:

...un gran camino a seguir: partir del conocimiento de nuestra realidad, de nuestros auténticos problemas y de nuestras posibilidades... alcanzar soluciones propias a nuestro problema real, a nuestro clima, a nuestra idiosincracia, a nuestra economía, a nuestra cultura... (en esta tarea) debe cooperar con todos los especialistas, el arquitecto, el urbanólogo, el hombre de la calle, el beneficiario que habita y, a la vez, la víctima que sufre directamente nuestros errores colectivos y profesionales.⁶⁹

Como lo comprueba fácilmente la historia de la arquitectura posterior a los años veinticinco la teoría de la arquitectura de Villagrán procreó una doctrina que, transformada en política, normó la práctica profesional de la mayor parte de los alumnos que pasaron por sus clases en la Escuela Nacional de Arquitectos. Juntos, maestros y alumnos, conformaron una corriente, una “escuela”: *La Escuela Mexicana de Arquitectura*.

Villagrán inició e impulsó el desarrollo de la Escuela Mexicana de Arquitectura. Le confirió su programa y concitó el ánimo de los profesionales más dispuestos a convertirla en lapidaria realidad. A través de las obras que sus propugnadores iban realizando sucesivamente y consumaron, se inauguró una nueva etapa en la historia de la arquitectura; la arquitectura nacional y moderna; la arquitectura expresión de un nuevo sistema económico: el capitalismo.

⁶⁸ “The new architecture in México” en *The Architectural Record*, v. 81, No. 4, abril de 1937, p. 32.

⁶⁹ José Villagrán García, *El problema mayor de la arquitectura actual*, México, sobretiro de la Memoria del Colegio Nacional, 1972 t VII, Núm. 3, pp. 57 y ss.

En ella encontraron respuesta las reivindicaciones transhistóricas así como las emanadas de la revolución. Al dejar enfáticamente asentado, en el programa arquitectónico, la interdependencia de los criterios compositivos, simultáneamente derivados de la ancestral teoría de la arquitectura y de las condiciones materiales concretas de la nueva sociedad, con los nuevos materiales, más económicos, resistentes e imputrescibles, se posibilitó el nacimiento de la nueva arquitectura, de la adecuada a lo “que nuestros problemas nos exijan”. A la belleza, por su parte, en vez de continuar considerándola como una esfera inmutable a la que sólo se podía acceder si se transitaba a través de las formas consagradas, desde tiempos inmemoriales, como expresiones plenas de belleza pura, se le visualizó dinámicamente incorporada en el valor de uso de la obra de arquitectura. De este modo la belleza quedaba sólidamente interrelacionada con las otras “formas de ser” propias de la arquitectura, con la solidez y la utilidad. Así, estos valores, absolutos para el eclecticismo, eran relativizados al considerar a cada uno sólo en su función respecto del conjunto y a éste último, como ya se ha dicho, en dependencia de “lo que nuestros problemas nos exigen”: es decir, en función de la mutabilidad histórica de las necesidades sociales. Se refrendaba, con todo ello, la visión dialéctica a partir de la cual y, a diferencia de la estética, la teoría ha analizado siempre la arquitectura y se la llevaba a insuflar su espíritu en las obras mismas. No reconocer en dichas obras la concepción dialéctica que las animó sería transformar en piedras inánimes lo que, sin metáfora alguna, debe ser visto como expresión viva y palpitante de la concepción que las prefiguró y construyó en la forma particular bajo la cual las conocemos.

La dialéctica de las “coincidencias” históricas

Si en 1925 se produjo la inauguración de lo que el esfuerzo colectivo configuró posteriormente como la Escuela Mexicana de Arquitectura fue, como se ha dicho, porque coincidieron las siguientes condiciones materiales propiciadoras:

1.

En primer lugar, la solvencia social que habían alcanzado las reivindicaciones decantadas por siglos enteros. En efecto, ¿quién en esos años podía ponerle reparos a la higienización del ambiente y de la vida social, a la remodelación de la traza urbana y al embellecimiento de la ciudad, como los objetivos más elevados hacia los cua-

les debía propender la arquitectura, en la medida de las inmarcesibles posibilidades abiertas por la libre empresa en el siglo xx?. ¿Quién podía rechazarlos si su solo enunciado los hacía ver como fines justificables en sí mismos? Como se ha visto, estas reivindicaciones eran avaladas, tanto desde puntos de vista eminentemente políticos, como arquitectónicos y sociales, no sólo por algún sector o clase social particular, sino que se trataba de metas perseguidas por toda la sociedad o, al menos, por toda la sociedad con posibilidades de hacerse oír históricamente y, a fin de cuentas, esos son los que cuentan para producir un cambio. Parafraseando, podría decirse que eran sostenidas por la demanda social efectiva.

2.

Estas reivindicaciones admitieron un nivel de concreción muy elevado al combinarse con las específicas e intransigentes demandas, hechas públicas por las masas revolucionarias con voz tan estentórea, como para obligar a los constituyentes a inscribirlas con la tinta indeleble que se emplea al redactar las constituciones.

Al respecto, conviene no olvidar que una vez asumido el gobierno por los representantes de una clase social, ésta sólo podrá consolidar su poder y el nuevo sistema, en la medida y proporción en que prosiga el trastocamiento de todos los órdenes del mismo, es decir, en tanto se revolucionen todos los sectores, niveles y esferas de la estructura social. Evidentemente, resulta inadmisibile el suponer que una revolución termina con lo que se ha dado en llamar "toma del poder" y que en rigor debe entenderse como la "asunción del gobierno". A mayor abundamiento: debe entenderse que al asumir el gobierno, una clase social ha cumplimentado únicamente el primer paso de un proceso revolucionario, o sea, la instauración de la nueva estructura de relaciones en el todo social.

Dentro de esta dialéctica, promulgar una nueva constitución es un paso del que no puede eximirse la clase triunfante, dado que en aquélla quedan codificadas las demandas más ingentes en función de las cuales las clases emergentes estuvieron dispuestas a entregar la vida. Las constituciones fungen, de ese modo, como programas políticos cuyo papel es variado, ya que resumen las reivindicaciones y además orientan, regulan y priorizan las políticas que se irán instrumentando en función de aquellas reivindicaciones primeras. De este modo, en las constituciones quedan establecidas las relaciones que van a estructurar a los miembros de la clase

trionfante, así como las que van a regular sus nexos con las aliadas pero subordinadas, permitiendo, por último, la convergencia de mandantes y mandatarios.

Como puede colegirse, una constitución, la de México de 1917 para ser más puntuales, es, permítasenos la redundancia, la expresión corporizada en materia tangible de los anhelos y las demandas, de las luchas y los sacrificios que las clases oprimidas invirtieron con tal de tener la posibilidad de aspirar a una vida más plena, más satisfactoria. Por todo ello, también es inadmisible verlas como letra muerta o, lo que es lo mismo, como un mero trámite al que no hay que concederle mucha importancia, puesto que, como bien se sabe, son muchos los artilugios a los que pueden recurrir las clases dominantes para hacerlas nugatorias posteriormente. Es muy posible que sea más correcta la apreciación inversa. Todos los reiterados intentos para convertirlas en letra muerta prueban hasta qué punto su realidad primera es todo lo contrario: expresión viva, "social", diríamos, de una lucha y de un pacto; legalización de la legitimidad reivindicativa; punto sin retorno.

Con estos antecedentes, reproduzcamos lo que fue asentado en el artículo 123 de nuestra Constitución de 1917:

En toda negociación agrícola, industrial, minera o cual quiera otra clase de trabajo, los patronos estarán obligados a *proporcionar a los trabajadores habitaciones cómodas e higiénicas*, por las que podrán cobrar rentas que no excederán del medio por ciento mensual del valor catastral de las fincas. Igualmente deberán establecer *escuelas, enfermería y demás servicios necesarios* a la comunidad...

Además, en estos mismos centros de trabajo, cuando su población exceda de doscientos habitantes, deberá reservarse un espacio de terreno que no será menor de cinco mil metros cuadrados, para el establecimiento de *mercados públicos, instalación de edificios destinados a los servicios municipales y centros recreativos*.

xxx. Asimismo, serán consideradas de utilidad social las sociedades cooperativas para la construcción de *casas baratas e higiénicas* destinadas a ser adquiridas en propiedad, por los trabajadores en plazos determinados.

¿Qué es lo que encontramos aquí? Ya no se trata de cómo deberá ser la arquitectura; nada se habla acerca del nacionalismo o neoacademicismo y tampoco se toca el

embellecimiento de la ciudad. Sin embargo, y dejando sentado que en nada se desdecían aquellos puntos del programa arquitectónico, debe prestarse atención al hecho de que los artículos constitucionales no dejan la menor duda acerca de quiénes serán los beneficiarios de la arquitectura: ¡es a los “trabajadores”, a los que alquilan su fuerza de trabajo a los “patronos”! ¡Esa ellos con quienes éstos se encuentran obligados en el sentido de proporcionarles “habitaciones cómodas e higiénicas”, “escuelas, enfermería y demás servicios necesarios”, así como “mercados públicos... (y) edificios destinados a los servicios municipales y centros recreativos”! ¡Toda la fuerza de la revolución burguesa de México, toda la conciencia acumulada por sus clases revolucionarias, venían a estipularles a los arquitectos quiénes serían los destinatarios de sus obras, así como los géneros arquitectónicos prioritarios!. ¡Las reivindicaciones transhistóricas eran completadas con un sentido clasista del cual carecían hasta antes de la tercer etapa de la revolución burguesa!

3-

También “coincidió” en este proceso la maduración de una nueva técnica constructiva acorde con las demandas masivas señaladas: tal y como lo había pronosticado Acevedo, la arquitectura del futuro se decidiría en función del concreto y del acero. Eran éstos los materiales que no solamente permitían abordar los grandes volúmenes de construcción, exigidos por el México burgués, sino que, al mismo tiempo, poseían las propiedades necesarias para solventar el nivel higiénico exigido.

Del año de 1901 en que se hicieron los primeros usos del concreto al de 1925, también se había acumulado experiencia en el manejo, técnicas y procedimientos constructivos adecuados a este nuevo material. Sería necesario revisar más detenidamente la historia de la tecnología constructiva en México para comprobar que fueron largos años de aprendizaje en los cuales el arquitecto Nicolás Mariscal, editor de la revista “El arte y la ciencia”, fue poniendo al alcance de los arquitectos las metodologías de cálculo necesarias para habilitarse en el buen uso de este material.

Hasta donde tenemos noticias al respecto, puesto que muchos de estos procesos fueron realmente interrumpidos por la eclosión revolucionaria, por lo menos durante doce años se estuvo pasando información respecto de todos los materiales de construcción, técnicas, sistemas de cálculo y descubrimientos promisorios de una nueva arquitectura. En unas casas de la colonia Guerrero, en el edificio para la antigua Secretaría de Relaciones Exteriores, en el Banco Agrícola e Hipotecario, en

el Anfiteatro Bolívar, en la iglesia de La Sagrada Familia, así como en la ampliación del Palacio del Ayuntamiento, en el Monumento a Juárez, en la ampliación del Hotel Regis, en el edificio del periódico Excélsior, y en muchas obras más, se fueron llevando a efecto las primeras experiencias, que años más tarde se habrían de heredar de la Escuela Mexicana de Arquitectura, cuyo destino está indisolublemente ligado a ellas.

Por supuesto que hablar de las experiencias arquitectónicas en el uso del concreto remite obligadamente al desarrollo de la industria en México, en general y, en lo particular, al desenvolvimiento de la industria de la construcción. En este sentido, también coincidió con el proceso arquitectónico el interés personal de quienes habían invertido su capital en la producción del cemento y del acero. Por supuesto que tampoco puede negarse que su afán de obtener ganancia a través de esta industria va a entrecruzarse con las reivindicaciones transhistóricas y con las de tercera etapa revolucionaria, para converger en el gran movimiento de consolidación capitalista. Sería conveniente recordar aquí los premios que concedió y los concursos a los que convocó la fábrica de cemento Tolteca, ya en los años treinta, a quienes proyectaran y construyeran en concreto, para no olvidar el papel progresista que jugó la industria de la construcción en la implantación de la nueva arquitectura de México. Este es un caso en el que es posible observar en qué condiciones históricas concretas los representantes de la clase dominante pueden impulsar el desarrollo de las fuerzas productivas, criterio *sine qua non* para decidir respecto del progreso y, por tanto, desempeñar un papel revolucionario sin por ello menoscabar su incrementada acumulación de capital y, consecuentemente, sin dejar de acompañar su acción de las consabidas "consecuencias repelentes" más o menos comunes a todo sistema sustentado en la división clasista.

Conviene, por último, no dejar de lado que se ha mencionado en primer lugar al material y a la técnica antes que la industria, dado que a ambos se les empleó sin que en México existiera todavía la industria correspondiente. Sería importante ahondar en estos desfases, así como en el rol desempeñado por dicha industria, continuando los apuntes que al respecto han publicado Miguel Rebolledo, Israel Katzman y Raúl Díaz.

4-

Por último, también “coincidió” en este proceso y, como es imprescindible, en el momento oportuno, el arquitecto José Villagrán.

Dando por sentado que sin la existencia de las condiciones materiales previas Villagrán no hubiera pasado, en el mejor de los casos, de ser otro profeta, cabe sin embargo preguntarse acerca de las cualidades que convergieron en él y que lo llevaron a fungir tan destacadamente. Esta pregunta se impone doblemente si tenemos en cuenta que tal y como ya se ha anticipado, antes de él hubo otros arquitectos que con una cauda de prestigio mucho mayor del que podía contabilizar a su favor un joven que apenas frisaba los treinta años, manejaron con igual prestancia la teoría de la arquitectura y por si fuera poco, la emplearon tratando de reencauzar la práctica profesional por mejores derroteros. De similar manera, hubo otros que dando muestras de una gran confianza en la corrección de sus puntos de vista, no sólo impulsaron la difusión de las mejores y más avanzadas ideas que sobre la arquitectura se estaban manejando en el resto del mundo, sino que convocaron a su generación a crear una arquitectura nacional.

En efecto, Antonio Rivas Mercado mostró, en ocasión del concurso para el proyecto del Palacio Legislativo Federal, un gran dominio de la teoría de la arquitectura. Confutó el proyecto aprobado por las instancias gubernamentales confrontándolo con la teoría. Hizo ver ahí la importancia y la aplicabilidad de que eran susceptibles las categorías arquitectónicas, por ejemplo, la de “sinceridad”, para orientar el criterio compositivo o para, aplicadas a un proyecto dado, poner de relieve las incongruencias, las complicaciones inútiles y, aún, su falsedad estética. Fue, por otra parte, el más tenaz propugnador del “programa” arquitectónico y quien más luchó por convertirlo en columna vertebral de la obra arquitectónica:

*...construir el programa en ley suprema... porque el programa es el timón para los compositores, la piedra de toque para quienes los juzgan.*⁷⁰

70 Antonio Rivas Mercado, “El palacio legislativo federal” en *El arte y la ciencia*. Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 387.

Por su parte, Nicolás Mariscal, como se ha visto, además de promotor de la revista a la que sin duda alguna hay que considerar como el difusor y propagador de las ideas más avanzadas de su momento, relacionadas de cerca y de lejos con la arquitectura, tarea en la que se empeñó desde 1899 hasta 1911, fue uno de los paladines de la arquitectura “nacional”. En su caso, como en el de Rivas Mercado y, en general, en el de toda la generación de arquitectos de la primera década del 1900, habrá que reconsiderar las opiniones más generalizadas, mismas que de manera sumamente apresurada han desestimado el positivismo que los insuflaba, sin reconocer que tras de él se encontraba un fecundo germen materialista.

Efectivamente, hubo quienes manejaron las mismas categorías que empleó Villagrán para despertar el entusiasmo de los jóvenes estudiantes y para, inclusive, atraer hacia sus posiciones a los arquitectos en ejercicio de su profesión. También hubo quien impulsó la posibilidad de una arquitectura nacional, como Mariscal. Sin embargo, ninguno de ellos realizó la síntesis de las reivindicaciones transhistóricas y las exigencias levantadas por la revolución. Y cuando decimos esto estamos aludiendo a cuestiones que resaltan con nitidez al contrastarlas con sus antecesores.

No basta, parecerían decirnos los ejemplos puestos a contraluz de Villagrán, no basta con manejar bien la teoría de la arquitectura, con convocar a los colegas a participar en el alumbramiento de una nueva arquitectura nacional, ni tampoco parece ser suficiente contar con un sólido prestigio profesional, pese a que todas esas fueron cualidades que Villagrán compartió con sus predecesores. Era necesario, parecería ser que, además de lo anterior, se contara con facilidad y se tuviera atracción por reunir lo disperso, sensibilidad para huir “de toda forma y de todo lenguaje/ que no vayan acordes con el ritmo latente/ de la vida profunda” del sentir nacional, y habilidad para ligar lo particular con lo general, para encontrar en el intrincado dédalo de las iniciativas frustradas, los caminos expeditos y confiables que condujeran a las grandes y generales metas. Sí, Villagrán contaba con esas cualidades que lo distinguían de sus insignes profesores. Y, si en algún momento se lleva a efecto su biografía, es previsible encontrar que su afán por racionalizar, por emitir siempre y en todo caso opiniones bien fundadas, y por elaborar síntesis, era impulsado, a su vez, por una limitación que lejos de menguar se acrecentaba con los años: Villagrán se veía llevado a compensar, frente a sus interlocutores, las desventajas en que lo situaba la precoz sordera que padeció desde sus años infantiles.

Mira al sapiente búho como tiende las alas/ desde el Olimpo, deja el regazo de Palas/y
posa en aquel árbol el vuelo taciturno... Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta/
pupila, que se clava en la sombra, interpreta/ el misterioso libro del silencio nocturno.

Pero, ¿qué tanto éxito habrían alcanzado todas estas cualidades si hubieran actuado sin encontrar corrientes favorables? ¿Qué hubiera podido alcanzar Villagrán si hubiera carecido del apoyo que le confería toda la revolución burguesa mexicana, que en su Constitución reconoció, en los términos ya dichos, el derecho que asistía a los trabajadores a contar con una vivienda decorosa y conminó perentoriamente a patronos y arquitectos a financiar y a proyectar dichos espacios? ¿Qué habría logrado si, como en el caso de sus profesores, no hubiera tenido a su disposición una industria de la construcción que le proporcionaba materiales y técnicas idóneas al carácter de los problemas que se iban a abordar? Esta presión social favorable, sin embargo, era común a todos los arquitectos y, sin embargo, sólo uno de ellos inició el proceso. ¿No resulta palpable la coincidencia entre momento social e individuo? Hegel y Engels parecen haber tenido razón al sustentar que la necesidad de los procesos históricos es el resultado de la combinación dialéctica de infinitos hechos fortuitos.

El programa arquitectónico gubernamental

El gobierno prosiguió dictando medidas que, en su conjunto, fueron fortaleciendo y madurando las condiciones más propicias para el desarrollo de la nueva arquitectura. Emilio Portes Gil, en 1928, emitió la "Ley Orgánica del Distrito y de los Territorios Federales" en la cual, además de prescribir los nuevos límites del Distrito Federal y su subdivisión en un Departamento Central y trece delegaciones, ratificaba las disposiciones gubernamentales relativas a la satisfacción de las necesidades de vivienda para las clases trabajadoras planteadas en la constitución; retomaba las reivindicaciones sociales multicitadas, y sentaba las bases para iniciar un proceso planificador en México. Es de notar que esta ley reglamentaria del artículo 123 constitucional fue dictada con antelación al estallido del *crack de 1929*, cuyos efectos no se hicieron notar mundialmente sino a partir del año siguiente, lo cual expresa una predisposición favorable a la mejor organización económico política del nuevo país:

art. 19.- El Ejecutivo de la Unión solicitará al Congreso Federal la variación de los linderos fijados en el artículo del 5 al 18 inclusive, cuando por el desarrollo de las edificaciones *lleguen a confundirse los núcleos urbanos* y se hagan comunes los servicios municipales o cuando se imponga la ampliación y unificación de esos servicios en beneficio de las poblaciones. Capítulo III. De las atribuciones del Depto. del D. F. art. 24.

ix. Favorecer la construcción de casas *higiénicas* destinadas, mediante el pago de una cuota módica, a habitaciones de la clase humilde y dictar las medidas necesarias para *resolver el problema de las habitaciones baratas*;

X. Cuidar de que sean nombrados con toda oportunidad los Consejos del Depto. del D. F.

xxiv. Formar el Reglamento relativo a la *planificación del D. F.* conforme al cual se ejecutarán las obras de urbanización del mismo Distrito.⁷¹

Poco menos de un año después de dictada esta ley se desencadenó la gran depresión capitalista del otoño de 1929 y cuyos efectos, según algunos historiadores económicos, perduraron durante toda una década. Según esos mismos historiadores, el jueves 24 de octubre fue el primer día de pánico:

A las once en punto de la mañana el mercado había degenerado en un desenfrenado y disparatado tumulto de vendedores. En el interior de las salas con indicadores instalados por todo el país, el “ticker” informaba a los aterrorizados y apiñados espectadores que se estaba produciendo un espantoso colapso. Pero las cotizaciones piloto que aparecían sobre el “bond ticker” mostraban igualmente que su valor en aquellos momentos era muy inferior a la antigualla de la cinta. Esta incertidumbre empujó a más y más público a intentar vender. Otras personas, incapaces de responder ya a los requerimientos de avales monetarios, fueron liquidadas del mercado. A las once y media este último se había rendido a un ciego e inexorable terror. Verdaderamente, aquello debió ser pánico.⁷²

El desastre, según Galbraith, se debió muy probablemente a cinco debilidades que él considera propias del sistema en “aquel momento” y dentro de las cuales re-

⁷¹ Ley Orgánica del Distrito Federal y Territorios Federales, *Diario Oficial*, Sría. de Gobernación, t. II, núm. 47, 31 de diciembre de 1928, pp. 5, 6, 7, 8.

⁷² J. K. Galbraith, *El crack del 29*, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 135.

salta “la pésima distribución de la renta”; en función de la cual “el cinco por ciento de la población con rentas más altas recibió aproximadamente la tercera parte de toda la renta personal de la nación”.⁷³

Los años transcurridos desde el estallido de la gran depresión muy probablemente demuestren que Galbraith estaba equivocado al suponer que la pésima distribución de la renta era exclusiva de aquel momento y, en este sentido, fuera necesario corregir su aseveración en busca de una explicación más satisfactoria. Ello, sin embargo, excede con mucho el carácter de este ensayo. Para nuestros afectos, baste tenerlo en cuenta porque sin duda alguna influyó de manera decisiva en la marcha de nuestro país y, particularmente, en el curso que se le imprimió a la planeación y a la arquitectura.

En efecto, con el antecedente de la Ley Orgánica del D. F., en julio de 1930, Pascual Ortiz Rubio emitió la *Ley sobre planeación General de la República*. Esta ley expresaba el cuidado que ponía la burguesía nacional en tratar de evitar, hasta donde les fuera posible, el ser arrastrados en la crisis más profunda que se abatía sobre el capitalismo, por una parte; pero, además, venía a conjugarse con el prestigio que en México tenía la Unión Soviética, sus éxitos incuestionables y la construcción de un sistema económico que como muchos años más tarde lo tuvo que reconocer Beveridge, parecía estar a salvo de las crisis económicas. Esta realidad, aunada a la difusión acrítica de ideas socializantes de todos los cuños y layas, hizo que, como se ha dicho, los sucesivos gobiernos revolucionarios, exclusión hecha de todos los posteriores a Ávila Camacho, propalaran pública y reiteradamente su simpatía por el socialismo y, dentro de él, por uno de sus rasgos más sobresalientes, y aparentemente sencillos de trasplantar a terruños capitalistas; la *planeación*.

Fue un momento histórico en que las burguesías más avanzadas trataron de romper amarras con el capitalismo llegando, como fue el caso de Marmaduke Grove, a proclamar la instauración del sistema socialista en Chile en 1932, o a pergeñar políticas nacionalistas, como en los casos de México, Argentina y Brasil.

Este primer auge de la planificación en México se vio impulsado por otra coincidencia; dos o tres años antes había regresado a México Carlos Contreras, quien había hecho sus estudios en los Estados Unidos y había asistido a alguno de los *Congresos internacionales de planificación y de la habitación* que, desde 1913, venían desa-

73 *Ibid*, p. 220.

rollándose en Europa. El duodécimo congreso tendría lugar en septiembre de 1929 en París y su tema sería; "Métodos de financiamiento para las habitaciones de las clases trabajadoras, con referencia especial a los métodos de atraer nuevos capitales". Carlos Contreras fundó, además, la *Asociación Nacional para la Planificación de la República Mexicana* y editó, en septiembre de 1927, el órgano de esta asociación: *Planificación*. Desde sus clases impulsó los estudios urbanísticos y se realizaron los primeros ejercicios de remodelación urbana.

En la primera reunión que celebró el "Comité del plano regional de la Cd. de México y sus alrededores", con fecha 20 de marzo próximo pasado —1928—, y al ponerse a discusión el nombramiento de Director del plano regional de la Cd. de México, fue nombrado por unanimidad de votos el arquitecto Carlos Contreras.

Así pues, justo en el momento en que la revolución sufría uno de sus primeros embates y volvía los ojos azorada, buscando un remedio que, al sustraerla de los efectos del *crack*, legitimara social e históricamente la continuidad del sistema capitalista en México, pese a que parecía estarse derrumbando en la metrópoli guardiana de él, aparece un profesional que se había especializado en planificación.

No hay la menor duda de que la planificación de que aquí se está hablando quedó restringida a las manifestaciones físicas espaciales del sistema social y de ninguna manera avizoró siquiera la posibilidad de introducir medidas tendientes a organizar la producción en función de las necesidades sociales, punto central que define a una planificación económica. Sin embargo, la palabra producía raros encantamientos en los oídos de las clases más conscientes de la situación, dada la carga política que la ligaba con el socialismo, y la ley se dictó con el beneplácito de ellas.

En los considerandos de esta ley se anotó que el progreso se expresa en la satisfacción de una vida más cómoda, más higiénica y más agradable... tendiendo a que toda medida administrativa trascendental obedezca a un programa definido, basado en el estudio previo del desarrollo ordenado y armónico del país en que se vive.⁷⁴

⁷⁴ Ley sobre planeación general de la República, *Diario Oficial*, t. LXI, núm. 12 de julio de 1930, suplemento, p. 48.

Y a tal efecto decreta que debe precederse a la elaboración del “Plano Nacional de México”, que estará constituido por todos los documentos necesarios para regular el “desarrollo armónico del país”. Dentro de esos documentos estaban los Planos Reguladores del Distrito y Territorios Federales, en los cuales quedarían prescritos los mejores usos del suelo y otros similares.

La ley creaba una Comisión Nacional de Planeación, órgano consultivo de la Comisión de Programa y a ésta última la obligaba a:

- iv. Estudiar y determinar los caracteres generales de la casa *habitación mexicana*, especialmente la de la clase trabajadora, industrial y campesina del país.

Dos leyes más son importantes de tomar en cuenta para aquilatar la presión que estaban ejerciendo las clases trabajadoras en la estructura del país e, igualmente, para confirmar los llamados dirigidos a los arquitectos a fin de reencauzar su actividad hacia la solución de los masivos problemas sociales. Una de ellas lo fue la Ley Reglamentaria del artículo 123 constitucional: la *Ley Federal del Trabajo*, promulgada en 1931, y en cuya exposición de motivos se reitera

que forzosamente las *escuelas socialistas* tenían muy pronto que encargarse de corregir, demostrando la falsedad e injusticia de los mal llamados principios de libertad e igualdad

y en cuyo artículo III se repite el postulado XII del artículo 123 ya citado anteriormente.

En el *Reglamento de la Ley de planificación del Distrito Federal y Territorios de la Baja California*, de 1933, se retoman las viejas reivindicaciones transhistóricas al establecer que

por medio de la planificación y zonificación... se proveerá a la rectificación y ordenación sistemática de la urbanización de los centros de población —y se estipula— la reglamentación y distribución de las construcciones de toda índole, desde el punto de vista de las

necesidades de una vida civilizada y el *desarrollo estético* de las poblaciones, —así como el cuidado— “de todo aquello que *embellezca a las ciudades*”.⁷⁵

En el artículo 28 de esta ley, referente a creación del *Consejo de Arquitectura del Distrito Federal* quedó asentado que:

Son facultades de este Consejo estudiar y *calificar exclusivamente desde el punto de vista estético*, todo proyecto de construcción de edificios, puentes, monumentos, parques y demás que tengan interés estético para el Distrito Federal...

Este reglamento, suscrito por el presidente en turno, Abelardo L. Rodríguez, y por Aarón Sáenz, quien a la sazón era Jefe del Departamento Central, manifiesta una diferencia notable respecto de las leyes anteriores, pues si bien todas coadyuvan a asignarle un sentido clasista incuestionable a la arquitectura “mexicana”, al dictaminar la relevancia que tiene la construcción de espacios para los trabajadores, en éste se introduce el aspecto estético y de su cumplimiento se responsabiliza al Consejo de Arquitectura. Aunque posteriormente trataremos a la corriente que en la arquitectura propugnó por una de carácter socialista, y ahí veremos, con más detenimiento, que la creación de este Consejo y la adscripción de Juan Legarreta a él fue, posiblemente, el incidente que hizo aflorar las contradicciones en que estaba inmersa la Sociedad de Arquitectos Mexicanos; es importante tener en cuenta por el momento que un reglamento con este articulado necesariamente se inscribe dentro de una política estética de Estado.

También importa recordar que se han traído a cuento estas leyes y reglamentos para confirmar el cambio de sentido que la revolución de 1910 le imprimió a la arquitectura. Como se había anticipado, las reivindicaciones subyacen bajo las diversas medidas políticas arquitectónicas, mostrando hasta qué punto eran todavía vigentes, y en igual sentido, cómo el propiciar su satisfacción legitimaba las acciones provenientes, tanto del aparato gubernamental, como las auspiciadas por los profesionales a título gremial o personal. Importa reiterar aquí que estas leyes, expresión de la lucha de clases y, más aún, de la correlación de fuerzas entre ellas, le estaban pre-

⁷⁵ Reglamento de la ley de planificación del Distrito Federal y Territorios de la Baja California. *Diario Oficial*, T. LXXVI, núm. 45, 22 de febrero de 1933, pp. 10-14.

sentando a los arquitectos los más importantes rubros del programa arquitectónico general, cuyo desacato, por demás está decirlo, significaría voltearle la espalda a los más importantes reclamos sociales del momento. En términos de la teoría de la arquitectura significaría no proyectar la arquitectura necesaria y adecuada a la sociedad particular, no dirigirse a las clases sociales más urgidias y, consecuentemente, sustraerla de la dinámica social para transformarla fatalmente en un objeto de lucro, esto es, relativamente inútil. Pocos casos se conocen en los cuales se les haya solicitado a los profesionales de la arquitectura un tipo de arquitectura tan preciso, con tanta urgencia y avalada desde tan variados puntos de vista. Y, ¿cómo respondieron éstos? Nótese que la pregunta se refiere ahora al conjunto organizado de los arquitectos, a su organismo representativo, en suma, a la SAM, y no a algunos casos aislados, como el de Villagrán, al cual ya nos referimos.

El desfase histórico de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos

Cierto es, como ya se ha dicho, que a partir de la fundación de su sociedad en 1919, los arquitectos retomaron las reivindicaciones y puntos programáticos heredados por los siglos anteriores y que, en este sentido, mantener vigente su diferencia respecto de las ingenierías, así como refrendar la importancia social de la belleza y de la remodelación urbana fueron faenas dignas de reconocimiento, en la medida en que las llevaron a converger en el surgimiento de la Escuela Mexicana de Arquitectura.

Ello no obstante, se mostraron insensibles y hasta refractarios a todos los llamados a que se ha hecho insistente referencia, pese a que no eran necesarias muchas cavilaciones para convencerse de que se encontraban en los umbrales del cambio más trascendente que podía acontecerle a la arquitectura, por no mencionar el del país en su conjunto. Tampoco parece haberles entusiasmado la idea de ser partícipes en dicho cambio, de convertirse en arquitectos en el más amplio sentido metafórico del término, esto es, en arquitectos de la nueva sociedad. ¡Tan bella oportunidad los dejó impasibles! Hasta finales de 1931 puede afirmarse que la SAM, que el conjunto organizado de los arquitectos, parecía no haber advertido el nuevo clima social en que se encontraba el país y tampoco haber parado mientes en los reclamos que se le dirigían a fin de incorporarse a dar satisfacción a la arquitectura exigida por las masas trabajadoras.

En efecto, en los catorce años posteriores a la promulgación de la Constitución de 1917, la SAM no pergeñó siquiera un documento que pudiera ser visto como el barrrunto de una política en la que de manera expresa tomara en cuenta la solución de los problemas de masas sancionados por la correlación de fuerzas entre las clases revolucionarias, así como las radicales modificaciones que ello le imprimiría a los principios y al programa general arquitectónico, sobre los cuales se sustentaba el gremio en su conjunto. ¿Qué pasó, pues, en 1931 que rompió con esta inercia? Un acto de contricción: la Primera Convención Nacional de Arquitectos, fue precedido de dos acerbas críticas: la de Carlos Tarditti y la de Alfonso Pallares. Veamos éstas primero.

La sucinta comunicación dirigida por Carlos Tarditti a La SAM el 22 de mayo de 1930, era, a un tiempo crítica, exhorto y propuesta. En sus partes fundamentales decía lo siguiente:

Considerando que el primer objeto de la Arquitectura es indudablemente su misión social, es decir, edificar las viviendas necesarias para albergar dignamente a nuestros semejantes... que por lo menos un 60% de nuestra población está envenenándose moral y físicamente en barracas infectas... que el estudio y mejoramiento de las anteriores condiciones atañe muy directamente a la profesión del arquitecto, y que mientras éstos no pongan su talento y energía a satisfacer estas necesidades es inútil pretender que se les estime y reconozca como una profesión útil y necesaria para la colectividad... Que la sociedad de arquitectos mexicanos reconozca que es uno de sus fines, la responsabilidad de estudiar y tratar de resolver todos los problemas que tiendan a crear y garantizar el hogar de la familia mexicana, por ser la base indispensable de toda vida civilizada.

—Y propone a la SAM —

a) Abrir entre sus miembros un concurso para proyectos de habitaciones obreras que puedan servir de modelo...

a) Nombrar una comisión permanente que organice el estudio del problema de la habitación de las clases humildes en todos sus aspectos, constructivo, educativo, económico, legal, etc...⁷⁶

Como se puede comprobar (ver apéndices) a Tarditti le era indispensable identificar la “edificación de las viviendas necesarias para albergar dignamente a nuestros semejantes con la “misión social” de la arquitectura, y a dicha misión con el “primer objeto” de la misma a fin de, primero, hacer ver que no se trata de un reclamo o capricho que a título personal pretende imponer a un gremio, sino de un principio arquitectónico y, segundo, fundamentar la inutilidad de buscar estima y reconocimiento para una profesión que no cumple con dicha misión social. Es claro que Tarditti considera que los arquitectos no están cumpliendo con su misión social y que, encima de ello, todavía se quejan de la falta de reconocimiento social en que se tiene a su profesión. De no ser así, enunciados como éstos carecerían absolutamente de sentido.

En rigurosa lógica, de las premisas anteriores Tarditti desprendió su conclusión: exhortar a la SAM a que asumiera la responsabilidad de “estudiar y tratar de resolver” los problemas inherentes a la misión social de la arquitectura. Por su propio peso cae que lo primero que tendría que llevar a cabo la SAM si hubiera pretendido refrendar la legitimidad de la profesión en los términos propuestos por Tarditti era hacer suyos tales objetivos y tal misión: esto es, modificar su concepción teórica a fin de acompañarla con lo que las nuevas condiciones reclamaban. Tan obvia es esta consecuencia que Tarditti la da por supuesta. Es por ello que propone otros dos caminos prácticos conducentes a la misma finalidad: el uno era convocar a un concurso de proyectos de habitaciones obreras que puedan servir de modelo, y el segundo fue el que la SAM constituyera una comisión permanente dedicada al estudio de dichos problemas.

Respecto de la tácita pero clara propuesta de Tarditti en el sentido de que la SAM reformulara su teoría de la arquitectura, único cuerpo de ideas donde podían y debían quedar integrados sus conceptos, la SAM, como organismo, no llevó ade-

76 Carlos Tarditti, “Iniciativa para un programa de acción social propuesto por el socio Carlos Tarditti”, México, 22 de mayo de 1930, archivo r.v.s.

lante acción alguna. En relación a su tercera propuesta, a la de conformar una comisión, la SAM informó, menos de un mes después, al arquitecto Álvaro Aburto que:

En sesión extraordinaria celebrada el día 5 del actual, fue Ud. designado, en unión de los socios aritos. C. Tarditti y C. Obregón Santacilia, para integrar la Comisión permanente que organice el estudio del problema de la habitación de las clases humildes de todos sus aspectos, de acuerdo con la iniciativa del artto. Tarditti que fue aprobada.⁷⁷

La iniciativa de Tarditti, como hemos visto, no se refería únicamente a la integración de esta comisión, por importante que pudiera ser, pero la SAM guardó silencio respecto de las otras dos propuestas implícita o explícitamente expuestas en su comunicación: ni una palabra en propuesta a la crítica a la SAM por el incumplimiento de sus finalidades que, como organismo representativo de los arquitectos, estaba obligada a llevar adelante; ninguna palabra respecto de su proposición de abrir un concurso entre los miembros. A juzgar por la comunicación, la SAM no veía necesario convocar a sus miembros a revisar sus acciones ni, mucho menos, a reconsiderar sus principios teóricos. La omisión, como veremos, resultó premonitoria. Así las cosas, la única de sus propuestas que sí realizaron, pero sin dar cuenta de la paternidad de la promoción y de los efectos que de ella se derivaban fue la segunda.

El *Concurso de la casa obrera mínima* se llevó a efecto, en fecha no suficientemente precisada, en 1932, bajo los auspicios del *Muestrario de la construcción moderna* dirigido en ese momento por Carlos Obregón Santacilia. Fue ganado por Juan Legarreta y dio lugar a que el Departamento Central le encomendara a este último, a partir de 1933, la construcción del primer conjunto de viviendas obreras en Balbuena, y otro posterior en San Jacinto. De la sesión extraordinaria de la SAM en que se vio la carta de Tarditti a la de la celebración de este concurso, hablan transcurrido unos dos años aproximadamente: lapso muy breve como para que a todos, incluyendo al propio Carlos Obregón —quien en esa oportunidad había sido nombrado miembro de la comisión propuesta por Tarditti— se les olvidara que había sido este último el promotor de la idea. Con esta omisión, extraña sobremanera, la SAM y Obregón incumplieron la obligación en que estaban de reconocer a Tarditti sus méritos, y dificultaron identificarlo como uno de los escasos miembros que instó a la SAM a

77 Ramón Llano, Carta al arquitecto Álvaro Aburto, México, junio 10 de 1930, archivo r.v.s.

dejar de marchar a contratiempo de la historia, por el sencillo procedimiento de avocarse a la solución de la vivienda obrera y de las clases humildes, problema nodal de masas a partir del cual deberá justipreciarse el papel jugado por la Escuela Mexicana de Arquitectura y por la SAM.

Como la que le antecedió, la segunda comunicación dirigida a la SAM tenía de todo: de crítica, de excitativa y de ruta a seguir. También a semejanza de la primera, lo cual es de por sí significativo, puso en el tapete de la discusión los problemas que el autor entendía como prioritarias para el gremio así como la muy criticable apatía que ante ellos mostraban sus miembros. No podía ignorársela, el autor era uno de los redactores de la carta constitutiva de la SAM, además de editor y redactor de *El arquitecto*, órgano oficial de la misma y autor de un sinnúmero de artículos a través de los cuales había mantenido en alto las reivindicaciones y puntos programáticos de la Sociedad. Era uno de sus miembros más preclaros: Alfonso Pallares. En su carta decía:

La existencia de la SAM como institución u organismo dirigente de la ideología arquitectónica mexicana, y como asociación que persigue la defensa de los intereses de sus agremiados, es totalmente ignorada... no tiene ningún peso para las decisiones trascendentes que toma el Gobierno en los problemas de la construcción de ciudades y del desarrollo arquitectónico general de la Nación... Queda sobreentendido que para el Gobierno y sus colaboradores, persiste aún la convicción de la sinonimia entre las palabras ingeniero y arquitecto.

IV. LOS OBREROS. *La apatía y los temores que en general han caracterizado siempre la actitud del arquitecto* como individuo perteneciente a un grupo social, a un pueblo en ebullición, han tenido como resultado que, en tanto los sucesos exteriores se desarrollaban violentamente y traían una nueva y fuerte organización obrera, de carácter sindical; *ajeno a toda realidad y creyendo poder mantenerse al margen de las convulsiones sociales, va siendo el arquitecto que día a día, es arrollado por las nuevas condiciones de la estructura económica y en los reajustes exigidos, con toda justicia, por sus obreros, a cuyo lado debería estar, es desplazado en forma definitiva.*

PROPUESTA.

En vista de los *motivos* anteriores se propone celebrar:

10. Una asamblea general de todos los arquitectos mexicanos asociados o no asociados para formular las bases de: 20. *La primera convención de la construcción*, para la que servirán de guías los motivos antes dichos.⁷⁸

Todo parece indicar que la crítica de Pallares surtió efecto, así como su propuesta: en el mes de noviembre de 1931, coincidiendo con el 150 aniversario de la Academia de San Carlos, se llevó a efecto en la biblioteca de la Escuela la *Primera Convención de Arquitectos Mexicanos*.

Pese a que, según dice la crónica de esta “notable asamblea J, gremial” se la quiso contener en márgenes sumamente modestos, en esta Convención se revisaron algunos de los temas gremiales más apremiantes y, podría decirse, de aquellos en relación a los cuales se decidía el fortalecimiento de la agricultura mexicana. Aquí se revisó la “Reglamentación del ejercicio de la profesión de arquitecto” (Alfonso Pallares) el “Estado actual del Distrito Federal, con relación a la planificación y posibilidades de mejoramiento para el futuro” (Vicente Urquiaga); “Injerencia del Departamento del Distrito Federal, como autoridad administrativa, en relación a la vía pública (Ramón Llano); “La manzana como mínima unidad urbana” (Alfonso Pallares); “La educación profesional del arquitecto” (Manuel Ortiz Monasterio y José Villagrán); “Los monumentos arqueológicos y artísticos de la República y sus relaciones con la planificación” (Ignacio Marquina); “Reglamentación de los concursos públicos y privados” (Antonio Muñoz); “Los aranceles” (Arnulfo C. Cantú); “Posibilidades de sindicalización de los arquitectos” (Álvaro Aburto); “Orientación necesaria a la arquitectura moderna mexicana” (Mauricio M. Campos), “Especificaciones mexicanas: a) de la construcción en general, b) del concreto armado” (Bernardo Calderón), “La habitación obrera mexicana y de las clases humildes” (Guillermo Quintanar).

Sí, la Primera Convención representó un acto de contrición mediante el cual la SAM pretendió acompasarse con el ritmo de la dinámica social. ¿Qué se dijo en ella? Excepción hecha de la conferencia de Villagrán comentada anteriormente, no nos ha llegado ningún otro documento. Sin embargo, es posible colegir dos cuestiones importantes: primera, que la SAM, pese a la realización de esta Convención, no modificaba sustancialmente sus puntos de vista ni sus actitudes sociales. Segunda, que, muy probablemente, no tuvo una gran capacidad para persuadir a los representantes gubernamentales asistentes al solemne acto de inauguración respecto

⁷⁸ Alfonso Pallares, Carta a (sin destinatario), México a 30 de junio de 193, archivo r.v.s.

de su toma de posición del lado de las reivindicaciones revolucionarias: a Pascual Ortiz Rubio, Presidente de la República, a Ignacio García Téllez, Rector de la Universidad Nacional Autónoma, y al recién nombrado Secretario de Educación Pública y uno de los “siete sabios”, Narciso Bassols.

Que la SAM no modificaba sustancialmente sus actitudes sociales es posible colegirlo en función de los temas elegidos y de los cuales, si dejamos de lado los de Villagrán, Campos y Quintanar, tres en toda una convención, todos los restantes no abandonaban el terreno de los escuetos intereses gremiales: los aranceles, los concursos, los monumentos, la vía pública, las especificaciones; y esto sin saber a ciencia cierta qué hayan podido decir Campos y Quintanar quien, por cierto, sustituyó a Tarditti en la conferencia dedicada a las habitaciones obreras, dejando de lado por segunda vez a este último. Nada de la revolución, de las nuevas condiciones materiales de la arquitectura, nada de la necesidad de que los arquitectos modificaran sus puntos de vista tradicionales. En suma, nada que pudiera hacer suponer que se contaba, en ellos, con una fuerza lista a llevar adelante la revolución en la arquitectura. También es posible suponerlo dado el inmenso retraso con que venían a realizar este recuento, así como por la incomprensión con que recibieron la conferencia de Villagrán, en la que no solamente se partía de la situación social concreta del país, sino que se anticipaban acciones cuya prosecución hubiera dado lugar a una política arquitectónica.

Es una lástima que no hayan llegado hasta nosotros los textos de aquellas conferencias. Por el momento en que se sustentaron, por el carácter del acto del cual formaron parte, por las excitativas de Pallares y de Tarditti que las precedieron, así como por la situación del país, los temas abordados y la trayectoria de algunos de los conferenciantes partícipes en ella, esta Convención significó un acto de contricción. No puede vérselo de otra forma. Se trataba de un gremio que, pese a su gran tradición de lucha gremial y a las reivindicaciones mantenidas en alto con toda la pasión y el enamoramiento que conlleva luchar por la existencia misma, con la certeza de contar con banderas encomiables, persistía en alejarse de las clases sociales y de los frentes de lucha en los que se estaba decidiendo todo el futuro de aquellas y de él mismo.

Como se dijo anteriormente, de las dos almas que habitaban en su cuerpo, una de ellas, la elitista, había predominado siempre e impuesto su tónica en todas las grandes decisiones. Treinta años después de los escarceos de Nicolás Mariscal a fa-

vor de la belleza, de la remodelación y embellecimiento de las ciudad y de la delimitación profesional, podía observarse que estas reivindicaciones, no únicamente gremiales sino sociales, eran enarboladas por la SAM en busca de un beneficio corporativo, gremial, y no social y colectivo. ¿O qué otra cosa significa realizar en un momento revolucionario una Primera Convención en la historia de los arquitectos, para ir a tratar los aranceles, los concursos, las especificaciones, etc.?

Al retraer su participación de los ingentes problemas de masas cuya solución confrontaba el proceso revolucionario; al confiar egoístamente, como les dijo Pallares, en que podían “mantenerse al margen de las convulsiones sociales” sin verse afectados y, consecuencia ineludible, al restringir los beneficios de su aplicación a solventar las necesidades de los menos en detrimento de los más; al esgrimir, pues, aquellas reivindicaciones sociales con un sentido corporativo y con la mezquindad de espíritu de que es capaz únicamente el ahíto, las amputaban, de hecho, todo el sentido revolucionario con el cual habían sido producidas por un pueblo para el cual formaban parte de una estrategia cuya meta era doble: destruir los reductos oligárquicos precapitalistas con expresión espacial, sobrevivientes en México y, al dejar libre curso a las potenciadas fuerzas que obligadamente tenía que desarrollar el capitalismo, lograr que aquellas reivindicaciones normaran la construcción de los espacios de que habían carecido por centurias.

Carentes de este sentido, aquellos objetivos se transformaban, por su dialéctica interna, en una sutil y meliflua argumentación que convalidaba justamente lo contrario: la restricción del disfrute de los más elevados valores espirituales a una oligarquía desclasada históricamente.

Si tenemos en cuenta esta realidad y también la de que una revolución es “la cosa más autoritaria que existe... mediante la cual una parte de la población impone su voluntad a la otra parte por medio de fusiles, bayonetas y cañones, medios autoritarios si los hay...” no se hace para terminar en el punto de partida o para dejar que todo continúe como antes, se concluirá que en dicha dialéctica revolucionaria estaba prescrito, pues, echar a un lado los criterios, las personas y los organismos que no coincidieran con los acuerdos a que habían llegado las clases sociales en pugna; esto es, con lo asentado en las leyes y reglamentos mencionados y, sobre todo, con el sentir de los propios afectos que no había quedado impreso en éstos. No podía ser de otro modo: la SAM, y todo lo que a ella condujera, tenía que dejar su sitio, iba a ser dejada de lado por su contumaz desfase-miento de las necesidades

sociales de masas que habían hecho eclosión gracias a la revolución. Todo era cuestión de tiempo: de encontrar el momento oportuno y la forma adecuada.

La relegación de la SAM: el funcionalismo socialista.

El momento oportuno y la forma adecuada para hacer a un lado a la SAM se presentaron dos o tres meses más tarde, a principios de 1932.

Desde 1929 y pese a que se establecieron turnos vespertinos en las escuelas, muchos millares de niños se habían quedado sin oportunidad en el Distrito Federal por falta de edificios escolares. A principios de 1932, "los jardines de niños ... Tenían un 13% de edificios en mal estado, 29.6% en medianas condiciones y sólo 57.4% en buen estado. En cuanto a las escuelas primarias del mismo Distrito, sólo estaba en buenas condiciones el 29%; medianamente instaladas el 40.2% y mal instaladas el 30.78%."⁷⁹

El motivo existía: había millares de niños a los que se debía proporcionar escuelas. Esta realidad se combinó con la presencia de Bassols en la Secretaría de Educación Pública y se transformó en una política gubernamental. ¿Quién era Bassols? Como se ha dicho era uno de los "siete sabios", es decir, integrante del grupo formado por estudiantes de la Escuela Nacional de Jurisprudencia que el 5 de septiembre de 1916 fundó la Sociedad de Conferencias y Conciertos con el "fin de propagar la cultura entre los estudiantes de la Universidad Nacional de México". Estaba integrado por Manuel Gómez Morín, Vicente Lombardo Toledano, Teófilo Olea y Leyva, Alfonso Caso, A. Vázquez del Mercado, Antonio Castro Leal y Jesús Moreno Baca.

Profesor en su propia escuela, era conocido por su dominio completo de las disciplinas jurídicas; fue Director de la Facultad de Derecho y le correspondió fundar la Escuela Nacional de Economía. Había redactado la Ley Agraria en 1927. Se trataba, pues, de un profesional de amplio prestigio, que desde los 28 años se declaró un socialista convencido, no de las doctrinas de Marx, a las que llegó a considerar de una "primitiva rigidez doctrinal" sino de un socialismo por el cual entendía

...No la abolición de todo lo existente, ni una novedad desconcertante... sino simplemente, hay que entenderlo bien, una forma más nueva, más justa y amplia, de organizar la producción en la sociedad... Y en definitiva, la palabra no tiene ningún valor trascenden-

79 SEP, *Escuelas primarias*, 1932, México, s/f, p. 7.

tal; todos estamos conformes en dejar la palabra y trabajar las ideas que, vuelvo a repetirlo, son éstas en el fondo: cambiar en el mundo contemporáneo la distribución de los medios de producción —capital, tierra, máquinas, trabajo— organizando la riqueza en forma mejor...⁸⁰

Para los efectos de su adhesión al socialismo, no le parecía una objeción de fondo el que se le arguyera el fracaso de la Unión Soviética, dado que, en primer lugar “nuestras luchas, nuestros asuntos, ni han nacido por causas idénticas a las europeas, ni deben resolverse en forma copiada de los rusos”. Además de ello, había que tener en cuenta que

...Podrán haber fracasado momentáneamente, si se quiere, las formas políticas que el comunismo —distíngase el término— ha logrado organizar; pero ni esto es bastante para hablar de un fracaso absoluto del socialismo en todas sus formas, de las que el comunismo es sólo una, ni siquiera cabe pensar por ello en la muerte del sistema, sino más bien en una lucha contra el Estado capitalista, aún no concluida. El propio ejemplo de Rusia es inaceptable, tanto porque aquello del “escandaloso fracaso” no pasa de buenos deseos en un mundo occidental que le es adverso, cuanto porque, aun suponiendo cierto el desastre, no tendría la significación que mañosamente se le quiere asignar.⁸¹

¿Qué factores concurrieron, pues, en 1932? Hagamos un recuento: el país estaba en revolución; las masas carecían de escuelas; quien tenía la obligación de subsanar esa carencia era el Secretario de Educación quien, en ese momento, era un sincero socialista, convencido por tanto de la necesidad de organizar a la sociedad de una manera más justa; justicia en materia educativa quería decir dotar de escuelas a quienes no la tenían ni la habían tenido jamás; el Departamento Central estaba dispuesto a invertir en esos afanes un millón de pesos.

Sólo faltaba una pieza; ¿quién realizaría esas escuelas, es decir, quién tenía la capacidad de entender que no se necesitaban escuelas dispendiosamente concebidas sino todo lo contrario, escuelas modestas que pudieran ser proporcionadas a un mayor número de niños en “las nuevas barriadas sobre donde habita población

80 Narciso Bassols, “El pensamiento de la gente nueva” en *Obras*, México, F.C.E., 1964, p. 35.

81 *Ibid*, p. 34.

trabajadora en su mayoría"?). Para llevar a cabo estas escuelas era necesario estar convencido de que la misión social de la arquitectura era la finalidad de mayor jerarquía y a la cual debían supeditarse todas las demás; la economía, la técnica, la estética. Particularmente esta última, ya que en tiempos anteriores había sido en sus áreas que se había sacrificado a todas las demás. Y esos tiempos no distaban mucho; en opinión de Bassols, Vasconcelos había sobrestimado ese elemento social y había construido sus grandes escuelas con formas pretenciosas que exigían grandes erogaciones y, además, no prestaban el mismo servicio dentro del sistema educativo.

... Para complementar este plan socializador de la educación urbana... se hizo abstracción por completo de la antigua base arquitectónica sobre la cual se edificaban escuelas, y que trataba de elevar una construcción costosa, en estilos correspondientes a épocas en que dominaban los ideales de boato de una casta privilegiada que se aislaba en palacios inmensos, recargados de lujos exóticos', palacios que aún demuestran a las claras la opresión del indio obligado a excavar, labrar, acarrear y alzar la piedra, para construirlos. Una sencilla enunciación de las condiciones económico-sociales del México actual hasta para comprender que hoy, bajo el dictado de los ideales revolucionarios, no sólo es absurdo sino criminal pretender seguir imitando a toda costa aquellos sistemas de construcción; ni los recursos de que se dispone para la educación pública ni el objeto a que están destinadas las construcciones escolares, soportan tales despilfarres, que limitarían a un pequeño número de favorecidos el radio de la escuela... fue preciso formular... un programa general, fijo en sus grandes líneas y minucioso en sus pormenores, de nuevas construcciones escolares, tendientes a satisfacer con la mayor amplitud posible, y también con el menor costo, las exigencias de una escuela que responda a los principios sociales por los cuales ha luchado el pueblo de México?⁸²

La crítica de Bassols a Vasconcelos es la más contundente que se le haya dirigido hasta la actualidad. En ella quedaban incluidos, además de sus obras escolares, todo lo que en éstas convergía, es decir, su desconocimiento de la cruda realidad del país, de su pobreza, de la necesidad de proporcionar servicios a las clases depauperadas, de su lenidad respecto de la necesidad ideológica, de que simultáneamente a

82 SEP, *ibid*, p. 8. (Subrayados del autor).

la satisfacción de aquellas necesidades se propiciara un criterio distinto en los educandos, acostumbrándolos a rechazar

...la tendencia al empleo antieconómico de la riqueza, el gasto superfluo inspirado en la vanidad o en el falso arte, cuando las sociedades humanas todavía arrastran a la casi totalidad de sus miembros sumidos en la más ofensiva y dolorosa de las miserias.⁸³

Por supuesto, su crítica también alcanzaba a los arquitectos, instrumentos sumisos de aquel programa arquitectónico y proclives a entregarlo todo, a cambio de la belleza abstracta. A aquél y a éstos, Bassols les hizo ver que:

Quizá en abstracto puede aceptarse la tesis que apoya la construcción de grandes y costosos centros escolares... pero si se considera la cuestión, como debe ser estrictamente subordinada a las posibilidades del erario, no puede menos de llegarse a convenir que está justificada la política de construcción de edificios escolares que... *supedite la posible suntuosidad y la llamada belleza de los edificios, a los precarios e inciertos recursos del Estado.*⁸⁴

Por último, Bassols enunció la definición, la bella definición diríamos nosotros, de lo que entendía por "*arquitectura escolar funcional*"

*...Lugares en los que no se desperdicia ni un metro de terreno, ni el valor de un peso, ni un rayo de sol.*⁸⁵

¿Qué arquitecto podía llevar adelante una arquitectura así de concreta, así de relativamente insólita, así de social? Ciertamente ninguno de los participantes de la Primera Convención, imbuidos todos ellos del viejo y periclitado concepto de arquitectura para el cual la belleza, a toda costa, era lo principal. La SAM tenía que dejarse a un lado: la belleza, la reivindicación que les había servido a los arquitectos para desarrollar la arquitectura y aportar mejoras al país en tiempos porfiristas, se tornaba dialécticamente en su contrario y, para 1932, les impedía participar en la

⁸³ Narciso Bassols, "La educación pública en 1932", *op. cit.*, p. 124.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibid*, p. 125.

empresa arquitectónica más notable del momento histórico: la construcción de escuelas funcionales.

Así pues, Bassols volteó la mirada a otra parte, y cuando encontró al joven intransigente en lo conceptual, radical en su criterio compositivo, afín al socialismo por su amistad con Diego Rivera, en suma, cuando encontró a Juan O’Gorman, se completaron las condiciones materiales necesarias para transformar la práctica arquitectónica, consolidando en la naciente Escuela Mexicana de Arquitectura su prioritario sentido social: era el momento del funcionalismo socialista. Era la relegación de la SAM.

A partir de este momento, el proceso marchó aceleradamente. En ese año se construyeron 25 escuelas nuevas, a 8 más se les aumentó su capacidad, se repararon en su totalidad otras 20, contándose con 238 aulas para 11 900 alumnos. Como se había dicho, en ese mismo año Legarreta ganó el concurso para la casa obrera mínima; se realizó el Congreso Pedagógico Nacional, en cuyas conclusiones se hablaba de la “participación activa en la explotación socializada de la riqueza”...; combatir “por todos los medios el sistema capitalista”, y propiciar en la escuela secundaria “las bases científicas para la organización del Estado socialista”.

En ese año, seguramente, se realizaron los estudios que habían de permitir el surgimiento, en 1933, de la Escuela Superior de Construcción. Con ella se intentaba crear las escuelas de donde emergerían los profesionales técnicos que necesitaba el nuevo Estado en materia de construcción: los *ingenieros arquitectos*.

La *Escuela de Altos Estudios Técnicos*, como también se le llamó:

formará a su vez dos tipos superiores que serán: el ingeniero constructor, capacitado a fondo para construir y el ingeniero arquitecto capacitado para construir y proyectar.⁸⁶

Con el plan de estudios de que se proveyó a esta escuela, ajeno a las humanidades de tipo universitario que pretenden “elaborar en sus educandos un pensamiento filosófico de la historia del pensamiento en materia de lógica, ética y estética, de los idiomas, etc.” se pretendía producir “hombres de especialidad concreta y definida”, a partir del estudio técnico “puramente utilitario y de concreta aplicación”.

86 Narciso Bassols, “Sobre las escuelas dependientes del Departamento de Enseñanza Técnica”, *op. cit.*, p. 228.

¿Hasta qué punto pensaba Bassols, y con él todo el gobierno de Abelardo L. Rodríguez, que había que dejar de lado a la propia Universidad Nacional de donde habían provenido todos los profesionales de la arquitectura? No es posible precisarlo de manera incuestionable, pues si por una parte su desconfianza en la educación universitaria fue a tal punto grande que los llevó a constituir nuevas y casi radicalmente distintas escuelas, por la otra Bassols afirmó que:

De esta manera las escuelas técnicas producirán siempre hombres que por necesidad quedarán subordinados al pensamiento director que debe engendrarse en el seno de la Universidad.⁸⁷

¿Reflejaría esta frase todo su pensamiento, o fue pronunciada con ánimos de reducir los antagonismos que necesariamente produciría el surgimiento de la Escuela de Ingenieros Arquitectos? ¿Habría tenido en cuenta que esa "subordinación" podría en algún momento hacer frustráneos los objetivos previstos para estas nuevas escuelas técnicas, y que el técnico, ayuno de "pensamiento director", podría degenerar fácilmente en un instrumento incapaz de producir las políticas que se estaban necesitando?

No está por demás recordar que los planes de estudio de estas escuelas quedaron en manos de O'Gorman, Legarreta y Aburto, la tríada funcionalista que, con estas oportunidades se tornaba más radical, intransigente y dogmática⁸⁸ y que, por supuesto, fueron parte de su planta docente inicial, conjuntamente con Enrique Yáñez.

Ese mismo año de 1933 se iniciaron los conjuntos habitacionales de Balbuena y San Jacinto y se nombró a Juan Legarreta miembro del Consejo de Arquitectura del Distrito Federal, en cumplimiento del Reglamento de la Ley de Planificación de febrero de 1933 a que ya se hizo mención. Como se recuerda, este consejo tenía como una de sus facultades la de "estudiar y calificar exclusivamente desde el punto de vista estético todo proyecto de construcción de edificios..."

Esto era mucho más de lo que podía soportar la SAM. De nada valió que Bassols hubiera hablado de *supeditar* la belleza a las condiciones económicas y no de anular-

⁸⁷ *Ibid*, p. 226.

⁸⁸ Juan O'Gorman, carta sin destinatario, archivo r.v.s.

la o descartarla de las obras de arquitectura, tesis expuestas por sus corifeos, principalmente por O'Gorman y Legarreta. Por lo visto, anteriormente se comprenderá que para la SAM el más mínimo acto o frase que tendiera a disminuir la importancia de la belleza era no solamente un desatino teórico, sino que conllevaba un demérito para su fuente de trabajo, misma que por la competencia con los ingenieros se sustentaba en la delimitación profesional, esto es, en la prerrogativa exclusiva de los arquitectos, de embellecer las construcciones a diferencia de aquéllos. Treinta años de lucha gremial tenían que llevarlos, a su vez, a una actitud tan intransigente como lo era la de la tríada funcionalista.

Si, por añadidura, las viviendas obreras se las entregaban a uno de los funcionalistas; si se creaba otra escuela contendiente de la universidad, pero a la que se la autorizaba a expedir títulos que permitirían a los ingenieros arquitectos detentar las obras en un plano de igualdad, lesionando una vez más su oferta de trabajo: si, encima de todo, se constituía el Consejo de Arquitectura y resultaba que uno de los miembros era Legarreta, a quien Obregón Santacilia consideró "cabeza de las izquierdas en nuestro medio arquitectónico", entonces no había más que un camino: cerrar filas y emprender la lucha contra el funcionalismo socialista. Ese es el significado de las *Pláticas sobre Arquitectura*, de 1933.

Así se explica la "inquietud, el desconcierto, la desorientación con motivo del surgimiento de formas y metas arquitectónicas enteramente antagónicas con las consagradas por nuestra más arraigada tradición" de que habló Pallares. Así se explica el encono, los epítetos, la animosidad que permearon estas *Pláticas*. De ninguna manera se trataba, como lo quiso hacer aparecer Pallares, de una búsqueda de orientación, sino del enjuiciamiento del funcionalismo socialista. No hay la menor duda: detrás de unas pláticas de arquitectura aparentemente centradas alrededor de la belleza, se debatía lo que la SAM consideraba tradicionalmente como su esencial responsabilidad: salvaguardar a la belleza como esencia misma de la arquitectura, ya que de esa salvaguarda dependía la delimitación profesional y la demanda de trabajo arquitectónico. Entresaquemos algunos párrafos de esas conferencias:

...hacer a ustedes explicables los puntos de vista que forman una parte de la orientación de la Escuela Superior de Construcción...

Los factores sentimentales, las llamadas necesidades espirituales, deben intervenir en la composición de la arquitectura y es necesario hacer que estos factores innegables y perfectamente humanos participen en los programas arquitectónicos, o bien la presencia de estos mismos factores está en detrimento y en mutilación de las otras necesidades materiales más importantes, más palpitantes y por lo tanto más profundamente humanas... niego a la estética el papel que se le ha dado como medio para resolver y como finalidad de la obra.

Juan O'Gorman

Por lo pronto, no veo inconveniente en aceptar que a una tendencia se le llame "*funcional*" y a la opuesta "*tradicional*"... en el uno se llega al extremo que es el abuso de la "función" y en el segundo se llega al extremo contrario, que sería el olvido de la "función" por obtener una expresión plástica "*tradicional*" premeditada.

Manuel Ortiz Monasterio

...hay quien pretende entender por funcionalismo actual... en el sentido muy particular del caso comunista, circunscribiéndose a un anhelo único, rebasando los límites del campo del arquitecto, actuando fuera de él: porque no se trata de un programa arquitectónico sino de un programa político-social. El arquitecto debe abordar el problema comunista, de la misma manera que aborda los problemas que le plantean las empresas que construyen casas en abonos, las cooperativas, los sindicatos...

Que los líderes comunistas discutan y resuelvan su programa y cuando quieran realizarlo; por lo que respecta a la arquitectura, llamen al arquitecto y éste entonces quedará obligado a resolver el problema comunista con eficiencia... apegándose a los ideales comunistas.⁸⁹

Antonio Muñoz G.

89 *Pláticas sobre arquitectura..., op. cit.*

Nadie expresó, en el curso de las pláticas, las otras cuestiones que subyacían a la discusión sobre la belleza como uno que no era arquitecto, sino ingeniero, y cuyos intereses no estaban afectados directamente. Raúl Castro Padilla dijo:

Si las leyes que van a fabricarnos son para imponer un interés o simplemente una tendencia sectaria, lucidos quedaremos... si un representante de la tendencia utiliza a su favor todo el poder del Estado, nos inundarán la urbe de adefesios. ... Allá en las salas de un palacio... un triunvirato que ha cogido a las musas del cabello... dictan su inexorable sentencia sobre calcas y acuarelas. Los medios puntos están prohibidos y ni mentar a los pobres escarzanos; las tejas no se aceptan y los pretils de líneas movidas, herencia muy nuestra, les dan nauseas... como autoridad se torna en imposiciones de una tendencia y utiliza la fuerza del Estado para satisfacer su estética personalista. ¿Imaginan ustedes qué será de esta muy noble y leal Ciudad de México cuando el Consejo se integra con los señores Aburto, O'Gorman y Legarreta?⁹⁰

Tal y como se había dicho en un principio, la correlación de fuerzas entre las clases sociales contendientes por el poder en México le impuso a los sucesivos gobiernos revolucionarios una tónica socialista. El funcionalismo socialista fue su expresión arquitectónica.

En la medida en que la tradición arquitectónica, para la cual lo esencial de la arquitectura es la creación de una belleza abstracta, se correspondía con las características de una oligarquía precapitalista en tránsito de desaparición, o de su conversión en una de corte capitalista; en la medida en que, por el otro lado, el sentido social de la arquitectura le era indispensable al nuevo grupo gubernamental, cuyo destino estaba ligado al desarrollo del capitalismo, pese a que haya optado por el camino más costoso socialmente hablando, el conocido como vía terrateniente, bien podría decirse que el enfrentamiento acaecido en las eufemísticamente llamadas Pláticas sobre Arquitectura lo fue entre dos clases sociales y entre dos sistemas económicos. Y sería correcto. Y también lo sería calificar a la primera posición arquitectónica como perteneciente a un sistema periclitado y a la segunda como expresión del sistema social emergente.

90 *Ibid.*

Cuenta habida de lo anterior es importante, sin embargo tener presente que, por su enaltecimiento y sublimación del sentido social de la arquitectura, dependiente de la satisfacción de las necesidades espaciales de las clases trabajadoras, esta corriente, sin pensarlo, sin saberlo, confluyó con la política arquitectónica sustentada firmemente por Villagrán como fundamento doctrinario de la Escuela Mexicana de Arquitectura.

En efecto, si algo unificó al funcionalismo socialista con la Escuela Mexicana fue su preocupación social, su pretensión de encauzar y legitimar a la arquitectura mediante su participación en la solución de los problemas de las masas que habían emergido a primer plano político gracias a la revolución. Como mero dato anecdótico, es interesante observar que Villagrán no participó de las multitudes *Pláticas*. ¿Fue acaso por darse cuenta de que el ataque a los funcionalistas era insostenible a la luz de las nuevas condiciones sociales? No lo sabemos. Ello no obstante, los lazos entre ambas corrientes eran muy consistentes. El radicalismo, en todo caso, era lo que las distanciaba. Villagrán nunca fue un radical en el sentido en que lo fueron aquellos jóvenes enardecidos. Sí lo fue, sin embargo, en un sentido mucho más profundo: manifestó una persistencia y un tesón que los funcionalistas de la primera etapa no tuvieron y del cual carecieron también los de la segunda: porque hubo una segunda etapa de funcionalismo socialista, cinco años después de la fecha que venimos comentando.

Es importante observar, también, que pese a todo el encono con que la SAM se enfrentó a los funcionalistas socialistas, no pudo evitar que el sentido social de la arquitectura cobrara carta de ciudadanía en la teoría de la arquitectura y, con intensidades variables, también en la práctica profesional. En el mismo sentido, es de observar que muy posiblemente habría que abonarla a la tozudez de la SAM el que la belleza no haya corrido el riesgo de desaparecer dentro del conjunto de finalidades o valores propios de la arquitectura. De haber acontecido esto último, ciertamente habría sido correcto titular al funcionalismo resultante de “animal” y no “humano”, como en algún momento se dijo.

Legarreta murió prematuramente, en 1934. Bassols fue transferido a la Secretaría de Gobernación en julio del mismo año. O’Gorman hizo mutis, confirmando que había sido la honestidad y firmeza política de Bassols la que había transformado la inicial irreverencia juvenil de la triada funcionalista, inocua en sí misma, en un pro-

grama gubernamental de arquitectura socialista. Bassols debe ser reconocido como el ideólogo del funcionalismo socialista, malamente representado por O'Gorman.

Pese a todo ello, el programa funcionalista, creación de un hombre idealista pero de cuño socialista, tuvo fuerza para resurgir cinco años más tarde con la *Unión de Arquitectos Socialistas*. Pero su tiempo histórico estaba fijado: la consolidación capitalista iba a proscribir cualquier intento socialista, así fuera pequeñoburgués.

La Unión de Arquitectos Socialistas

El xvi Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación,⁹¹ cuyas sesiones tuvieron lugar en México a partir del 15 de agosto de 1938, les brindó la oportunidad a Alberto T. Arai, Raúl Cacho, Enrique Guerrero y Balbino Hernández, de exponer por vez primera en público los *Principios de la Doctrina Socialista de la Arquitectura*⁹² que habían elaborado sucinta pero rigurosamente. Otra primicia dieron a luz de manera simultánea: el anuncio de la conformación del que ha sido, probablemente, el primer grupo dentro de los arquitectos mexicanos ideológicamente identificado y con nombre *ad hoc*: *Unión de Arquitectos Socialistas*.⁹³

Ambas presentaciones tuvieron lugar, tanto en la publicación que al efecto auspició el comité organizador del evento, como en las quince láminas que expusieron en las salas del Palacio de Bellas Artes. Acompañaba a las láminas en que desarrollaban un *Proyecto de la Ciudad Obrera en México, D. F.*, un cartel conteniendo un *Manifiesto a la Clase Trabajadora*, mismo que también incluyeron en la publicación, antecedéndola. El *Manifiesto* intentaba persuadir a los obreros a fin de que concedieran su apoyo a los “trabajadores técnicos de la arquitectura”, como ahí se

91 El Comité Organizador estuvo formado por los arquitectos Carlos Contreras, Carlos Tarditti y por el Ingeniero José A. Cuevas, presidente, tesorero y secretario respectivamente. Los temas asignados al xvi congreso fueron: métodos de financiamiento para las habitaciones de las clases trabajadoras con referencia especial a los métodos de atraer nuevos capitales.

92 Los principios de la *Doctrina socialista de la arquitectura* fueron expuestos como primera parte de la memoria del *Proyecto de la ciudad obrera en México, D. F., doctrina socialista de la arquitectura*, presentada al congreso citado. El tema le fue sugerido a los autores por Carlos Contreras, a quien dedican la publicación junto con el General Lázaro Cárdenas y José A. Cuevas.

93 Nombre bajo el cual los autores expusieron su publicación y las láminas que la acompañaban.

autodefinieron, ya que la misión de éstos consistía, precisamente, en “resolver los problemas de la habitación obrera y campesina y los locales de trabajo y esparcimiento de la clase trabajadora”.

En el momento de su debut, los más viejos de entre ellos no pasaban de veintiséis años: Arai y Guerrero contaban con veinticuatro. Prácticamente todos eran recientes egresados de la escuela, que terminaron por ahí de los años 36 y 37. Los dos últimos fueron compañeros de clase, así como de los cursos especiales de filosofía que llevaron en la Escuela de Altos Estudios. Años más tarde, Arai continuaría este camino y llegaría a sumarse con gran decoro a las filas neokantianas de la escuela de Marburgo.

Los antecedentes más inmediatos a su labor de grupo datan de un artículo de un año y medio atrás, rubricado también por cuatro firmas, que contenía la “parte técnica” de la ponencia que Álvaro Aburto, Ricardo Rivas, Luis Cuevas Barrera y Raúl Cacho habían presentado ante el *Congreso de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*.⁹⁴ El tono y el contenido de este artículo no es el de quien enuncia algunas posibles salidas a pergeñados problemas. Tampoco se deja sentir el menor titubeo. Sin polemizar siquiera, asientan que la arquitectura es funcional por la función social que desempeña, y porque es una consecuencia de los nuevos medios técnicos y de la comprensión de la esencia de la obra misma. Afirmaron que un país en el que la mayoría de sus habitantes vivía en jacales, cuartos redondos y vecindades, no podía preocuparse de cuestiones estéticas en detrimento de la hegemonía absoluta de la técnica, lo que sería tanto como dejarse llevar por el sentimentalismo; igualmente le estaba vedado hacer erogaciones en camellones decorativos y monumentos arquitectónicos, superfluos todos ellos. De manera rotunda “exigen” que:

no se distraiga ni un solo centavo del Erario Nacional... sino que se inviertan las cantidades correspondientes en favor de las necesidades fundamentales de habitación y de reunión de la clase trabajadora.⁹⁵

⁹⁴ Aburto, Cacho, Cuevas y Rivas, “El problema de la Arquitectura y del Urbanismo en México”, revista *Edificación*, año iv, núm. I, enero-febrero de 1937, pp. 7, 8, 9.

⁹⁵ *Op. cit.*, p. 9.

Y si bien debía hacerse extensiva tal exigencia a los patrones para que, en cumplimiento de lo estipulado por la Ley Federal del Trabajo, construyeran buenas habitaciones para sus obreros, esto no excusa la necesidad de crear un “grupo técnico” compuesto por economistas, higienistas, ingenieros y arquitectos que tuvieron autoridad sobre todo lo que se construyera en el país y que estuviera encargado de investigar científicamente las necesidades de todo tipo de los núcleos urbanos en formación y en proyecto. Late en sus palabras el recuerdo de aquel *Consejo de Arquitectura del Distrito Federal*,⁹⁶ del que fuera miembro Juan Legarreta, y un afán de censores. ¿Estarían pensando en resucitar para dicho “grupo técnico” el derecho a “estudiar y calificar” todo proyecto de construcción de edificios, tal y como lo hizo su antecesor?

En diciembre de 1938, la Confederación de Trabajadores de México (CTM) convocó a un concurso para el proyecto de su edificio. Con la mira de participar en él, la Unión recién creada formó dos equipos y entró al concurso. El resultado se supo en una fecha memorable: el primer aniversario de la expropiación petrolera. Arai y Guerrero habían obtenido el primer lugar, el segundo. Cacho con Balbino Hernández y el ingeniero Estanislao Jiménez, y el tercero Ramón Marcos. Las dificultades implícitas en el desarrollo de un proyecto que abarcaba un cuerpo de oficinas, tanto para la propia Confederación, como para algunos sindicatos y federaciones y otro para los “espectáculos revolucionarios de masas”, posiblemente llevaron a los concursantes y a los patrocinadores a considerar que sería conveniente reunir en un solo equipo a los dos primeros lugares. De este modo, además, se contaría con un proyecto final que incorporaría las cualidades de los dos iniciales. Así se hizo y afortunadamente contamos con los planos respectivos para poder juzgar hasta qué punto esta segunda oportunidad, ganada a pulso ciertamente, les permitió dar un paso adelante.⁹⁷

Con este proyecto, la Unión dejó el nivel del proyecto ideal, que tal fue el caso de la *Ciudad Obrera*, por más que los estudios estadísticos previos hayan tratado de hacerla lo más apegada a las condiciones de vida reales de la clase trabajadora. La

96 Departamento del D. F., “Reglamento de la ley de planificación del D. F. y territorios de la Baja California”, A. L. Rodríguez, a Aarón Sáenz jefe del D. D. F., Eduardo Vasconcelos secretario de Gobernación, *Diario Oficial*, T. LXXVI, núm. 45, 22 de febrero de 1933, pp. 10-14.

97 “Los edificios de la CTM, proyecto definitivo”, revista *Arquitectura y decoración*, volumen III, núm. 17, noviembre de 1939. pp. 120-134.

investigación, por acuciosa que sea, no puede ir más allá de lo que cualquier información fríamente libresca. Ahora tenían un programa estudiado con antelación por la clase obrera misma, encarnada en el cuerpo de la confederación más poderosa. Estaban a un año de la expropiación petrolera y la certidumbre de encontrarse entre los trabajadores que la habían hecho posible, junto con muchos más, debe seguramente haberlos influido poderosamente. La presencia señera de Lombardo Toledano, el líder sólo discutido por el Partido Comunista, debe haber actuado como un catalizador poderoso. Eran tiempos heroicos y nada hay que estimule tan arrolladoramente el ingenio, la iniciativa y la capacidad de trabajo como la certeza de ser partícipe de un pueblo que está construyendo su propia historia. Fue uno de esos momentos en que México dijo ¡Basta! y dio un paso adelante. Un sólo y bien efímero paso, pero que inyectó una vida y espíritu cuyos hálitos todavía respiramos. ¡Qué mejor oportunidad para reafirmar su adhesión a las causas populares y consolidar la Doctrina Socialista de la Arquitectura! ¡Los viejos se habían quedado atrás en el sentido más amplio del término! No obstante que la CTM había invitado a los arquitectos más prestigiados a concursar, éstos, la vieja guardia, no habían respondido a un llamado multitudinario. Fueron únicamente jóvenes los que acudieron y los que triunfaron. Ramón Marcos también era de la nueva generación. De agosto de 38 al primer semestre de 39, la Unión definió y caracterizó la corriente arquitectónica en la que se ubicaban: se trataba del *funcionalismo socialista*.

...pues es evidente que si el funcionalismo es un criterio técnico, según el cual todos los elementos constructivos y todas las partes distributivas de un edificio deben tener un papel común de máxima utilidad, desechando por ende todo lo superfluo, lo decorativo, lo ornamental, y de ese modo facilitar el ejercicio natural de las funciones y actividades del hombre, y si, por otra parte, el objeto del socialismo, en su aspecto básico, el económico, es dar beneficios al pueblo trabajador, o sea a la mayoría, resulta que el funcionalismo —doctrina que en su aspecto meramente utilitaristas es de origen europeo, implantada en la escuela de arquitectura llamada *Bauhaus*— para nosotros se convierte, ya dentro del panorama ideológico de nuestra revolución, en una prolongación del socialismo general, en una de las partes de la doctrina arquitectónica. Es, pues, nuestro criterio, aquél que tiene como norma el funcionalismo socialista...”⁹⁸

El día siguiente de habérseles notificado que habían obtenido los dos primeros lugares en el concurso de la CTM, posteriormente malogrado por falta de Fondos, la Unión de Arquitectos Socialistas participa en otro congreso, en el *Primer Congreso Mexicano de Ingeniería Rural*⁹⁹ convocado por la Confederación Nacional Campesina y auspiciado por Javier Rojo Gómez, gobernador que era del estado de Hidalgo. Este congreso incluía, dentro de sus temas, la planificación de poblados modernos, pequeñas obras de irrigación, métodos de construcción, ejercicio de la ingeniería en medios rurales y, por supuesto, la habitación rural. Álvaro Aburto había dedicado gran parte de sus esfuerzos al estudio y proyecto de la habitación campesina; no puede extrañar, en consecuencia, que la Unión se haya visto enriquecida en este evento con su colaboración. Esta fue la última vez en que participaron integrando la Unión.

Unos meses más tarde, encontramos a Cacho, Arai y Guerrero como delegados de la CTM al *Primer Congreso de Habitaciones Obreras*, realizado del 25 al 30 de noviembre de 1939 por los Departamentos de Trabajo y Salubridad.¹⁰⁰ Su intervención quedó consignada en otra publicación: "Nuevo urbanismo, principios fundamentales y métodos para la creación de nuevas ciudades de trabajadores".¹⁰¹ ¿Fue por haber participado como delegados de la CTM que no se sustentaron como miembros de la Unión?. ¿A qué se debió que en el desarrollo del "nuevo urbanismo" no mencionen la doctrina socialista de la arquitectura ni aludan al funcionalismo socialista? Este último hecho es tanto más extraño cuanto que en opinión de algunos,¹⁰² la CTM había asumido la defensa teórica de la arquitectura moderna que ellos representaban, al menos en una de sus variantes.

99 Confederación Nacional Campesina. "Primer congreso mexicano de ingeniería rural". Se celebró en Pachuca, Hidalgo, del 19 al 25 de marzo de 1939, s.p.i. Participó también la escuela de arquitectura y una liga de agrónomos socialistas.

100 "Organizado por los departamentos de trabajo y salubridad, fue representado este último por la Comisión Nacional de la Habitación, como organismo técnico-social del propio departamento". Discurso inaugural: Dr. y General José Siurob, s.p.i.

101 Alberto T. Arai, Raúl Cacho, Enrique Guerrero, delegado de la CTM en el primer congreso nacional de habitaciones obreras, "Nuevo urbanismo, principios fundamentales y método para la creación de nuevas ciudades de trabajadores", ed. Letras de México, México 1940. 46 pp.", con las conclusiones del primer congreso nacional de habitaciones obreras.

102 Beach Riley, "Social progress and the new architecture", en *The new architecture in Mexico*, *The Architectural record*, Núm. 4, 1937, p. 20.

El prólogo de “Nuevo urbanismo” aparece fechado en octubre de 1940. Faltaban menos de dos meses para que concluyera el período presidencial del general Lázaro Cárdenas. Aquí termina la fugaz actividad del grupo. Poco más de dos años de pasión y de actividad febril, en que les calaron hondo las reivindicaciones y las luchas obreras, el auge del sindicalismo y el advenimiento de un socialismo que para la mayoría del país estaba a la vuelta de la esquina. La presencia de Cárdenas y de su plan Sexenal desde 1933 le había inspirado a la pequeña burguesía una gran seguridad en un inmediato futuro obrerista y socialista para el país. A partir de este momento, punto clave en el proceso de desenvolvimiento antiimperialista de México y de consolidación de los aparatos sindicales, sólo el silencio. Ni en grupo, ni individualmente, los componentes de la Unión vuelven a hacer acto público de fe socialista. Alguno de ellos derivó, con la misma vehemencia de antaño, hacia el nacionalismo, y en Ciudad Universitaria dejó como testimonio unos frontones: fue Arai, el que aportó a la Unión Soviética la solidez de su formación filosófica. Rivas se alejó casi definitivamente de la palestra doctrinaria pese a que su participación alcanzó la militancia en el Partido Comunista. Guerrero mantuvo pundonor y discreción. Cacho dio vuelta en redondo y se absorbió en el *stablishment*.

“El pequeño burgués es la contradicción hecha hombre”. Sí. Pero aquí hay algo más que eso. No se trata únicamente de la tensión en sus intereses materiales, que existió, y que, en consecuencia, impregna sus puntos de vista religiosos, científicos, artísticos, su moral; en fin, su ser entero.¹⁰³ En nuestro caso, su silencio corrió parejo con el que le impusieron al país Ávila Camacho y los gobiernos posteriores. Fue el momento del receso. Las voces de muchos intelectuales, como las de estos jóvenes arquitectos, fueron acalladas. Y este rápido proceso regresivo se hizo tanto más fácil cuanto había predominado en ellos el entusiasmo sobre la conciencia; como muchos, se sumaron al proceso sin entenderlo plenamente. Así, al trastocarse las circunstancias que anteriormente les fueron favorables y que suplieron, en mucho, su falta de consistencia interna, tuvieron que abandonar el sitio. Las centrales obreras, por su parte, empezaron a borrar de sus frontispicios los lemas en que se

103 Al referirse a este tema Marx dice: “...El pequeño burgués consta de “por una parte” y de “por otra parte”. Como tal se nos aparece en sus intereses económicos y *por consiguiente*, también en su política y en sus concepciones religiosas, científicas y artísticas. Así se nos aparece en su moral y en todo. Es una contradicción viviente. C. Marx a J. B. Schweitzer, en *Correspondencia*, ed. Cártago p. 151.

incluía la lucha de clases como el motor central de la historia y de la reivindicación proletaria. La poca claridad política y el bajo desarrollo organizativo de los obreros fungió como caldo de cultivo del charrismo sindical. El socialismo ya no fue más el sinónimo de un futuro histórico por el cual se debía de luchar, ni el contenido moral que convalidaba una vida entera, sino el cargo penal que se imputaba a todo aquel que protestaba por la acelerada entrega de las fuentes de producción nacionales a un imperialismo voraz y despiadado. En el mejor de los casos fue visto, por muchos de los que lo propugnaron, como acción preñada de juventud e inexperiencia y en la cual no había razón para reincidir. Era el repliegue, la retirada, medida en unos casos y a la desbandada en otros. La lucha de clases era sustituida por la armonía entre ellas. No podía ser de otro modo. La hostilidad y la represión organizada de los "gobiernos de la revolución" exigía conciencia del rumbo, firmeza en la toma de decisiones y un ánimo lo suficientemente templado como para resistir un largo proceso. Poco o nada tenían que decir aquí las agrupaciones de profesionales, cuando hasta las sindicales fueron rebasadas. Era la hora de los hornos. Era el momento de los partidos políticos.

Apéndices

Modificaciones al Proyecto de Estatutos para Sociedad de Arquitectos de México presentadas por los Arqs. Alfonso Pallares, Carlos Lazo, Federico E. Mariscal y Nicolás Mariscal.

Capítulo I.

Art. 2. Los fines que se propone la Sociedad son:

- i. aDefender los intereses generales y la dignidad de la profesión.
- j. Cooperar con el esfuerzo individual de los socios para que estos alcancen el mayor bien intelectual, moral y material.
- k. El adelantamiento de la Arquitectura

- l.** Hacer patente la diversidad que existe entre la arquitectura y las ingenierías.
- m.** Promover y facilitar el cultivo de las ciencias y artes que con la arquitectura se relacionan.
- n.** Contribuir el cultivo del gusto por el arte en las diversas clases de la sociedad mexicana.
- o.** Velar por la conservación de las obras artísticas en México.
- p.** Fomentar el estudio de los monumentos artísticos de carácter genuinamente nacional a fin de que se conserve y revele lo más posible en las nuevas producciones ese carácter,
- q.** Promover el adelanto intelectual, moral y material de la obra de que han menester los arquitectos en el ejercicio de su profesión.

Art. 3.

- r.** Creación de una caja de ahorros y préstamos,
- s.** Fundación del anexo Círculo de Bellas Artes.
- t.** Instituyendo cursos y conferencias netamente populares y propias para el obrero mexicano.

Capítulo III.

- u.** aLos socios de número han de ser Arquitectos Mexicanos haber ejercido por lo menos tres años la profesión y satisfacer las prescripciones del Código de ética profesional.

- v. Los socios adherentes pueden ser arquitectos que tengan menos de tres años de práctica profesional y estudiantes de arquitectura desde el penúltimo año de la carrera.

Arts. 20. y 30. se suprimen.

Capítulo iv.

Círculo de Bellas Artes.

Anexo a la Sociedad de Arquitectos y dependiente de ella el Círculo de Bellas Artes será integrado por toda persona amante del arte en cualquiera de sus manifestaciones cuya representación social concuerde con el criterio moral y los fines de la Sociedad de Arquitectos.

México 26 de Diciembre de 1919.

A. Pallares (Firma)

N. Mariscal (Firma)

Estatutos del Sindicato de Arquitectos Mexicanos.

(Primera página)

Capítulo I.

Art.1. La denominación del Sindicato es: "Sindicato de Arquitectos Mexicanos".

Art. 2. El Sindicato tiene la condición de un "Sindicato Gremial de Obreros Intelectuales y Materiales de la Construcción". Está formado por todos los Arquitectos Mexicanos y de aquellos Arquitectos extranjeros, nacionalizados mexicanos, que el propio Sindicato acuerde recibir en su seno.

Art. 3. El lema del Sindicato es "Por la defensa de la Arquitectura".

Art. 4. El domicilio del Sindicato es en México, Distrito Federal, en la Avenida del Cinco de Mayo número veintitrés, segundo piso. Pudiendo cambiar, el domicilio de calle y casa, pero siempre dentro del Distrito Federal.

- w. El objeto del Sindicato es la defensa de la Arquitectura como arte científico, diferente de las demás ramas del saber humano que forman los conocimientos poseídos por profesionistas distintos de los arquitectos.
- x. La defensa de los intereses privados, de los gremiales y de los sociales de sus miembros. Se entienden por intereses privados, los que concede la Ley Federal del Trabajo a todo Trabajador, en su relación con los Patrones (en este caso los clientes).
- y. Procurar el mejoramiento gremial y social de los arquitectos, en el más amplio sentido de la palabra.
- z. Agrupar en su seno a todos los Arquitectos Mexicanos para darle mayor fuerza al Sindicato.
- aa. Trabajar porque sus miembros reciban la justa retribución por sus trabajos profesionales.

El gobierno

La existencia de SAM como institución u organismo dirigente de la ideología arquitectónica mexicana y como asociación que persigue la defensa de los intereses de sus agremiados es totalmente ignorada. Las muy escasas veces que la SAM se ha dirigido a las autoridades para llamar la atención sobre tal o cual problema de la profesión, o no ha sido escuchada o se le ha considerado simplemente como una entidad que merece respetos formularios pero la que no tiene ningún peso para las decisiones trascendentes que toma el Gobierno en los problemas de la construcción de ciudades y del desarrollo arquitectónico genial de la Nación.

No tenemos ninguna norma, ninguna reglamentación acerca del modo en que debiera la sociedad ejercitar sus actividades cerca de las entidades gubernamentales a fin de conseguir que los puestos que corresponden a los arquitectos, las direcciones de obras emprendidas por el gobierno, su proyectación, sean otorgadas en forma equitativa y justa al grupo asociado; todos los beneficios que reciben los profesionistas aislados de las oficinas públicas son el producto del tradicional padrino

político, del apoyo amistoso de compañeros bien relacionados o colocados en altos puestos, ninguna intervención de índole verdaderamente gremial tiene lugar para que la distribución de las actividades profesionales se verifique dentro de cánones de verdadero interés colectivo y de grupo profesional.

Queda sobreentendido que para el Gobierno y sus colaboradores, persiste aún la convicción de la sinonimia entre las palabras ingeniero y arquitecto.

Los obreros

La apatía y los temores que, en general han caracterizado siempre la actitud del arquitecto como individuo perteneciente a un grupo social, a un pueblo en ebullición, han tenido como resultado que, en tanto los sucesos exteriores se desarrollaban violentamente y traían una nueva y fuerte organización obrera, de carácter sindical; ajeno a toda realidad y creyendo poder mantenerse al margen de las convulsiones sociales, va viendo el arquitecto que día a día, es arrollada por las nuevas condiciones de la estructura económica y en los reajustes exigidos, con toda justicia, por sus obreros, a cuyo lado debería estar es desplazado en forma definitiva, y se le considera como un explotador de aquellos a quienes dirige, como un aliado de los patrones, contra quienes el obrero formula esencialmente sus exigencias más o menos justificadas en la práctica diaria.

Su puesto de organizador de obreros de guía ideológica de los mismos, lo vé agarrado por el líder sin escrúpulos que en nombre de principios sociales de alta justicia explota la doctrina, befa al profesionista, envilece al obrero y sacia sus instintos de política ambicioso. PROPUESTA. En vista de los *motivos* anteriores se propone celebrar:

28. Una asamblea general de todos los arquitectos mexicanos asociados o no asociados para formular las bases de:
29. La primera convención de la construcción, para la que servirán de guías los MOTIVOS antedichos.

México a 30 de Junio de 193

Alfonso Pallares

La revolución pedagógica de la arquitectura

Los años procelosos 1920-1939

Tomado de: Cuadernos arquitectura docencia, edición especial (núms. 4 y 5), Monografía sobre la Facultad de Arquitectura, México, Facultad de Arquitectura, unam, 1990, pp. 52-64.

Una revolución es, indudablemente, la cosa más autoritaria que existe; es el acto mediante el cual una parte de la población impone su voluntad a la otra parte por medio de fusiles, bayonetas y cañones, medios autoritarios si los hay.

Federico Engels

I.- SIETE AXIOMAS INTRODUCTORIOS

1. Es menos difícil abrazar un ideal que realizarlo. Es menos difícil realizarlo que teorizar sobre él. Es menos difícil teorizar sobre él que crear el sistema educativo que propicie la continuidad del ideal pergeñado. Es menos difícil crear el sistema educativo que encontrar los profesores capaces de llevarlo a cabo. En suma, es menos difícil consumir la revolución política que la revolución social.
2. La primera cristaliza en gran medida con lo que ha dado en llamarse la toma del poder, o sea, el momento más o menos fluctuante en que la nueva clase arroja a un lado a la antigua clase dirigente y se pone en su lugar. La revolución social, por el contrario, tiene que esperar que el impulso trastocador se cuele en los más recónditos entresijos de la vida social, para procrear en cada uno de ellos nuevas modalidades de vida acordes con la primera.
3. Por encima de los sucesos mezquinos, deleznable, cruentos y hasta salvajes que no han dejado de acompañar a todos los procesos

revolucionarios (con exclusión, tal vez, de algunos de los que se están produciendo actualmente en los países socialistas de Europa) en ellos predominan las acciones preñadas de un sentido de fraternidad, equidad y justicia, a través de las cuales se expresa la necesidad de instaurar una época nueva, más plena, menos injusta, más promisoría que sus antecesoras.

4. No olvidemos, por otra parte, que los pródromos revolucionarios suelen pasarle inadvertidos a la inmensa mayoría de los grupos y sectores sociales involucrados y que, por tal razón, las revoluciones los encuentran desprevenidos. Todo lo cual no es obstáculo, sin embargo para que les sea exigida, ipso facto, una definición a favor y hasta propositiva si es posible, en el proceso que otros más han puesto en marcha. Por tales motivos y en un porcentaje muy elevado, su actuación es improvisada, espontánea e impensada en alto grado. Esto mismo le acontece en la mayoría de los casos, incluso, a los grupos promotores del cambio, pues hasta antes del estallido de su acción, han sido los aspectos destructivos los que han requerido más de su atención que los constructivos.
5. La Revolución de 1910 compelió a los arquitectos a poner su profesión al servicio de las clases mayoritarias del país. Esto los obligó a modificar sustancialmente sus ideas respecto del papel de su profesión en el todo social, y con ellas, sus criterios compositivos, su teoría y sistemas de enseñanza, coadyuvando a través de estas vías y a la par de otros grupos de profesionales, a transmutarla en una revolución social. Su preparación académica y experiencia profesional, incluida aquí la mayor o menor capacidad de adaptación a nuevas circunstancias, fueron los únicos recursos con que contaron y los únicos con que podían contar para participar en el cambio más brutal que tuvo lugar en esos años. Tengamos en cuenta, además, que esa capacidad estaba determinada no únicamente por su posición de clase ante el conflicto (que es muy posible encontrar adherentes estériles y contendientes propositivos) sino por la ductilidad

de que hicieran gala para modificar los criterios que, no obstante haberles sido eficaces hasta un momento antes, ahora, un momento después, mostrábanse anquilosados ante el embate arrollador de las inéditas exigencias sociales decantadas en la lucha misma.

6. Ahora que revisemos sumariamente la preparación y experiencia de que se les dotaba en las aulas escolares, no pasemos por alto, tampoco, que su inserción en el proceso dependía también de la intuición creadora de que dispusieran para concebir la revolucionaria arquitectura que estentóreamente les estaban exigiendo todos los que estuvieron de acuerdo en morir con la esperanza de disfrutar de una vida más plena. Y, por último,
7. Que, como un corolario de los axiomas anteriores, cuando releamos los sucesivos planes y programas de estudio elaborados para organizar la enseñanza de la arquitectura entre los años de 1920-1939, los estaremos viendo, siempre y en todo caso, como una parte de la actividad que cumplimentaron los arquitectos a fin de formar parte relevante de esa gesta histórica de México.

II. PLANTEAMIENTO DEL TEMA

Como se ha dicho, para sumarse al proceso revolucionario que se estaba llevando a cabo en el país y del cual su primera etapa, la de la toma del poder y la revolución política consecuente, ya se había consumado, los arquitectos no tuvieron ni podían tener más recursos que los contenidos en su propia formación y experiencia y ambas habían sido modeladas en las aulas escolares por sus maestros porfiristas y en la práctica profesional. Por tal razón parece indicado retrotraernos a dicho sistema educativo en búsqueda de certeza. Pero antes de ello, y a partir de los axiomas anteriores, formulemos la pregunta de cuya respuesta nos vamos a ocupar aquí:

¿En qué consistieron los lineamientos academicistas a cuyo tenor fueron preparados los arquitectos mexicanos del segundo cuarto de siglo y cuáles fueron las modificaciones de forma y fondo que éstos les imprimieron en las aulas escolares para acompañarlos con los cambios exigidos por la Revolución de 1910?

III. EL VILIPENDIADO CUANTO POCO ESTUDIADO ECLECTICISMO

Subdividamos el tema en sus dos regiones básicas: la correspondiente a los criterios, puntos de principio y metas que suscribían los arquitectos académicos finiseculares y de la primera década de este siglo, y la tocante a las posibilidades que les brindaba su propio momento histórico para realizarlas. O sea, en lo que latamente podríamos titular la teoría y la práctica arquitectónica porfiristas.

No es necesario recordar que los arquitectos porfiristas suscribían el eclecticismo. Pero lo que todavía resulta inexcusable es hacer ver que al reiterarlo así, escueta y hasta cansonamente, se ha propalado una verdad a medias, en la medida en que ni de lejos se ha reparado en lo que ellos comprendían como tal ni, mucho menos, en la función histórica que cumplieron. De aquí deriva una de las fuentes de error más graves que arrastra nuestra crítica e historiografía arquitectónicas hasta el momento presente y cuyos efectos se aprecian en la manera casi providencial como implícitamente se concluye que emergió la arquitectura revolucionaria mexicana. Porque, efectivamente, a ese tenor se han pasado por alto los rasgos característicos del eclecticismo, el mexicano incluido: su lucha contra el clasicismo, su búsqueda de un estilo “moderno y nacional” y su apego a una concepción histórica de la arquitectura sustentada, en nuestro caso, casi enteramente en las formulaciones teóricas de Viollet-le-Duc y Julien Guadet.

III.1 Refrendo y ocaso del clasicismo

El clasicismo se entronizó a todo lo largo y ancho de la cultura occidental en parte como reacción ante los excesos en que había incurrido el barroco y, fundamentalmente, como expresión de la forma “moderna” de actuar y organizar la vida social.

Atenerse a los dictados de la razón, aceptando únicamente lo que pudiera ser confirmado por ella, había develado un mundo desconocido hasta ese momento que no era otro sino el cabal y auténtico mundo “real”. El sedicente “racionalismo” que de aquí se derivó y cuyos sobresalientes resultados se constataban en las tres grandes revoluciones a que había dado lugar: la científica (1542), la industrial (1750) y la política burguesa (1789) no podía menos que impregnar, también, el ámbito artístico. Y así aconteció.

Ese mismo racionalismo al que supuestamente se pretendían sujetar todas las acciones humanas, parecía concordar de lleno con los lineamientos formales del clasicismo, pues al suponerlo impermeable a todo cuanto podía ser visto como superfluo o injustificado desde la perspectiva del purismo arquitectónico, llegó a considerársele como arquetipo de la racionalidad. El clasicismo, en este sentido, le vino como anillo al dedo a una nueva clase social que pretendía validar su hegemonía echando mano de una razón hipostasiada.

No obstante ello, no fue necesario que transcurriera un largo período para constatar su inadecuación de fondo respecto de los distintos entornos culturales europeos. El “estilo” a que se sujetaban los distintos géneros arquitectónicos, por demás incompatible con las modalidades concretas de vida que en cada uno de ellos se desenvolvían; los perfiles (órdenes) de que obligadamente se acompañaban e incluso los materiales que se especificaban para cada uno, al margen de la factibilidad de disponer de ellos en cada sitio y lugar, fue visto como un desacato al primigenio predicado de racionalidad.

Por si ello no bastara para recusar la validez del clasicismo como paradigma susceptible de generalizarse a todo tiempo y lugar, una y otra vez se hizo ver su definitiva discordancia respecto de las tradiciones nacionales. Manuel Gargollo y Parra lo enunció con prístina claridad en una locución que bajo el título de “Necesidad de un estilo moderno de arquitectura”, presentó ante la Asociación de Ingenieros Civiles y Arquitectos, en México, en 1869: “¡Si al menos ese estilo clásico llenara bien las necesidades de nuestro siglo! No basta que un estilo sea hermoso, grandioso, perfecto, para que por sólo ese hecho sea aplicable a todos los usos, a todos los países y a todas las circunstancias. Las necesidades modernas no se prestan a las formas, bellas ciertamente, de los templos griegos.” Y fue siguiendo este orden de ideas, que el espíritu romántico abogó a favor de una arquitectura correlativa a las modalidades de vida locales, regionales, nacionales y, además, contemporáneas.

Estos fueron, escuetamente expuestos, los presupuestos ideológicos que hicieron surgir el goticismo que, en términos generales, los países europeos sentían como más propio que el trasplante clásico griego romano. El revival gótico, por su parte, tenía que ser efímero. No podía ser perdurable cuando en su propia acta de nacimiento estaba inscrito el rechazo a la imposición de formas que no hubieran emanado de la contención rigurosa e insoslayable a las condiciones y modalidades de vida nacionales y contemporáneas, esto es, “modernas”.

La búsqueda de una arquitectura que fuera “nacional y moderna” a la vez, se convirtió en el estandarte de una ardua y prolongada cruzada cultural e ideológica. El itinerario que siguió esta cruzada pasó por un momento de azoro y otro de alborozo: Occidente había caído en la cuenta de que fuera de su bien estrecho universo existían multitud de culturas, milenarias todas ellas, que poseían un arte, una arquitectura portentosa, que en algunos casos contendía en igualdad de méritos con las europeas. El azoro fue al descubrirlo. El alborozo los llevó a trasplantarlas y dar origen al momento que conocemos como “historicismo”, en el cual tuvieron lugar los revivals de todo tipo, cuño y laya.

Ahora bien, al tomarlas como punto de comparación, les era imposible dejar de confirmar paladinamente que el clasicismo no podía aspirar a perdurar como paradigma transhistórico. Todas estas culturas, tan distintas como distantes, habían resuelto sus necesidades de espacios humanamente habitables de manera harto diferente y podría decirse que hasta diametralmente opuesta, lo que de ninguna manera disminuía su valor, sino todo lo contrario, hacía ver que el valor era relativo a su cultura particular y, más puntualmente, a su momento histórico. Otras culturas, otras concepciones del mundo, producían otras arquitecturas. De este modo, y de golpe, como sucede con todo lo que ha venido madurando de tiempo atrás, los criterios se historificaron, los paradigmas se temporalizaron, los estilos se evidenciaron mutables. El hálito de la temporalidad, que ya dejara sentir su influjo en la exigencia de revivir el estilo gótico, buscando de este modo adaptar la arquitectura a las modalidades de vida locales e impregnarla de un color nacional, veía decuplicado su prestigio.

Al alborozo siguió el pasmo: ¡el sistema de supuestos más reputado venía por tierra! Con la conciencia de la temporalidad, mutabilidad o historicidad de todo lo real, caían por tierra dos de los más prolongados reinados de toda la historia: del brazo de la concepción metafísica fenecía el clasicismo como paradigma arquitectónico transhistórico. Darse cuenta de lo anterior y asumirlo con llaneza, fue una de las proezas teóricas más relevantes que las historiografías a la mano no aquilatan con el cuidado que sería de desear. Occidente, de pronto y sin previo aviso, se quedó sin paradigmas, sin modelos que proseguir, sin lineamientos a través de los cuales enfocar los nuevos programas. ¿Podemos imaginar ahora la conmoción que tal hecho ocasionó?

III.2 Eclecticismo y conciencia histórica

De esta reducción a la nada arquitectónica, de este anonadamiento estilístico, surgió el eclecticismo. Por lo dicho, muy probablemente debiera ser considerado como el único movimiento en toda la historia arquitectónica que careció de antecedentes o, para decirlo mejor, cuyos antecedentes estaban constituidos por la certeza más profunda de que no podían recurrir al pasado en búsqueda de normas; por la certeza de que ni el clasicismo (joya preclara de la Ilustración) ni el goticismo (primer retoño de la concepción histórica así como del nacionalismo) ni el historicismo (creencia de que era posible no sólo gozar sino “habitar” en otras épocas) podían ser vistos como la cantera de que surgiera la “nueva” y “moderna” arquitectura. ¿Qué les restaba, pues, de tanto y tanto deliquio? Nada, nada... a no ser el convencimiento de que la arquitectura de los nuevos tiempos debía ser lo que aquellas habían sido a los suyos: su alter ego, su reflejo, su expresión y, a través de ello, a partir de ello o gracias a ello, advenir nacional y moderna: nada más, pero nada menos. Parafraseando a Pirandello, diríamos que se trataba de un sistema y una clase social en busca de arquitectura.

Sin embargo, si bien vemos las cosas, ese convencimiento era sumamente abstracto. Si tan sencillo fuera “reflejar” mediante espacios una época, un momento o una cultura, el sistema capitalista y la burguesía que lo llevaba adelante, no habrían deambulado dos siglos, entre sonámbulos y funámbulos, buscando afanosos un estilo arquitectónico que los expresara. Entonces, ¿qué hacer? El eclecticismo asumió su situación por demás *sui generis*: emergía sin ruta conocida pero retomando de nueva cuenta el objetivo ya enarbolado por sus antecesores. Este era, en términos de la locución de Gargollo y Parra antes mencionada: “Un estilo nuevo, he ahí lo que todos deseamos. Yo añadiría algo más: un estilo nacional apropiado a nuestro país, a nuestras costumbres mexicanas, ¿cómo conseguirlo?”

La respuesta de los arquitectos eclécticos no tiene paralelo en la historia. Antes de ellos, ningún otro movimiento asumió la historicidad de la arquitectura, en general, y la suya propia, en lo particular, de manera tan cabal.

La Revue General de l'Architecture, en 1853, estableció esta gran asunción general: “...el eclecticismo es posible que no cree un nuevo arte pero por lo menos puede ser útil para la transición desde el historicismo hacia la arquitectura del futuro.” En 1882, el arquitecto español Juan de Dios de la Rada Delgado, amplió la tesis teniendo como auditorio la Academia de San Fernando: “Ecléctico también puede ser el

arte, aun mezclando en un mismo edificio elementos de estilos diversos; así entendido, forma en nuestro juicio la nota característica de la arquitectura de nuestra época, sin que esto sea obstáculo para que pueda formarse, andando el tiempo y pasado el período de transición que atravesamos, un estilo propio, con peculiares características de originalidad." Por último, en México, Nicolás Mariscal la expresó así: "El idealismo exclusivista nulifica la materia; el simbolismo fantástico oculta o destruye la idea; el clasicismo tradicionalista enerva con sus frías intolerancias, el realismo positivista embrutece. El verdadero artista no debe afiliarse a determinada escuela con prescindencia de las demás; debe conocerlas todas y formar de lo bueno que cada una tenga, un conjunto de sostenidas, encadenadas y bien resueltas armonías, como un coro de Bach. Los grandes maestros han realizado el verdadero eclecticismo pues que han sido magnas síntesis de las cualidades de todas las escuelas." Conscientes de su transitoriedad, los arquitectos eclécticos apostaron por una arquitectura moderna y nacional vía la síntesis de los estilos del pasado.

Concluamos este apartado con una pregunta: ¿qué representan el goticismo, el historicismo y el eclecticismo en la historia de la arquitectura mundial? Ya no hay duda posible y tampoco podemos continuar atribuyéndoles significados apócrifos, particularmente al último de ellos: representan el esfuerzo magno, ciclópeo, que fue necesario desarrollar a fin de terminar de una vez por todas con la milenaria hegemonía del paradigma clasicista así como con la concepción metafísica del "estilo" a él aparejada; para, a partir de ahí, estar en capacidad de asentar definitivamente el carácter histórico de la obra de arquitectura y con ella, su indefectible, su insoslayable, su irrecusable apego a las modalidades siempre mutables del vivir social concreto, esto es, determinado por tiempo y espacio. Ya este respecto, nadie como el gran maestro francés Julien Guadet expuso en su celeberrima obra *Eléments et théorie de l'architecture*, -leída con fruición por los académicos mexicanos- con tanta claridad como belleza esa dimensión histórica de la arquitectura, indicando, además, el origen de ella. Oigámoslo:

De este modo habrán hecho en arquitectura lo que depende del arquitecto. Porque, no hay razón para disimular lo que está fuera de nuestro alcance, el gran arquitecto de una época es su estado social. El técnico es un realizador pero no es él quien crea o gobierna las aspiraciones de su tiempo, respecto de las cuales lo mejor que puede hacer es adaptarlas a los mejores intereses del arte. Por encima de las obras, más allá de programas especiales, está el programa de programas, está la

civilización misma de cada siglo, la fe o la incredulidad, la aristocracia o la democracia, la severidad o el relajamiento de las costumbres. Es un lugar común resaltar la identidad entre el arte de Grecia y la civilización de Grecia. Hoy en día nuestro estado social es a la vez democrático y refinado, sus tendencias, al mismo tiempo utilitarias y lujuriosas. Estaréis sumamente involucrados para poder escapar de todo ello y, además, ¿por qué debieran aislarse en el anacronismo? Sean los artistas de vuestro tiempo, que eso siempre puede ser una noble misión.

IV. LA CONCIENCIA HISTÓRICA EN LA DIDÁCTICA ARQUITECTÓNICA ACADÉMICA

Los arquitectos académicos porfiristas se preocuparon por impregnar la didáctica escolar del sentido histórico que habían hecho suyo.

Esta preocupación quedó patente en las modificaciones que a instancias de Nicolás Mariscal y Samuel Chávez, se le hicieron en 1903 al plan de estudios y programas relativos de la carrera de arquitecto, presentado un año antes al Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, Justo Sierra. Modificaciones inspiradas, básicamente, en la concepción teórica de Guadet, expuesta en su citado libro.

Veamos esas improntas históricas en la concepción didáctica del plan de estudios. Son cuatro básicamente.

iv.1 La clase de “Teoría de la arquitectura y dibujo analítico de los elementos de los edificios”

A esta clase, incluida por vez primera en el plan de estudios, los autores le asignaron los siguientes cometidos:

Inculque el profesor en sus educandos y por medio de lecciones orales, la idea de que los principios fundamentales del arte están en la naturaleza como en su fuente; defínalos, aprópielos a la arquitectura; hágalos palpar en el análisis filosófico de los monumentos típicos de los diversos pueblos; muestre a los jóvenes estudiantes cómo los pueblos maestros, por sobre toda traba de tiempo y distancia, han podido unificarse en la realización de esos principios <‘las obras arquitectónicas deben satisfacer el objeto a que se destinan, proveyendo a las necesidades morales, físicas y materiales que el objeto entraña’. El conjunto de los principios fundamentales que rigen al arte arquitectónico y el encadenamiento lógico de consecuencias, a partir

de esos principios, constituye la 'Teoría de la arquitectura'... aplicación de la teoría, expuesta y razonada, al estudio de los elementos que constituyen los edificios... elegirá el profesor una obra modelo y la descompondrá en sus elementos, explicará las funciones que cada uno de ellos ejerce y cómo se corresponden la forma y la función... entonces dibujarán los alumnos en detalle los elementos de los edificios.

El programa de esta materia era el siguiente:

1º. Principios generales del arte, deducidos de la observación de la naturaleza y al través de los tipos maestros. 2º. Lugar que ocupa la Arquitectura en el Arte. Apropiación de los principios a la Arquitectura. La teoría estética constituye de ese modo la base para juzgar o componer una obra arquitectónica: **a)** Problema arquitectónico investigación y subordinación de los datos; **b)** Ponderación de los órganos del edificio; **c)** Forma en relación con el material, la luz y las leyes de la armonía y el equilibrio; **d)** Método para la resolución del problema y que sólo ha de servir de guía al artista; **e)** Comprobación de la teoría estética en el análisis de los monumentos. Descomposición de un monumento tipo en sus elementos. Estudio analítico de los elementos de los edificios y dibujo de dichos elementos. Concursos.

iv.2 La clase de "Arquitectura comparada"

Mariscal y Chávez le señalaron a esta clase, también incluida por primera vez en el plan de estudios citado, el objetivo siguiente:

Debe estudiarse de qué modo se han entendido en las diversas épocas de la Arquitectura, y cómo se entienden en la actualidad en los diversos países civilizados, los diferentes géneros de edificios, o sea lo que se denomina 'Arquitectura Comparada': he aquí la primera materia del 20. año.

Guadet, por su parte, dividía el curso de Teoría en tres grandes apartados. El primero de ellos lo destinaba al estudio de "los principios generales e invariables del arte" y su aplicación en el análisis de los "elementos de la arquitectura". El segundo se ocupaba de los "elementos de la composición" y el tercero de la "Arquitectura Comparada". ¿Qué entendía por ella el maestro de Mariscal y Chávez?:

Esta tercera parte —nada menos que la composición— versará sobre la comparación de los edificios, en una palabra, sobre la arquitectura comparada. Si pudiera decirles —tomemos por ejemplo el programa del teatro— lo que ha sido en la antigüedad, lo que es hoy día en Francia y en el extranjero, en Europa y en América; si yo

podría reunir y exponer ante ustedes el estado actual de este problema del teatro, les diría: 'he ahí el desarrollo del problema'; 'he ahí hasta dónde ha llegado este estudio iniciado desde hace tanto tiempo y que todavía no concluye. Es vuestro turno de buscar y, si es posible, de encontrar algo mejor que vuestros antecesores.

iv.3 El papel regente del "programa arquitectónico"

No se encuentra en el plan de estudios elaborado por Mariscal y Chávez ningún apartado especialmente destinado a resaltar la importancia teórica y didáctica del "programa" en el proyecto de las obras de arquitectura. Ello, no obstante, no parece exagerado suponer que en su propuesta didáctica ocupaba el mismo lugar privilegiado que tenía en el caso de Guadet, al que, como estamos viendo, se apegaban lo más posible sin por ello desoír todas las enseñanzas que podían encontrar tanto en Viollet-le-Duc como en el arquitecto español Cabello y Aso a quienes expresamente citan en la presentación de su plan a Justo Sierra.

Si, además, tenemos en cuenta que a partir del momento a que nos venimos refiriendo los exámenes profesionales para la obtención del título iban precedidos por la exposición in extenso del programa respectivo, podemos concluir válidamente que también en su caso ocupaba el mismo lugar privilegiado que en el de Guadet. A mayor abundamiento recordamos que un par de años antes del multicitado plan de estudios, al criticar el proyecto que para el Palacio Legislativo había sido presentado por el propio jurado, fusilándose, según parece, varias de las ideas de los concursantes, Antonio Rivas Mercado se refirió al programa como el "timón para los compositores" e, incluso, como el "programa-ley", exigiendo que en caso de concursos debiera constituirse en "ley suprema". El concepto, por otra parte, pareciera estar incluido en el subtema "a" del programa de la clase de Teoría que expusimos más arriba. Así vistas las cosas, en el papel preponderante del programa en la composición encontramos un testimonio más del injerto en el sistema de enseñanza, del sentido histórico que suscribieron los arquitectos porfiristas a resultados de la lectura de Guadet.

En efecto, en varias oportunidades Guadet se refiere al programa confiriéndole un sentido vertebral y regente respecto del acto que por antonomasia determina a la práctica arquitectónica: la composición. En el "Prefacio" de su obra se refiere a ambos definiendo a ésta mediante aquél: "No Ilegaremos, ya lo hemos dicho <en su curso de teoría> hasta la composición misma, es decir, hasta la solución del progra-

ma.". Páginas después, en el capítulo dedicado a estudiar los "Principios directores", vuelve a vincularlos, refiriéndose de manera más precisa a su función rectora de la faena proyectual, diciendo:

En vuestras composiciones os guiareis, en un principio, por la fidelidad estricta al programa. El programa no debe ser realizado por el arquitecto. En todos los casos le debe ser proporcionado: a cada quien su tarea. El arquitecto es el artista capaz de materializar un programa, pero no le corresponde a él decidir si el cliente necesita una o muchas recámaras, si necesita caballerizas y cocheras, etc.

No podía pasar inadvertida la importancia decisiva que el autor le atribuía al programa al señalarlo como elemento regente de la composición. Pero lo que únicamente en situaciones extremas, como las que planteó la Revolución de 1910 a los arquitectos mexicanos, era posible observar, es que cabían dos interpretaciones de él y por ende de la composición y, en última instancia, de la arquitectura misma. La primera e inmediata, era considerar a ésta, sin más, como su materialización, como su consumación, y así parecen indicarlo palmariamente las citas anteriores. Pero si se tenía en cuenta la tesis que inscribió en el frontispicio de su programa de teoría, podía llegarse a una segunda interpretación: "Este curso —dijo— tiene por objeto el estudio de la composición de edificios en sus elementos y en sus conjuntos, desde el doble punto de vista del arte y de la adaptación a programas definidos, a necesidades materiales." En la primera acepción, la belleza podía ser vista como uno de los objetivos a alcanzar entre varios más. En la segunda se la privilegiaba: era el non plus ultra. Estas dos versiones, como veremos, dieron lugar a dos corrientes, a dos políticas que enfrentaron a los arquitectos mexicanos porque la primera congeñaba mejor con las exigencias planteadas por la nueva situación, en tanto que la segunda prohibaba, tal vez sin quererlo sus paladines, el divorcio de esa situación. Esto fue evidente a partir del segundo cuarto de siglo.

No hay duda: los arquitectos porfiristas atribuyeron al programa su carácter rector respecto de la composición. Pero, sin demérito de ello, se adhirieron a la segunda de las versiones en la que era la belleza la cualidad sine qua non cuya concepción y plasmación decidía respecto de la existencia o no de una obra arquitectónica. De este modo, el programa quedaba reducido a vía privilegiada para advenir a ella: quid pro quo al que fatalmente los condujo la lucha que por décadas habían llevado

adelante, enarbolando la belleza como su bandera distintiva, en contra de la invasión de su campo profesional por parte de “las ingenierías” y que determinó su incompatibilidad con la nueva situación revolucionaria que por un lapso más o menos prolongado desestimó la belleza como una de sus metas inmediatas. Pero lo que aconteció en la práctica profesional, no sucedió con sus orientaciones didácticas.

En este aspecto y no obstante que la organización del plan de estudios en su conjunto, no alude como los tres puntos anteriores al sentido histórico que rubricó el eclecticismo, no es deseable omitirlo si queremos tener una idea más cabal acerca del legado didáctico del porfirismo. Así, pues, démosle un vistazo.

iv.4 La concepción de la enseñanza en su conjunto

El plan de estudios lo organizaron en función de dos criterios básicos. El primero de ellos consistió en considerar la actividad de “componer” en rectora de todo el proceso educativo. Esta se llevaría a cabo en el “taller de composición”. En la labor de composición, convergían todos los demás aprendizajes y habilidades, mismos que cobraban su sentido pleno al fecundarla ampliamente, al coadyuvar al cumplimiento de esa tarea definitoria de la práctica arquitectónica. La composición, por otra parte, no debería ser iniciada por los alumnos sino hasta el momento en que poseyeran los conocimientos previos mínimos indispensables. Y ¿cuáles eran éstos? Oigamos una vez más lo que al respecto dijeron Mariscal y Chávez en el multicitado plan de 1903:

Ya para este período, los futuros arquitectos deben estar bien preparados para la composición, pues poseerán los principios fundamentales del arte, conocerán con todo detalle los diversos miembros de que se componen los edificios y habrán estudiado éstos detenidamente en su conjunto, según los diferentes géneros a que pertenecen. Por otra parte, ya les serán familiares todos los medios de expresión: el dibujo de imitación en sus diversas formas, el dibujo perspectivo y el dibujo geométrico o lineal juntamente con la ciencia que, valiéndose de éste, resuelve en el papel todos los problemas de la extensión. Además, habrán adquirido ya perfecto conocimiento de los materiales constructivos y sabrán determinar el correspondiente sistema de construcción de cualquier proyecto con una correcta adaptación de las formas, dimensiones y propiedades de los materiales. Por consiguiente, pueden entregarse ya a la concepción de obras arquitectónicas.

Este criterio, como se colige fácilmente, hacía que la clase de composición se iniciara en el tercer año y terminara en el cuarto (exclusión hecha del año preliminar previo a los estudios superiores y mismo que fue incorporado a ellos posteriormente).

Tiempo breve y perentorio parecía destinársele a la actividad principal pero dentro de esta concepción didáctica no era óbice para alcanzar la formación más completa que pudiera desearse, pues lo que parecía perderse en cantidad se ganaba en intensidad. En efecto, y siempre ubicados dentro de su punto de vista, al iniciarse en la composición los alumnos estarían componiendo realmente; estarían concibiendo un proyecto teniendo en mente todos los muy diversos factores, aspectos o elementos que en él intervienen. Y lo harían así, porque habrían aprendido a manejarlos con destreza en los tres años iniciales, cuenta habida del año preliminar. El fruto didáctico de una práctica así organizada, sería de una gran riqueza, pensaban ellos.

No parece descabellado pensar que antes de proponer esta organización hayan tenido presente la otra posibilidad, la de iniciar a componer desde el primer año con la idea de fortalecer más la experiencia proyectual del alumno. Pero se decidieron por la primera porque, ¿cómo era posible considerar que los alumnos estarían componiendo cuando desconocían las características de todos y cada uno de los elementos de la arquitectura o de los elementos de la composición que intervienen en ello, expresados en criterio teórico, dominio técnico y destreza artística? En tales circunstancias compondrían sólo de manera virtual, lo que equivalía tanto como a no componer.

Cabe, por otra parte, tener presente que también en esto la Escuela Nacional de Arquitectura se adhirió al sistema vigente en la Academia de Bellas Artes de París, sostenido ampliamente por Guadet.

Convencidos de la historicidad de la arquitectura; conscientes de la transitoriedad del eclecticismo que preconizaban; afanados en la búsqueda del estilo moderno y nacional; preocupados por formar dentro de esos fundamentos a las nuevas generaciones y defensores acérrimos de la belleza como diferencia específica de la arquitectura respecto del género próximo de las ingenierías, los arquitectos porfiristas no pudieron, sin embargo, realizar la nueva arquitectura que habían imaginado con delectación de artistas: la circunstancia social no era propicia. Y esta relación hay que entenderla muy bien.

Mientras siguiera siendo la oligarquía terrateniente la clase social que de manera preponderante consumía sus servicios profesionales; mientras, en consecuen-

cia, permanecieran siendo los mismos los programas arquitectónicos que satisfacían sus necesidades y no apareciera en el horizonte concreto del país la nueva clase sustentada en la industria y en la pequeña producción agrícola y mientras no se generalizara el empleo de nuevos materiales propicios para la construcción, la nueva arquitectura no era posible independientemente de la mayor o menor capacidad o disposición al cambio por parte de los arquitectos. Aunque la actividad profesional de los arquitectos pueda y deba coadyuvar al cambio, en última instancia es una función del estado social y no a la inversa.

De este modo, sucintamente confirmamos que a los arquitectos porfiristas (Manuel Gargollo y Parra, 'Liber-Varo', Luis Salazar, Antonio Rivas Mercado, Nicolás Mariscal, Jesús T. Acevedo y Federico Mariscal, entre otros) les fue menos difícil abrazar un ideal que realizarlo. Sólo cabría añadir que por ese ideal lucharon a brazo partido. En eso consistió su legado histórico, hoy tan escatimado.

V. EL NUEVO ESTADO DE COSAS: LA REVOLUCIÓN DE 1910

La Revolución de 1910 creó las condiciones objetivas para que emergiera la nueva arquitectura nacional y moderna.

Al unísono de los ejércitos y las armas; de una generalizada y momentáneamente gozosa conciencia social y de un nuevo poder, se especificó que los destinatarios de la nueva arquitectura serían, de manera prioritaria, las grandes clases trabajadoras: obreros y campesinos. Así quedó estatuido en la carta-compromiso que se suscribió en 1917, donde además, se establecía que serían los "patronos" los obligados a proporcionarles "habitaciones cómodas e higiénicas" así como las escuelas, enfermerías, mercados públicos y servicios municipales y recreativos correspondientes. En sucesivas leyes reglamentarias de la constitucional y derivadas de ella, se reiteró una y otra vez ese compromiso histórico. De ese modo, se sentaban las condiciones para dejar atrás, como cosa del pasado, la arquitectura oligárquica y se transitaba hacia la democrática.

Los arquitectos no reaccionaron de manera mancomunada ante las perspectivas que se les abrían no obstante que compartían de bastantes años atrás el afán de dar a luz una arquitectura que simultáneamente se calificara de nacional y moderna. Ya habíamos dicho que es más difícil realizar los ideales que alentarlos. Ahora habría que añadir que esa mayor dificultad emana del hecho de que para alentar un

ideal es suficiente con verlo plausible, en tanto que para realizarlo no basta con la plausibilidad de imaginar los medios sino que es imprescindible la factibilidad concreta de contar con ellos. Por demás está decir que entre lo plausible y lo factible media una distancia tan amplia como lo son las muy distintas opciones posibles de plantear en función de las variables que se hagan intervenir en la decisión, así como de los énfasis, acentos o sobredeterminaciones que se establezcan entre ellas. Ahora bien, las variables que actualizó la revolución de 1910, esto es, las circunstancias en que se vieron envueltos los arquitectos fueron mucho más que múltiples. Las esplendentes expectativas que la convulsión social inauguraba en materia de arquitectura, iban acompañadas de una cauda de muchas otras de muy diversa índole que, sin embargo, estaban estrechamente relacionadas con su actividad central o, al menos, con el ambiente global en que ésta se iba a desenvolver. El conjunto de todas ellas ubicó a los arquitectos en situaciones divergentes y hasta antípodas.

V.1 Convergencias y divergencias: los desfases

Los arquitectos insertos en el proceso revolucionario de 1910 fueron capaces de dar los primeros pasos en el alumbramiento de la arquitectura de la revolución (Juan Segura y Carlos Obregón Santacilia, en primer término y posteriormente Villagrán) pero en lo concerniente a la formulación teórica de las obras que estaban realizando así como en la formulación de los sistemas pedagógicos mediante los cuales se preparaban para la práctica profesional, se vieron obligados a echar mano de los conceptos que les habían sido inculcados en su propio proceso educativo. ¿Cómo podía ser de otro modo?

Con todo y ser enorme, se necesitaba mucho más que la fuerza brutal del impacto que sobre la conciencia personal producía el trastrocamiento de todos los órdenes de la vida social, para que los arquitectos pudieran, de entrada, reaccionar de manera distinta a como lo habían pergeñado en años de disquisiciones teóricas y de escarceos prácticos. Se necesitaba tiempo; tiempo para asimilar las nuevas circunstancias y asumir conscientemente la necesidad de modificar paralela y concomitantemente la manera como habían enfrentado la vida y la propia práctica profesional. Pero tiempo era lo que justamente no tenían porque ninguna revolución tiene tiempo. Para una revolución todo debió haber sido hecho con antelación y todo está por hacerse y de inmediato porque de no hacerse ahora tal vez no se pueda hacer nunca; porque de ello depende la existencia de la propia revolución.

Dentro de esa dinámica, hay que actuar y actuar de prisa: ¿"quién va despacio va lejos"? ¿Quién ha dicho esa tontería? Ciertamente no fue alguien que estuviera involucrado en una revolución. Pero, además, ¿a quién le preocupaba actualizar los planes de estudio, los programas y los sistemas didácticos de la carrera de arquitectura? ¿Qué no acaso el gobierno centraba su preocupación educativa en los niveles primarios porque de ese modo sentía que daba respuesta a las multitudinarios reclamos de las clases trabajadoras? ¿Qué no acaso al desahogar esa preocupación se invertía de una aureola popular que mucho le convenía? Y decir esto no era andar con imaginерías o infundios, pues cualquiera medianamente enterado podía recordar que así lo habían expresamente dicho en distintos momentos. No era necesaria una memoria privilegiada para recordar que en todos esos momentos el gobierno había expresado que su preocupación estaba centrada en la enseñanza elemental. Entonces, ¿a qué apurarse? Pero, por otra parte, ¿qué no acaso ellos, los arquitectos, se habían adelantado a esa exigencia introduciendo desde años atrás todas las mejoras que era posible pensar en lo tocante a la enseñanza más depurada posible de la arquitectura? En efecto, ya hacía casi una veintena de años que incorporaron por primera vez las materias de Teoría de la arquitectura y de Arquitectura comparada en el plan de estudios y a éstas y a las demás les habían estructurado los programas más adecuados, mismos que habían sido ampliamente experimentados y comprobados en su eficacia en las escuelas europeas, como la muy reputada Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts, de París. ¿A qué pues tanta prisa? ¿A qué pues alarmarse?

No, definitivamente no era en el ámbito educativo donde los arquitectos debían actualizarse, sino en el de la práctica profesional. Ahí era donde todavía estaba en duda la factibilidad de la propuesta sugerida por Nicolás Mariscal, uno de sus profesores más destacados, y de Acevedo y de Federico Mariscal, el hermano menor de aquél, cuando sugirieron, desde el inicio del siglo, que muy posiblemente fuera rescatando la arquitectura colonial como podría lograrse la arquitectura moderna y nacional que todos estaban ansiando. Y, bueno, la oportunidad era inmejorable: Obregón había nombrado a José Vasconcelos Secretario de Educación Pública. Sí, Vasconcelos, el mismo, ¿pues cuál otro? Vasconcelos el que se había revelado como un educador contumaz y por si eso fuera poco, el que había sido compañero de afa-nes "ateneístas" tanto de Acevedo como de Federico, de quienes había tomado la idea de propiciar el neocolonialismo arquitectónico. ¿Y qué no acaso ya lo estaba

haciendo? Ahí estaba el Centro Escolar Benito Juárez y el Estadio Nacional que ya se encontraba en construcción.

Así, pues, no había por qué preocuparse por el plan de estudios: estaba bien, es más, era práctica y pragmáticamente inmejorable. Y por eso, porque desde años atrás ya habían conformado el mejor plan posible según los conceptos más sólidos, es por lo que al Plan de 1922 no había muchas mejoras que hacerle, como no fueran las de reducir un poco la carga en el área teórica suprimiendo las clases de Historia del arte y de Arquitectura comparada en 40. y 50. años. Y eso, con ánimo de conceder algo a título experimental, porque la estructura general, ésa, no podía modificarse: todos estaban bien convencidos de que representaba un planteamiento inmejorable. Así, pues, la estructura didáctica permanecería la misma: en los primeros tres años, los estudiantes eran iniciados en el conocimiento de los principios generales de la arquitectura así como en los elementos de la misma y en el área de los estudios preliminares se les enseñaban las materias que necesitarían más tarde, en los dos años finales, para poder componer con maestría: la geometría descriptiva en primer término, los dibujos del natural y constructivo, estereotomía y los estilos de ornamentación. Paralelamente a ellos, aprendían a hacer levantamientos y se las habían con la mecánica, la estabilidad de las construcciones y los materiales y útiles de construcción. Ergo, el plan era, claro está, perfectible, pero suficientemente sólido y propio para enorgullecerse.

Por otra parte, Villagrán, Pablo Flores y Obregón, ya se habían hecho cargo de ¿cuál: de Composición o de Elementos de composición? Bueno, no sabemos a ciencia cierta, pero el caso fue que "Mochicho" Macedo había dejado tirada la clase por irse tras de una muchacha a Europa y los propios alumnos les solicitaron que se hicieran cargo. Cinco alumnos tenían cada uno. El curso fue un éxito. ¿Cuánto tiempo estuvieron de profesores? Quién sabe, pero el que de cierto continuó creando grandes expectativas entre los alumnos, fue Villagrán. Y esto ya era de extrañar, porque el texto que seguía en su curso era el bien conocido de Guadet que había estudiado con sus maestros, Centeno y Zárraga particularmente, pero al que él le infundía nuevas significaciones. Tal vez esto no fuera tan inexplicable si tenemos en cuenta que un profesor joven, de veintitrés años, que gozó de un sólido prestigio como alumno destacado, puede lograr lo que a los viejos no les es posible. Muy probablemente con la ingreso de estos profesores y sobre todo con el de Villagrán, empezaron a removerse fuertemente los conceptos tal vez ya anquilosados de los

viejos maestros, pero con todo y ello no trascendían los ámbitos limitadamente escolares.

Ese año de 1924, fue significativo en varios sentidos, aunque como suele acontecer ello no se descubrió sino tiempo después. El tormentoso Vasconcelos, definitivamente comprometido con la promoción de una nueva cultura en el país y auspiciador del nacionalismo colonial, renunció a la Secretaría el 28 de julio por sus diferencias con Obregón. Ese mismo mes, el gallo de la autonomía universitaria le cantó por segunda vez cuando todavía en funciones, congeló otro proyecto en tal sentido (¿cuántos iban?) que el Rector Ezequiel A. Chávez pareció imaginar para nuestro actual momento universitario:

...(el nuevo proyecto trataba de no poner) un poder absoluto en manos de nadie, sino que se equilibren los poderes y se concedan y se distribuyan tan totalmente el gobierno universitario que ni el rector pueda llegar a ser un déspota, ni quede la Universidad tiranizada nunca, sea por el Consejo Universitario, sea por los estudiantes o por la junta de profesores...o por el ministro de Educación.

La anterior oportunidad la escenificaron los mismos actores y con idénticos resultados cuando era presidente Eulalio Gutiérrez. ¿Por qué por segunda vez se mostraba renuente a la autonomía cuando había sido uno de los paladines de ella así como de la libertad de cátedra, justamente para superar la oficialización del positivismo? Quién sabe. Pero ese mismo año, días después de iniciado el periodo presidencial de Calles, Alfonso Pruneda es nombrado nuevo Rector de la Universidad, el 24 de diciembre, y se inicia un lapso en que calladamente se hacía más notoria la falta de participación de la Universidad en la situación que vivía el país. Cuatro años de la calma que precede a las rebeliones.

Antes de que estas estallaran, otros pequeños escarceos se producían; algunos de ellos como simple prosecución de la vida académica. El nombramiento de Francisco Centeno como Subdirector de la Escuela Nacional de Bellas Artes, el 31 de septiembre de 1926, fue uno de ellos, pero importante porque le abrió la puerta para ser ratificado posteriormente. Era un arquitecto sin trayectoria notable pero sumamente apegado a la docencia, a la que entregó prácticamente toda su vida como maestro de geometría descriptiva.

El año de 1927 se inaugura con una batalla leve pero firme y triunfante, a favor de la bandera más prestigiada hasta ese momento y por muchos años más, de los arquitectos mexicanos. El 21 de enero, y con motivo de la propuesta presentada al Consejo Universitario por el Director de la Escuela de Ingeniería de incluir en su nuevo plan de estudios las materias de Dibujo y de Composición arquitectónica, los arquitectos Carlos Lazo Barreiro, Federico Mariscal y Manuel Ortiz Monasterio, miembros de dicho Consejo, se opusieron a lo largo de tres sesiones, pese a todas las argumentaciones en contrario. Las actas del Consejo, reseñan escuetamente: "se rechazó el proyecto". Con ello, los mismos que desde décadas atrás se habían opuesto a que "las ingenierías" la "dragonearan" en los campos de la arquitectura, ganaron una batalla que, ciertamente, no fue obstáculo para impedir que ello continuara aconteciendo, pero que habla de la firmeza de las convicciones así como del espíritu de lucha que tenían sus propugnadores. Este mismo año Villagrán inició el curso de teoría que tanto prestigio le diera al correr de los años permitiéndole convertirse en el ideólogo, doctrinario- teórico, de la Escuela Mexicana de Arquitectura. El año le fue ampliamente favorable si tenemos en cuenta que, además, materializó la primera obra en que ya se vislumbraban los primeros rasgos de la que, pulida en el tiempo iría consolidándose como la postura más consistente para responder a las revolucionadas circunstancias: el tendencial apego al programa arquitectónico, así se tratara de uno tan defectuoso como el que sobre las rodillas elaboraron los médicos que se encargarían del Instituto de Higiene, en el antiguo barrio de Popotla; o lo que es lo mismo, el apego a las modalidades concretas del vivir local sin preconcepciones formales ningunas: el viejo truco de pensar los problemas sin encasillarlos en las respuestas conocidas. En las pequeñas obras de que se había hecho cargo antes de ésta, no le había sido posible. No es sencillo. Pero con toda su dificultad, le fue menos difícil hacerlas que teorizar sobre ellas.

Mientras Obregón conseguía ser reelecto, previa reforma constitucional que permitía la "reelección no sucesiva", y era asesinado el mes de julio de 1928, cimbrando al país y abriendo grandes perspectivas a generales que veían llegar su oportunidad para encaramarse a la presidencia, la Escuela de Arquitectura da a luz un nuevo plan de estudios. El número de alumnos era increíble: 47. Dentro de una estructura que se mantiene constante: composición no se cursa sino hasta los años finales; Teoría, Historia y Arquitectura comparada dan la pauta teórico-histórica y la Ornametación permanece considerándose un área de conocimiento y práctica obliga-

da del arquitecto, se presentan insignificantes modificaciones de ubicación de materias. Esto, por supuesto, juzgando siempre a partir del nombre de las asignaturas, ya que carecemos de los programas respectivos. Importa, no obstante, indicar que aparece la de Investigación del arte en México y, antes del Crack del 29, la de Preliminares de planificación. Para el mes de diciembre, Portes Gil, Ezequiel Padilla y Castro Leal, habían sido designados Presidente Interino, Secretario de Educación y Rector, respectivamente.

V.2 Convergencias y divergencias: la autonomía universitaria

1929 clausuró la calma. En marzo se produce una reorganización de la "familia revolucionaria": se instituye el Partido Nacional Revolucionario (PNR), Escobar se levanta en armas y Portes Gil nombra a Calles Secretario de Guerra para combatir a aquél. El proyecto de Carlos Contreras, publicado el mismo mes, para crear la carrera de "Planificador de ciudades", no puede menos que pasar casi inadvertido ante aquellos acontecimientos, mismos que seguramente crean las condiciones para que la divergencia de los alumnos de la Escuela de Leyes respecto de un nuevo sistema de exámenes, se convirtiera en franco altercado. La historia es bien conocida y consta como página conmemorativa en los anales universitarios: surgimiento del Comité Director de Huelga y tras esgrimas y rounds de sombra, la renuncia del Rector Castro Leal y la promulgación de la Ley orgánica de la Universidad del 26 de julio de ese año, mediante la cual se le concedió una autonomía limitada, pues según el art. 13, el Ejecutivo gubernamental es quien proponía la terna para que el Consejo Universitario eligiera al rector. El 35, por su parte, le permitía vetar las resoluciones del citado Consejo en caso de clausura de algún plantel, de la admisión y revalidación de estudios, de becas y erogaciones mayores a cien mil pesos. El presupuesto asignado sería, como antes y como después, insuficiente. Bassols, quien había renunciado a la dirección de la Escuela con motivo de la protesta estudiantil, no perdió oportunidad, como tampoco Portes Gil, de repetir el viejo ritornello, esto es, su compromiso,

en primer término (con) la educación del pueblo en su nivel básico, dejando la responsabilidad de la enseñanza superior, muy particularmente en sus aspectos profesionales de utilización personal, a los mismos interesados.

Con motivo de la nueva estructura universitaria, se generaron una serie de nombramientos: Ignacio García Téllez fue nombrado y después elegido nuevo Rector, a partir del 11 de julio, cargo en el que permanecerá, tras breve suspensión, hasta tres años después; Diego Rivera lo fue para la Escuela de Pintura y Escultura y Francisco Centeno (21 de agosto) para la de Arquitectura. A él puede atribuírsele, un nuevo plan de estudios en el que, sorpresivamente, desaparecen asignaturas consideradas hasta ese momento inamovibles, como lo eran las de Estilos de ornamentación y Composición decorativa y, por primera vez, se incorpora Análisis de Programas. Incluye otros cambios, pero de ubicación de asignaturas. Dada la importancia concedida anteriormente a las asignaturas desaparecidas, debe vérselo como el antecedente de los criterios que se retomarán hasta diez años más tarde, después de que fue restaurado el antiguo régimen.

V.3 Convergencias y divergencias: la doctrina-teórica de Villagrán.

La primera síntesis

Villagrán nunca fue afecto a las discusiones, ni siquiera cuando suponía tener la razón. La única que formalmente emplazó con Don Federico siendo su alumno fue con motivo de una divergencia con él. Le dijo: "Mire usted maestro, yo estoy cursando el segundo año de la escuela y ¿cómo voy a discutir con usted? ¿Qué le parece si mejor aplazamos la discusión para cuando yo me reciba y ya podamos hablar sobre estos puntos?" Aunque esa confrontación, no se llevó a cabo nunca, metafóricamente podríamos suponer que de manera indirecta y a través de su programa de Teoría del año 30 le contestó a sus dos maestros, a Mariscal y a Guadet.

El tema con que inicia el curso revela hasta qué punto Villagrán se distanciaba de ambos procurando, al mismo tiempo, encontrar una respuesta que legitimara la función de la arquitectura en la reconstrucción del país que se estaba llevando a cabo. En efecto, el tema lleva por título: "Importancia social de la arquitectura para un pueblo" y lo menos que podemos decir de él es que también se presentaba como una novedad visto a contraluz de los tratados de teoría precedentes. Las distintas formulaciones que intentó elaborar previamente, también lo ratifican: "Papel que representa en el organismo social... la arquitectura como exponente cultural de un pueblo y como educadora de las masas populares . La arquitectura por el pueblo y para el pueblo..". A poco que se medite acerca de estas distintas versiones, se caerá en la cuenta que por medio de ellas estaba procurando calar hondo tanto en la

conciencia de los futuros profesionales, como en la de la sociedad en su conjunto, ambas igualmente importantes si se quería abrirle espacios a la propia arquitectura y sacarla del relegamiento en que, postrada, corría el riesgo de fenecer; riesgo que se hizo mucho más tangible en el futuro inmediato. Los temas subsiguientes no hacen sino confirmar esa esencial preocupación.

Retoma, pero casi de pasada, la concepción de la obra arquitectónica constituida en interrelación dialéctica por tres determinaciones básicas, “utilitarismo, estabilidad mecánica y belleza arquitectónica”, porque le interesa hacer hincapié en dos cuestiones medulares de su proposición. Primera: establecer al programa arquitectónico y su investigación, como “principio de composición” en un doble sentido: como aquello que es ineludible para la realización de una práctica y como paso inicial de un proceso. Y, segunda y concluyente: las distintas “fases de la producción arquitectónica” se cumplimentarán a satisfacción plena siempre y cuando en todas ellas se enseñoree la “sinceridad”. Conceptuada como la determinación sustantiva de las distintas fases, la sinceridad arquitectónica, postuló Villagrán, está a la base de la composición. En tanto permite la expresión de su medio físico-social, procrea el regionalismo y cuando lo hace respecto de su época da lugar al modernismo consciente; si es el canal del programa individual genera el carácter de las obras y si lo es de la estructura da a luz la lógica constructiva. En el mismo caso se encuentra fundamentando a la proporción. Así, hipostasiada, la sinceridad se convertía en el factótum y desideratum de la obra arquitectónica con todas las repercusiones que ello conllevaba en una situación social como la que vivía el México revolucionario, puesto que incluso a nivel ético, tendía a vincular de manera inescindible a los arquitectos con su medio “físico-social”. La arquitectura que así emergería sería aquella que habían propugnado todos sus antecesores: nacional y moderna. Sería la arquitectura ¡por el pueblo y para el pueblo! ¡Qué maravilla de logicidad! ¡Cuánta magia y poder persuasivo había y hay en esta formulación mediante la cual se produciría un “arquitecto identificado con su pueblo”! Fue esa magia la que se adentró en la sensibilidad de sus jóvenes alumnos llevando a uno de ellos, al nunca bien ponderado “Gringo”, a exclamar:

y como una experiencia vital propia de los alumnos que en esa época cursaron la escuela y salieron a la práctica profesional henchidos de entusiasmo y optimismo, convencidos de que tenían una ‘nueva’ que debían difundir, y la lucha ideológica para terminar con las

formas caducas y convencionales comenzó de inmediato. Habiendo elaborado esta primera gran síntesis, Villagrán pudo abundar sobre ella en la primera Convención nacional de arquitectos mexicanos (octubre-noviembre de 1931) y proponer que se crearan equipos interdisciplinarios, arquitectos incluidos, a fin de descubrir y conocer el país para el cual iban a componer la nueva arquitectura:

Pretendo fundar sobre este conocimiento, como base común, las soluciones que constituyan nuestra verdadera arquitectura nacional de hoy: cimiento solidísimo, inmovible, porque estará apoyado sobre la realidad misma de nuestras exigencias sociales... (buscando) imprimir más y más el sello personal y nacional en toda nuestra producción arquitectónica (y) comenzar a estudiar soluciones verdaderamente mexicanas a nuestros genuinos problemas mexicanos.

Mientras se estaba produciendo la revolución en la política arquitectónica, en otros niveles tenían lugar acomodos, reacomodos y turbulencias mil: Pascual Ortiz Rubio tomó posesión como presidente el 5 de febrero de 1930; Lombardo Toledano era nombrado Director interino de la Escuela Central de Artes Plásticas, en mayo, y se emitía la Ley general sobre planeación de la República en julio del mismo año.

V.4 Convergencias y divergencias: Bassols, tecnolatría y Escuela de Altos Estudios Técnicos

Narciso Bassols, nombrado Secretario de Educación en octubre de 1931, perdurará en el cargo hasta mayo de 1934, ya que fue ratificado por Abelardo Rodríguez cuando éste fue nombrado presidente dada la renuncia de Ortiz Rubio en septiembre de 1932.

Era un profesional de amplio prestigio que desde los veintiocho años se declaró un socialista convencido, no de las doctrinas de Marx a las que llegó a considerar de una "primitiva rigidez dogmática", sino de un socialismo al que entendió como "una forma más nueva, más justa y amplia, de organizar la producción en la sociedad."

Menos de tres meses después de su nombramiento (enero de 1932) dio a conocer el concepto que tenía de la técnica como uno de los recursos más idóneos para sacar al país del marasmo económico en que se encontraba, contrastándola, erróneamente, con la que él suponía era su antípoda, la educación universitaria.

Es 'técnica' todo lo que es procedimiento metódico ajustado a normas definidas. El conocimiento sistemático de cualquier modo de actividad o de pensamiento es una 'técnica'... por lo que se refiere a la enseñanza técnica que esta Secretaría im-

parte... se ciñe a aquellas disciplinas científicas o artísticas... cuyo fin es satisfacer diversas necesidades de los hombres del modo más económico y completo.

Todo conocimiento universitario se proyecta como el estudio o contemplación del devenir histórico de un fenómeno humano.

Y daba a conocer su plan de instituir ese mismo año la Escuela de Ingenieros Arquitectos, así como la de Altos Estudios Técnicos, en la que se formarían tanto los Ingenieros Constructores, capacitados a fondo para construir, como los Ingenieros Arquitectos, que igual construirían que proyectarían y mismos que estarían capacitados para brindar sus servicios en campos mucho más amplios que los representados por la construcción de casas en la ciudad de México. Con una celeridad pocas veces observada, la Sociedad de Arquitectos Mexicanos (SAM) se apresuró a aducir lúcidamente una cuestión básica:

Los conocimientos técnicos, como solución única de la necesidad científica técnica, darían por resultado eliminar la multiplicidad y divergencia plásticas, tanto de los elementos arquitectónicos, como del conjunto total toda vez que resuelto cada problema, únicamente desde el punto de vista geométrico estático, se llegaría a una 'superestandarización' inadmisible, tanto de los caracteres humanos como de las formas arquitectónicas por las que aquellos se manifiestan... y a contraproponer las siguientes medidas pedagógicas a la nueva institución que se estaba organizando: "1. Crear dos años de estudios secundarios; 2... tres años... enseñanzas preparatorias; 3. Suprimir las carreras de ingeniero-constructor y de ingeniero-arquitecto; 4. Cambiar el nombre de ingeniero-arquitecto por el de arquitecto y, 5. reforzando... el número de horas dedicadas al estudio de la composición.

Por supuesto que la creación de la escuela, cuyo nombre final sería el de Escuela Superior de Construcción, estaba decidida con antelación a las consultas que Bassols tenía que llevar a cabo obligadamente. En el ínterin que los trámites se cumplimentaban, dispuso la construcción de escuelas y aulas considerando siempre que la tecnificación de los procedimientos productivos habría de sacar adelante al país. La consigna en que tradujo a la arquitectura esas ideas, fue digna del hombre ilustrado y honesto que era: "Lugares en los que no se desperdicia ni un metro de terreno, ni el valor de un peso, ni un rayo de sol." Como bien se sabe, el arquitecto a quien Bassols encomendó la realización de sus ideas y proyectos, fue Juan O'Gorman.

Estudiante destacado, miembro de la primera generación a la cual le dio clase Villagrán, O'Gorman combinaba e integraba la arquitectura con la pintura. Fue esta segunda profesión, en la que dejó obras magníficas, la que lo llevó a relacionarse con el monstruo que fue Diego Rivera y a su través, con la variante trotskista del marxismo que aquél sustentaba en aquellos años. Lo más probable es que su vínculo con Bassols, sin embargo, haya tenido que ver más con su genérica posición de izquierda que con los matices de ella, pues ya vimos que Bassols no participaba de esas ideas. Lo incuestionable, en todo caso, fue que actuando de común acuerdo dejaron una muy positiva e imborrable huella en la arquitectura de la Revolución mexicana de la que existen varios y concienzudos estudios. No abundemos.

En un tris estuvo que las circunstancias dieran al traste con ambos planes. Pero dio el caso, poco usual, de que Abelardo Rodríguez ratificara en su puesto de Secretario de Educación a Bassols y que de este modo se pudieran llevar a término: las escuelas se terminaron y también la escuela empezó a funcionar. De su apego a las ideas de Bassols dan buena cuenta los planes y programas que la revista *Edificación* difundió dos años más tarde, en 1934. Los objetivos de algunas de sus clases, son muy claros.

Objeto del Curso de composición: Enseñar la manera de satisfacer las necesidades humanas de alojamiento por medio de sistemas constructivos definidos técnicamente y apropiados a cada caso. Se aplicará el conocimiento de todas aquellas materias indispensables para proyectar edificios de máxima eficiencia en el servicio y de mínimo costo de construcción, eliminando todo estudio de carácter arqueológico, decorativo o pintoresco, y refiriéndose a las necesidades de nuestro medio actual.

Por su parte, la clase de teoría tenía como tesis central la de que “las necesidades materiales humanas y los procedimientos constructivos determinan los elementos de la arquitectura, de la composición y de la forma.” Y se añadía: “El utilitarismo y el racionalismo en la arquitectura, verdadero arte nacido de la técnica constructiva, que llena las necesidades de cada época.”

Los objetivos y definiciones citadas parecen confirmar la idea de que la escuela Superior de Construcción fue concebida de tal modo que en ella privara “la exclusión deliberada del adiestramiento artístico y de los conocimientos históricos en todas las carreras”. Es interesante observar, no obstante, que la conciencia histórica había enraizado a tal punto en la formación del arquitecto, que incluso en planes de estudio

elaborados con el deliberado afán de excluirla, el sentido “universitario”, “histórico” y “filosófico” se cuela, aparentemente, muy a pesar de sus creadores. Pienso que es el caso de la asignatura Análisis de edificios: se la hizo sinónimo de Arquitectura comparada y nosotros ya vimos anteriormente que ésta era una de las materias clave por medio de la cual los planes de estudios académicos procuraban imbuir en los alumnos, precisamente, ese sentido histórico que se había descubierto medular no solo de la arquitectura sino de todo lo humano: ahí está Hegel y Marx para confirmarlo. Esa conciencia era un paso de avance y fue afortunado que los rubicundos autores hayan decidido incluirla en la currícula aunque, por supuesto, limpiándola del esquemático formalismo con que se impartía en la Universidad y que la condujo a su esclerotización. El primer profesor de esta asignatura, ya depurada, fue Enrique Yáñez.

Aunque de lejos, el plan de estudios en su conjunto también alude a su antecedente académico por lo que toca a destinar un año preliminar a la preparación básica e iniciar la práctica de la composición con posterioridad.

El año de 1932 todavía dio otros sucesos: con la renuncia de Ortiz Rubio tuvo que presentar la suya el rector García Téllez siendo elegido en su lugar el ingeniero químico Roberto Medellín, quien fungió a partir del 12 de septiembre. El 28 de noviembre, el médico Carlos Chávez y el arquitecto José Villagrán son elegidos por el Consejo Universitario directores de las escuelas de Medicina y Arquitectura, respectivamente. Un mes después, Lombardo Toledano lo es de la Escuela Nacional Preparatoria. Las forcejeos ocasionados por una autonomía mediatizada y un presupuesto siempre por debajo de las necesidades, se combinan con una creciente a la vez que amenazante hostilidad hacia la Universidad en su conjunto, a la que sectores mayoritarios del gobierno la ven refractaria a los grandes problemas nacionales y, por si eso fuera poco, absorta en reivindicar la libertad de cátedra, consigna que aprovechaban las fuerzas reaccionarias para voltearla contra el gobierno. La vocación socialista, que muy poco después alcanzaría uno de sus niveles de expresión más radicales, es ya, también, otro de los graves puntos de divergencia.

V.5 Convergencias y divergencias: la vocación socialista

La floración, más conminativa cuanto más rozagante y generalizada, de la vocación socialista mayoritariamente utópica, difundida sin cortapisas desde el régimen de Álvaro Obregón —para ya no citar sus bien remotos antecedentes en el siglo anterior con la actividad de Plotino Rodakanati y los artesanos anarquistas que llegados

de España la esparcieron ampliamente— fue reiterada por los siguientes regímenes hasta tornarse avasallante el año de 1933, antesala del de Lázaro Cárdenas. El país entero fue invitado a convertirla en estructura económico política, convirtiéndose-la en punto de referencia para decidir la aceptación o el rechazo de las acciones que se llevaban a cabo en los distintos ámbitos de la vida social.

En agosto de ese año, el Primer Congreso Nacional de Estudiantes, proclamó su decisión de acceder a una sociedad socialista. En septiembre se realiza el Primer Congreso de Universitarios Mexicanos; en él, se acordó que universidades y estudiantes propiciaran “la sustitución del régimen capitalista por un sistema que socialice los instrumentos y los medios de la producción económica”. En octubre, (¿a resultas acaso de la celeberrima polémica Caso-Lombardo?) el 15, cesan en sus respectivos puestos el rector Medellín y Lombardo y, tal vez como una prolongación de esa misma situación, se replantea para el gobierno la necesidad de desembarazarse de una universidad que tantos problemas le causaba y que una y otra vez se había resistido a sumarse a sus políticas. Y una vez más fue Bassols quien, en su carácter de Secretario de Educación, amenazante volvió a blandir la espada de Damocles con términos que parecen haber sido pensados para nuestra situación presente:

El Gobierno de la República, además, se queda, señores, con un renglón de actividad educativa que es indudablemente el de mayor trascendencia y significación para el grueso de nuestros habitantes: la educación técnica, la educación que enseña a mover la mano y a utilizar las fuerzas de la naturaleza, para crear productos capaces de elevar el estándar de vida de grandes masas trabajadoras... abriremos cada día más centros de enseñanza técnica, certera, eficaz, que los capacite para satisfacer sus necesidades, sin gastar la vida en ocios verbalistas...

El 21 de octubre se expidió la Ley orgánica de la Universidad Autónoma de México. Mediante ella, el gobierno se desembarazaba definitivamente de la Universidad concediéndole la autonomía total y un fondo de diez millones de pesos por una única oportunidad. La conmoción debió haber sido grande. Quienes habían abogado por la autonomía, incluso los que sostenían ideologías irracionalistas, seguramente no deseaban que se produjera en esos términos de antagonismo y mucho menos lo deseaban quienes la consideraban como un resguardo indispensable para garantizar la libertad de pensamiento, de investigación y de cátedra. Quienes la abandonaban, a su vez, no hubieran deseado hacerla asequible a los embates de la reacción, que una y otra vez propugnaba la autonomía con el ánimo de ganar una

trinchera más. De este modo, la autonomía, en esas precisas y concretas condiciones, no parecía convenir ni a unos ni a otros, salvo a esos últimos.

Es preciso señalar que muchos de los que se negaron a someterse a las políticas prosocialistas gubernamentales lo hicieron teniendo muy presentes las dos experiencias previas en que se institucionalizaron en la Universidad ideologías oficiales: la clerical escolástica y el positivismo. En ambos casos los resultados demostraron que aherrojar el conocimiento propiciaba su parálisis. Por esa razón, prestigiados profesores, incluso de izquierda marxista, que así era conocido González Aparicio, insistieron en que no se repitiera el mismo error, ahora con el marxismo. Manuel Gómez Morín fue electo nuevo Rector el 10. de noviembre.

Este clima social no podía dejar de repercutir en el ámbito arquitectónico polarizándolo. Dos años antes un teórico y crítico poco reconocido, Alfonso Pallares, había dicho claramente que existían dos campos:

La práctica arquitectónica se desarrolla de hecho en dos campos perfectamente deslindados: el campo conservador y el campo modernista. A estas dos bien definidas tendencias respaldan ideologías también perfectamente definidas que además de tener como base conceptos enteramente distintos de la vida y del momento actual, implican así mismo ideales estéticos antagónicos o, al menos, divergentes y que dan como resultado manifestaciones enteramente opuestas de la plástica arquitectónica...

Así, en las conocidas Pláticas del 33 (octubre-noviembre) no solamente se trataba de justipreciar al "funcionalismo", término que ya aparece calificando la arquitectura realizada por O'Gorman, Legarreta y Bassols, sino de tomar posición ante la vena socialista que lo permeaba. Aquí, también, se protestó en contra de los acuerdos del Congreso de Universitarios. El vocero fue Manuel Ortiz Monasterio.

Un mes más tarde, en diciembre, el PNR se compromete a "obtener por conducto de sus órganos parlamentarios, la reforma del art. 30. Constitucional, suprimiendo la escuela laica e instituyendo la escuela socialista como base de la educación primaria elemental y superior. Y el día 3 el PNR da a conocer su Plan sexenal, donde reitera su declaración en el sentido de que, "con preferencia a las enseñanzas de tipo universitario destinadas a preparar profesionistas liberales, deben estar colocadas las enseñanzas técnicas que tienden a capacitar al hombre para utilizar y transformar los productos de la naturaleza, a fin de mejorar las condiciones materiales de

la vida humana". Eran las ideas de Bassols preñadas de hostilidad hacia la Universidad. Era, también, su tecnolatría.

Al año siguiente (1934) las cosas siguieron por el mismo camino: exacerbándose los ánimos de los contendientes, reafirmandose cada quien en su posición, considerando siempre que es el otro quien debe ceder porque está equivocado. Gómez Morín renuncia al año de haber tomado posesión. Lo sustituye Fernando Ocaranza. Cárdenas asume la presidencia del país y doce días después se reforma el artículo 30 Constitucional haciendo obligatorio la orientación socialista para la educación primaria elemental.

Apoyándose en la reforma constitucional Cárdenas presionó a la Universidad para que instituyera la orientación socialista. El Consejo Universitario se opuso e interpuso un amparo contra actos del Ejecutivo. Esto era en marzo de 1935. Para junio, acontece la "crisis del maximato" y Cárdenas exige la renuncia de todo su gabinete. En los meses posteriores, el déficit económico de la Universidad se hacía más y más crítico. En tales circunstancias ésta se dirige a él solicitándole apoyo económico que Cárdenas está dispuesto a conceder siempre y cuando la Universidad deje de hacerle la guerra y depure sus filas de elementos reaccionarios. Un grupo de profesores se suma a la renuncia redactada por el ex-rector Ezequiel A. Chávez ante lo que consideran una intromisión en la autonomía de la institución, entre ellos Federico Mariscal y el propio Rector Ocaranza. Se elige a Luis Chico Goerne el 24 de septiembre y, al menos en el ámbito universitario se produce un remanso que durará menos de tres años. Con ese motivo son renovados los puestos directivos y en la sesión del 11 de octubre son nombrados por el Consejo Universitario Gustavo Baz, José Rocabrana y Federico Mariscal como directores de las escuelas de Medicina, Música y Arquitectura respectivamente. Ello, no obstante que Mariscal había estado entre los renunciantes ante el mandato presidencial. No así el todavía director de la Escuela de Arquitectura, José Villagrán en cuyo período, por otra parte, no se llevó a cabo ningún ajuste al plan de estudios de 1931, ni otra labor sobresaliente fuera de la incorporación de nuevos y pujantes profesores, como O'Gorman, del Moral y Mauricio Campos. Paradójica actuación si se tiene en cuenta su fecunda labor en los terrenos teórico y proyectual.

V.6 Convergencias y divergencias: el Plan de 1938-39, donde un ciclo termina

Gracias a la calma, ominosa, que vive el país en los siguientes tres años, en la Escuela de Arquitectura fue posible concretar viejas y errabundas ideas.

De entrada, Mariscal se embarca en una nueva modificación del plan de estudios que, parece ser, se aplica el año siguiente, en 1936. En él queda mucho más claro, al nivel pedagógico, la necesidad de ajustar la enseñanza a las ya viejas exigencias del país. Y, ¿cuáles eran éstas? En términos generales las de orientar la práctica profesional hacia los grandes problemas nacionales en materia de habitación de las clases populares y los servicios correlativos, extendiendo vía servicio social la vinculación de los estudiantes con esas mismas necesidades. En estos términos, todo parecía indicar que ya no tenían cabida las preocupaciones por la decoración y la ornamentación. Dentro de este contexto, en la presentación de su plan, Mariscal se empeña en persuadir a propios y extraños que la Escuela de Arquitectura en ningún momento se ha desligado de esos problemas pudiendo exhibir, entre otros casos, la labor habitacional de Juan Legarreta como muestra de ello. En el mismo sentido, inaugura un amplio "Proyecto de intensificación del servicio social en el grupo universitario de profesores y alumnos de arquitectura", en el que se toma en cuenta la "Planificación de ciudades y regiones", la "Vivienda para el mayor número y vivienda mínima", el "Mejoramiento inmediato de los obreros de la edificación", así como la "Educación de los obreros" y otras más del mismo jaez. Y, al menos formalmente, del plan de estudios desaparece de nueva cuenta la Composición decorativa, se amplía el peso de la Teoría de la arquitectura y se incluye Urbanismo y unas Prácticas fuera de la escuela y servicio social. El esfuerzo fue considerable y esto hay que reconocerlo, no obstante la renuencia que todavía se palpa para ello, sin dejar de tener en cuenta, por otra parte, que todo parece indicar que al interior de las clases mismas los profesores permanecían anclados a sus viejas rutinas deterioradas y anquilosadamente académicas.

En marzo de 38 tiene lugar la expropiación petrolera; en junio, una Comisión de la Facultad de Medicina solicita que se lleve a cabo una revisión de los manejos contables de la Universidad. Los resultados, se dijo, fueron desastrosos: sobresueldos, aguinaldos exorbitantes, distracción de fondos y otras lindezas. En pocos días se conforma un Directorio depurador de la Universidad que, entre otros, encabezó el propio director de Medicina doctor Gustavo Baz. Este Directorio desconoce al rector y a prácticamente todos los directores de Escuelas y Facultades y, unos días des-

pués y ante la magnitud del escándalo, Chico Goerne renuncia. Muchas escuelas quedaron acéfalas aún con posterioridad a la elección de Baz como nuevo rector el 21 de junio. Mariscal estuvo dentro de los directores desconocidos por el Directorio.

Un día después de que Baz tomó posesión, el 22, es difundido un Manifiesto a la Escuela Nacional de Arquitectura. En él se explica que las intenciones de los emisores no son otras que las juventudes por venir salgan mejor preparadas mediante una renovación integral de la propia Escuela y correcciones relativamente sencillas, pero que se justifican tomando en cuenta que: “El Plan de estudios vigente para la carrera de Arquitectura debe transformarse... por su notoria insuficiencia en la preparación técnica... por... los talleres preparatorios de arquitectura que constituyen la negación de la Teoría de la arquitectura... en los talleres... deban tomar una posición puramente formalista y anacrónica... por la completa inutilidad de otras materias (modelado de guirnaldas y hojas de acanto)... porque la teoría y... la historia deben tener un sentido moderno exento de prejuicios... por no existir sino un curso teórico de urbanismo...” Se planteaba también la depuración del profesorado y que el nuevo plan de estudios estuviera a cargo de una Comisión y no de un Director. Entre los firmantes de este Manifiesto se alcanzan a leer las firmas de: Ricardo Rivas, José Luis Cuevas, Recamier, López Bancalari, C. Reygadas, A. Mariscal, Guillermo Norma, P. Ramírez Vázquez, C. Novoa, Luis Rivadeneyra, Enrique Yáñez, A.T.Arai, Juan O’Gorman, R. Marcos, Guillermo Zárraga, J. Villagrán, R. Cacho, M. Amabilis, García Ramos, Carlos Obregón Santacilia y muchos más.

El 12 de julio, después de que al interior de la Escuela se habían hecho proposiciones para integrar la Comisión, Gustavo Baz aprueba la constituida “...bajo la siguiente forma: José Villagrán García, Manuel Ortiz Monasterio, Enrique Yáñez, Fernando Beltrán y Puga, Enrique de la Mora, Vicente Mendiola y Benjamín Orvañanos (profesores) y Alberto Arai, Raúl Cacho, Jorge Medellín, Enrique Suárez, Carlos Cantú, Pedro Ramírez Vázquez y Gonzalo Calderón (alumnos)”, y le asignaba la “finalidad (de) estudiar los programas de estudios y ...proponer los profesores que formarán su nueva planta...”.

Según una lista elaborada por los propios promotores del Manifiesto, la planta docente de la Escuela estaría integrada por los siguientes profesores: Roberto Álvarez Espinosa, Fernando Beltrán y Puga, Eduardo Concha, Mauricio Campos, Francisco Centeno, José Creixell, José Luis Cuevas, Francisco Gay y Boix, Emilio Guzmán, Leandro Izaguirre, Carlos M. Lazo, Francisco Lazo, Alonso Mariscal, Federico

E. Mariscal, Nicolás Mariscal, Juan Martínez del Cerro, Vicente Mendiola Q., Benjamín Orvañanos, Manuel Ortiz Monasterio, Manuel Parra Mercado, Luis R. Ruiz, Luis E. Ruiz, Raimundo Sánchez, José C. Tovar y Enrique Yáñez.

Después de algunas escaramuzas con las cuales algunas personas pretendieron descalificar la participación del promotor de todo el proceso, Enrique Yáñez, aduciendo su ideología política -lo que dio como resultado que éste presentara su renuncia a Baz, mismo que no se la aceptó y por conducto del nuevo director de la escuela Mauricio M. Campos le pidiera que prosiguiera colaborando- pasaron unos meses para que la Comisión concluyera sus trabajos. De este modo, fue hasta febrero de 39 que presentaron su propuesta al Consejo Universitario. En la presentación de ella se decía:

El Plan de la carrera propiamente dicho, consta de 5 años. En tesis general los tres primeros años se dedicarán a proporcionar al alumno todos los conocimientos necesarios para que le sea posible dedicarse en los 2 últimos años a la aplicación en los talleres de proyectos (Composición, Edificación y Organización de obras) de la serie de conocimientos que adquiere en los tres primeros.

Al contrastar los esquemas en que se sintetizaban los dos planes de estudio, el todavía vigente y la propuesta presentada por la Comisión, se observan pocos cambios por lo que se refiere a las áreas de "Auxiliares de expresión", de "Teoría de la arquitectura" y de "Matemáticas y edificación", en las cuales los porcentajes varían de un 30 a un 22%; de 19 a 13.3% y de 35 a 30.7%, pudiéndose apreciar que disminuyen en todas ellas no únicamente en términos porcentuales, sino también en términos absolutos, ya que las horas destinadas a cada una de dichas áreas son, respectivamente de: 44 y 39; de 29 y 23 y únicamente es mayor en un 1% en la tercera, donde varían de 53 a 54 horas.

Donde sí se observa variación notable es en la cuarta área, la de "Talleres de composición", cuyo nombre se modifica para asumir el de "Talleres de composición, edificación y organización de obras" y que en horas aumenta de 22 1/2 a 59, incrementándose, así, de un 15 a un 33.7%.

De este modo el Plan elaborado se solidarizaba con la preocupación expresada por Yáñez en el sentido de concederle mucha mayor importancia a la preparación técnica de los futuros arquitectos, aspecto confirmado en la fundamentación de la

propuesta. Conviene relacionarla con el discurso de Bassols cuando era Secretario de Educación Pública, porque es un eco de ella. Preocupación que, conjuntamente con la afinidad ideológica socialista, lo había vinculado años atrás con la propuesta de O’Gorman-Bassols para la Escuela superior de construcción. No hay duda: Yáñez, y muy probablemente quienes apoyaron su preocupación y propuesta, de alguna manera más o menos consiente, querían subsanar la deficiencia técnica en la formación profesional de los arquitectos que, suponían, les impedía estar a la altura que las circunstancias del país exigían. Su insistencia en esos aspectos, por otra parte, los insertaba en la corriente más radical de la corriente revolucionaria.

Por lo que se refiere a la estructura general que normaba su propuesta, no hay duda de su apego, consciente o no, a la tesis guadetiana ya mencionada:

Al dedicar los tres primeros años a la adquisición de conocimientos y los dos últimos (proyectos) a la aplicación de los mismos en la forma más próxima a la realidad, se obtiene una mejor preparación de los alumnos que ingresan a los talleres de proyectos.

Podría habérseles replicado haciéndoles ver que todavía para el año de 38 los distintos sectores sociales que requerían de una nueva arquitectura no alcanzaban a vislumbrar cuál debería ser el nuevo programa arquitectónico de ella; es decir, todavía no alcanzaban a determinar las nuevas modalidades del vivir que desearían desenvolver en los espacios a ellos dedicados; igualmente, podría haberse reparado un poco más en la importancia de arraigar, en el criterio proyectual de los alumnos, la insoslayable dependencia que la arquitectura mantiene respecto de las circunstancias sociales y, es más, respecto de las específicas maneras de vivir los espacios o de llevar adelante las actividades cotidianas.

También podría hacerse ver que estaba viciado de origen el juicio que respecto de la arquitectura se había hecho el Secretario Bassols - hombre e intelectual brillante, sin duda alguna. Esto es, que si bien muchos profesionales no habían reparado suficientemente en que las condiciones en que se desempeñaba la arquitectura habíanse modificado sustancialmente; que si bien muchos profesionales no cayeron rápidamente en la cuenta de que ya no era la oligarquía terrateniente la demandante casi exclusiva de sus conocimientos y experiencia, sino que ahora eran las clases trabajadoras y populares las que eran y debían ser objeto de prioritaria atención; y que si bien, muchos arquitectos, enfrentados por primera vez en la his-

toria de su profesión a una concepción tendencialmente democratizadora de la producción y consumo de las obras arquitectónicas, no reparaban en que carecía de sentido continuar extrayendo del arcón de las formas pretéritas la que mejor se adaptara a las nuevas y revolucionadas circunstancias, y tozudos, tercos e irreflexivos seguían aferrados a la búsqueda abstracta de la belleza -bandera que en el pasado les había servido de maravilla para legitimar su profesión dentro de las prácticas sociales- esto no se debía a una falta de preparación técnica como lo suponía Bassols, sino que eran los males necesarios, los ineluctables efectos que la revolución generó en los diversos grupos sociales a los cuales, en la mayoría de los casos, tomó de improviso y no les concedió el tiempo mínimo necesario para llevar a cabo una crítica del sentido con que hasta ese momento habían actuado para, de ese modo, estar en capacidad de emprender, consciente y firmemente, la que los nuevos tiempos demandaban. A esto se debía e, incuestionablemente, a una posición de clase opuesta, pero no necesariamente antagónica. Y estos matices cuentan cuando de elaborar una política se trata y también al momento de historificarla.

En lo que Bassols, como muchos, estaban en lo cierto era al considerar que los arquitectos parecían incapacitados para ir más allá de las banderas que en el pasado les habían sido útiles para legitimar su práctica profesional: la creación de la belleza y la ampliación de los ámbitos del arte. Todavía unos cuantos años antes, y con motivo de la reglamentación del artículo 40. constitucional, la Sociedad de Arquitectos mexicanos, había estado en la descubierta de las manifestaciones peleando cansonamente por la "delimitación profesional", o lo que era lo mismo, porque los ingenieros no se inmiscuyeran en los terrenos que les eran propios. Y, ¿qué diferenciaba a las 'ingenierías' de la arquitectura? Ya era sabido, ¡la creación de la belleza!

En todo caso y sin olvidar los antecedentes que paso a paso fueron fecundando esta última propuesta didáctica, no cabe duda que con el Plan de estudios de 1938-39, se consumaba un dilatado y proceloso ciclo: el ciclo de la Revolución pedagógica de la arquitectura. Todavía, sin embargo, los principales promotores de la renovación radical, habrán de dar otro paso, lamentablemente efímero: en noviembre de 1938, Hannes Meyer, José Luis Cuevas y Enrique Yáñez presentan su propuesta para crear, en el Instituto Politécnico Nacional, el Instituto de planificación y urbanismo. ¡De cuánta tenacidad se es capaz cuando se alienta un ideal!

Como hemos visto, efectivamente es menos difícil abrazar un ideal que realizarlo. Es menos difícil....

Apuntes para la historia de la vivienda obrera en México

Tomado de: "El porfirismo" en *Apuntes para la historia de la vivienda obrera en México*, México, Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores, 1992, pp. 33-10.

La paz porfiriana

Para 1867, liberales y conservadores así como las tendencias y facciones más destacadas dentro de ellos, representadas por monárquicos y republicanos, centralistas y federalistas, y librecambistas y proteccionistas, llevaban más de medio siglo de estar enzarzados en una guerra civil tratando de imponer la vía que cada uno consideraba idónea para conducir al país que recién había surgido a la vida independiente.

Medio siglo en el que "el salteador que pululaba en todos los caminos se confundía con el guerrillero, que se transformaba en coronel, ascendiendo a general de motín en motín, y aspirando a presidente de revolución en revolución; todos traían un acta en la punta de su espada, un plan en la cartera de su consejero, clérigo, abogado o mercader; una constitución en su bandera para hacer la felicidad del pueblo mexicano que, magullado y pisoteado en un lodazal sangriento, por todos y en todas partes, se levantaba para ir a ganar el jornal, trabajando como una acémila, o para ir a ganar el olvido batiéndose como un héroe".

El país se había visto llevado del agotamiento a la anemia. Las luchas constantes diezmaron la población y propiciaron el desgarramiento del territorio; poblados enteros fueron abandonados por los campesinos que de este modo evitaban ser muertos en la refriega o enrolados en la gleba. Así, agotados los campos y disminuida la producción, la hambruna se cernía sobre las ciudades. Y todos esos sacrificios distaban de dar a luz un país constituido por pequeños productores agrícolas en el que junto con la industria florecieran el derecho y las libertades individuales. Si, los resultados de esas décadas sangrientas distaban mucho de ser halagadores.

Las expectativas que una muy buena parte de la sociedad visualizaba al término del enfrentamiento armado quedaron fielmente asentadas en el diario *El Repu-*

blicano, aparecido al día siguiente de la ejecución de Maximiliano, Miramón y Mejía: “A las seis de la mañana de hoy, los repiques a vuelo y los cohetes que llenaban el aire, avisaron a los habitantes de la Capital que habían quedado libres de las extorsiones de los representantes del llamado Imperio. El júbilo se retrataba en todos los semblantes; los pobres iban a tener pan, los ricos podían salir de sus casas sin temor de que los plagiaran de orden suprema”.

La derrota de los conservadores no significó, pese a todas las esperanzas puestas en ello, la terminación de los conflictos. Lejos de ello, las revueltas se sucedían auspiciadas, ahora, por todos aquellos a quienes la revolución había sacado de sus casas insuflando, en unos, una conciencia patriótica y un afán de libertad y desesperando, en otros, el espíritu de aventura y la esperanza de pescar en río revuelto.

Habiendo transcurrido otros diez años en los que la República se había restaurado sin que las revueltas intestinas cesaran; al constatar que la “anarquía” seguía reinando pese al triunfo de los liberales, varias preguntas acosaban la mente de todo el mundo: ¿cómo reencauzar aquellas tumultuosas aguas, cargadas de energía y con plena capacidad para arrasarlo todo a su paso?, ¿a qué hogares regresar a quienes la leva había arrancado del suyo?, ¿qué podía ofrecer un país exaccionado, destrozado, agotado, a las masas armadas, a los generales que las acaudillaron y al ejército licenciado, una vez desaparecido el enemigo que los mantenía cohesionados?, ¿cómo canalizar en la construcción del nuevo país no solamente a quienes participaron imbuidos del ansia de alcanzar prebendas personales, sino incluso a los que incidían en la desesperación, en la obstinación y en la intransigencia, tal vez porque confiaron excesivamente en que bastaría la derrota de los conservadores para que surgiera un mundo pleno de libertades tanto de comercio como de ideas y, con ellas, la prevalencia de los derechos sancionados en la Constitución de 1857?

Después de tan prolongadas como cruentas experiencias, bajo coberturas distintas, una idea fue adquiriendo, primero, el carácter de certeza, para posteriormente llegar a transformarse en punto de principio del criterio político del grupo de los “científicos”: el país no podía continuar desangrándose, no podía seguir dilapidando sus mejores hombres.

A partir de la convicción así adquirida, de que no era por medio de la prosecución de los enfrentamientos armados como lograrían que México tomara el camino del progreso y la libertad, otras certezas, tan contundentes como aquella, se les imponían por su propio peso. El progreso y la libertad, indicadores de la modernidad



por la que tanto se afanaron los jesuitas ilustrados y los próceres de las Revoluciones de Independencia y de Reforma, como con mayor precisión analítica las tituló Justo Sierra, lejos de materializarse por esa vía, se tornaban frustráneas, paradójicamente frustráneas. El progreso, ahora lo entendían, iba de la mano con la posibilidad de impulsar la producción, y tanto la agrícola como particularmente la industrial necesitaban paz, tranquilidad y seguridad en el futuro para poder fructificar. Por su parte, la libertad no era irrestricta y, a su vez, exigía encontrar otros caminos de persuasión distintos de la guerra civil, de la revolución.

Así las cosas, la respuesta a todas aquellas preguntas caía por su peso: no era "revolucionando" el mundo como sería factible advenir al reino de la libertad, pensaron los "científicos", sino cambiando, sí, pero dentro del orden natural de las cosas, esto es, "evolucionando". Por otra parte, el reino de la libertad exigía adquirir una clara conciencia de lo que ella implica y de las obligaciones que supone. El error en que se había incurrido consistió en considerar que la libertad era posible en cualesquier circunstancias. No, no era necesario desangrarse, sino llevar a cabo una labor educativa que proporcionara un sólido cimiento a la práctica de la libertad. Las rebeliones, los levantamientos debían terminar.

La lucha infructuosa y el desgaste y apatía que necesariamente lleva consigo son malos consejeros. La voz de Francisco G. Cosmes uno de los redactores del diario *La Libertad*, que dirigía Justo Sierra, parecía explayar el anonadamiento profundo al que obligadamente se vieron llevados tanto los vencedores como los vencidos, en ese que a ambos parecía un triunfo pírrico: "¡Menos derechos y menos libertades, a cambio de mayor orden y paz! ¡No más utopías! [...]"

Quiero orden y paz, aun cuando sea a costa de todos los derechos que tan caro me cuestan [...] Ya hemos realizado infinidad de derechos que no producen más que miseria y malestar a la sociedad. Ahora vamos a ensayar un poco de tiranía honrada a ver qué efecto produce". Frases terribles pero explicables al tenor de un país que, para esas alturas, llevaba ya casi setenta años de estar muriendo por un ideal. El lema de "orden y progreso" expresó puntualmente ese cambio de rumbo. Porfirio Díaz, el reconocido y prestigiado general liberal, era el indicado para llevar adelante esa "tiranía honrada".

De la mano de la paz vendría, también, el progreso. Los campos se cultivarían y las fábricas, aquellas fábricas en cuya proliferación tanto se afanaron los sucesivos y hasta

contrapuestos regímenes desde que en 1830 se fundó el Banco de Avío, harían su parte. Y todo el mundo con capacidad de trabajo y libre para emplearla en lo que más le conviniera, vería por sí mismo y de esta manera labraría su propio futuro. El liberalismo se presentaba, así, con una vertiente humanista, según la cual cada uno tendría posibilidad de realizar, como una postergación de siglos desde que fue imaginada como una posibilidad, lo que Pico de la Mirandola conceptuó, allá en el Renacimiento, como indicio De la dignidad del hombre: "[...] que el puesto, la imagen y los empleos que desees para ti, los tengas y poseas por tu propia decisión y elección [...] de tal modo que tú mismo, como modelador y escultor de ti mismo, más a tu gusto y honra, te forjes la forma que prefieras para ti [...]"

Acasillamiento y vivienda obrera en las fábricas

De los propósitos a la realidad hay, sin embargo, un largo y las más de las veces difícil trecho por transitar. Despojados los campesinos del usufructo de sus tierras comunales o perdida la propiedad sobre ellas y progresivamente arrinconados los artesanos por la más alta productividad de las máquinas, aquellas metas se satisfacían sólo en mínima parte. Y en vez de advenir al reino de la libertad, fueron a engrosar el mundo de los desempleados que al conminarlos a competir entre sí, los obligaba a abaratar el valor de su fuerza de trabajo para de este modo permanecer como oferta efectiva. Lo primero que tuvieron que hacer a este respecto, antes, incluso, de verse en tal situación, fue ir a ofrecerse a donde estuvieran localizadas las nuevas fuentes de trabajo, las fábricas.

Estas, por su parte, dependían de la energía natural para impulsar su maquinaria, de la proximidad de los mercados en los que realizarían su mercancía y, por supuesto, de la accesibilidad que tuvieran de materia prima. Si se tiene en cuenta que por más fluctuante la energía eólica era menos confiable que la proporcionada por los ríos, se comprenderá que se prefiera localizar a la vera de éstos los asentamientos fabriles, particularmente si contaban con caídas de agua, así fueran de poca monta, porque presentaban la doble ventaja de generar energía hidroeléctrica a partir de ellos y de ser empleados para expulsar los desechos que se generaban en el proceso de producción. En el caso mexicano, por otra parte, eran contadas las corrientes fluviales que cumplían con estos requisitos. La dispersión de la industria textil sobre el territorio nacional y, con ella, la de la población obrera encuentra su explicación en las ventajas que para la productividad representaba contar con ener-

gía más potente y confiable aun a riesgo de que las fuentes de aprovisionamiento y los mercados pudieran alejarse un tanto. El Conchos en Chihuahua, el Lerma-Santiago en Jalisco, y el Río Blanco y el Tlilpam en Veracruz fueron algunos de los ríos cuyas aguas se aprovecharon para este fin. En el caso de las explotaciones mineras no cabía la menor duda posible: la prioridad la tenía el acceso a la materia prima, a los yacimientos de minerales; las otras variables pasaban a segundo lugar. Estas variaciones, sin embargo, no aminoraban la dispersión de los asentamientos productivos.

Los que abrupta y violentamente estaban siendo conminados a dejar de ser lo que habían sido por siglos para convertirse en el volumen principal de la nueva clase social, la de los obreros, que recién daba así sus primeros vagidos en México, tuvieron que emigrar de sus asentamientos originales para ir en pos de las fuentes de trabajo.

Ni los más convencidos de las bondades de liberalismo podían confiar que procesos de esta envergadura evolucionarían sin tropiezos. A las fábricas les urgía desarraigar a la fuerza de trabajo de sus localidades y afianzarla donde ellas se encontraban porque aun las máquinas más sofisticadas de la actualidad exigen de la fuerza de trabajo humana. Y en tanto sedicentemente la Constitución garantizaba el derecho de cada individuo de optar por la ocupación que mejor le acomodara, era lógico suponer que los campesinos y demás fuerza de trabajo potencialmente adscribible a las fábricas sólo aceptaría trasladarse si dentro de las condiciones de trabajo la demanda les garantizaba un mínimo de satisfactores. Y así fue... se les ofreció el mínimo aceptable.

Y ya que las empresas y particularmente las industrias recién implantadas estaban desarraigando la mano de obra para transferirla ahí donde la necesitaban, la misma lógica del proceso tornaba ineludible que los empresarios ofrecieran, muy por lo bajo, que en el nuevo centro de trabajo los obreros contarían con viviendas que sustituyeran las que perderían al cambiar de localidad. No preponderó en este caso, al menos de inmediato, la gran concentración de la población campesina en las ciudades ya existentes, como fue el caso del desarrollo industrial en muchas de las ciudades europeas, algunas de considerable tamaño, que ya contaban con fuentes de energía suficientes. Así nació en México la vivienda obrera: como una necesidad derivada de la circunstancia en que surgía la propia industria. Las características que asumirían dichas viviendas estaban implícitas en esas circunstancias.

¿Cuáles eran los factores en juego y cómo se manifestarían en el carácter de las viviendas obreras? Básicamente eran dos: los empresarios capitalistas no dejarían de aprovechar en su beneficio la existencia de la abundante reserva de mano de obra a su alcance y la baja de precio a que ello daba lugar. Esto quería decir que los trabajadores no contaban con suficientes elementos de presión como para obligar a los patrones a conceder un ápice más de lo mínimamente indispensable para mantener en actividad su fuerza de trabajo, aunque ésta se desgastara prematuramente, pues siempre habría nuevos individuos con los cuales reponerla. El segundo factor lo configuraba la ancestral pobreza en medio de la cual los campesinos habían sido habituados a producir y reproducir su vida, pobreza que los llevaba a mostrarse aquiescentes con que ese nivel se mantuviera en la vivienda que se les ofrecería y que, inclusive, se restringiera todavía más.

Así las cosas, podía pronosticarse con certeza bastante cuál sería el carácter de la vivienda que los empresarios ofrecerían a los trabajadores: se parecería a aquella con la que tradicionalmente habían contado los campesinos en lo referente a número de cuartos, dimensiones, materiales y sistemas constructivos, pero se las modificaría significativamente al otorgarles una nueva disposición de conjunto. Es decir, se trataría de no más de dos cuartos, salvo contadas excepciones, en uno de los cuales se colocaría el brasero y serviría de cocina y en el otro se llevarían a cabo el resto de las actividades cotidianas de una familia; “el ajuar no podía ser más sencillo: unas cuantas sillas, una rústica mesa de Necoxtla, un rinconero, un canasto, un baúl para la ropa o un clavo para colgarla. El que podía compraba una cama de tablas y el que no, descansaba en un petate”.

Se las dispondría contiguas a fin de que los muros entre ellas fueran medianeros, formando crujías que, a su vez, se colocarían una frente a la otra para poder contar con un patio en el que se ubicarían los lavaderos y los excusados que, así, se convertían en comunes. Se las cubría mediante una estructura conformada con morillos sobre los cuales se colocaba teja plana de barro o mediante un terrado sobre vigas de madera. Los terminados en pisos y muros variaban dentro de ciertos patrones, pudiéndose aplanar los muros de mampostería tanto en exteriores como en interiores, dejando el tabique aparente cuando éste se había empleado en los muros, dinteles y jambas de puertas. En los pisos se colocaban firmes de cemento y, en la mayoría de los casos, simplemente se apisonaría la tierra.

Aisladamente consideradas, estas viviendas se apegaban bastante a los modelos tradicionales y aun podría considerarse que la disponibilidad de los servicios, así fueran de uso común, representaban una mejora en las condiciones de habitabilidad. Las diferencias procedían de su agrupamiento y de la presencia del patio que a partir de esta disposición empezó a cobrar un papel relevante en la vida de conjunto al propiciar la vinculación de los usuarios de los cuarteríos.

El hacinamiento no era un rasgo característico de los conjuntos habitacionales de los trabajadores de las empresas fabriles ubicadas en localidades suburbanas. El menor valor de la tierra en este caso permitía disponerlas hasta con cierta holgura, como todavía es posible constatarlo en los ejemplos con que contamos. Como veremos posteriormente, el hacinamiento estará directamente generado por el mayor valor de la renta del suelo y, en tal sentido, será propio de las vecindades localizadas en suelo urbano.

El carácter inaugural que en todos sentidos representaba este nuevo tipo de organización del trabajo en nuestro país explica que tanto en la disposición de cada una de las viviendas obreras como en la del centro de trabajo en su conjunto, se haya retomado en algunos casos casi literalmente el partido general de las viejas haciendas. Este es el caso, por ejemplo, de las viejas fábricas de Puebla, integradas con su gran patio a través del cual se accedía a la escuela, tienda de raya, a la capilla y a la casa del hacendado e, incluso, a la casa para los huéspedes; y en un ala separada el cuarterío de los peones.

Esta disposición general, en la que se destacaba obligadamente y en todos sentidos el conjunto de edificios destinados directamente a la producción, se hizo extensiva, inclusive, a los centros fabriles ubicados en las ciudades, en las que podría pensarse que esta disposición ya no se justificaría por ser tan distintos los entornos de ambas. Extrapolación formal que resulta entendible, sin embargo, si se tiene en cuenta que no todos los ámbitos de la vida social cambian al mismo paso y a idéntico ritmo, sino que por el contrario, el rasgo más generalizado es justamente la desincronía con que evolucionan y revolucionan las diversas esferas sociales. En tal sentido, a una sociedad dada le es imprescindible poner a prueba, a veces por lapsos prolongados, la modalidad de vida en la que está incursionando por primera oportunidad, para una vez que la ha decantado y valorado estar en capacidad de elegir la concepción arquitectónica que mejor concuerde con ella. En el ínterin, lo más usual es que persista empleando las viejas formas que le dieron resultado en

circunstancias anteriores. Para poder corresponderse con las modalidades de vida de una sociedad, las concepciones arquitectónicas tienen que marchar detrás de aquellas... pero sin perder el paso para no quedarse a la zaga. La fábrica La Magdalena, en el Distrito Federal, podría recordarse como uno de esos conjuntos que inicialmente fueron concebidos como réplicas de las antiguas haciendas, aunque paulatinamente se le hayan ido añadiendo nuevos cuerpos.

Las primeras viviendas para obreros cuyos testimonios tenemos a la mano, como las papeleras de San Rafael y de Loreto, en el Distrito Federal (fundadas entre 1892 y 1905, aproximadamente) y las de la fábrica textil de Metepec, en el estado de Puebla (establecida hacia 1898), hacen ver que las condiciones de habitabilidad que proporcionaban no eran tan deleznable como ha llegado a sostenerse y que muy probablemente hayan sido las condiciones en que se otorgaban las que las han hecho pasar a la historia como testimonios de la opresión empresarial.

A este respecto son ampliamente conocidas las restricciones que le imprimían los empresarios a la vida cotidiana de los trabajadores y sus familias. Prohibiciones de recibir visitas de ninguna índole, "ni amigos ni parientes (ni tan siquiera los padres)", de leer periódicos, panfletos o libros ni siquiera al interior de sus viviendas; revisiones de representantes de la empresa a cualquier hora del día a fin de confirmar que no había ninguna persona extraña en las viviendas, así como sanciones relativas a supuestas y reales incidencias en vicios son alguna de las que fueron más frecuentes. La fábrica Hércules, de Cayetano Rubio, que llegó a contar con mazmorras para aplicar castigos, fue una de las que llevó sus excesos a niveles inaceptables, incluso para el nivel de conciencia obrera en aquellos tiempos pioneros.

La falta de privacidad y la coerción que todo ello suponía convirtió al problema de la vivienda junto con el monto de los salarios y la duración de la jornada, en una de las reivindicaciones permanentemente exigidas por los trabajadores. Contra todo lo que el respecto se ha dicho, en no pocas ocasiones de las más de quinientas huelgas estalladas durante el porfirismo, los trabajadores obtuvieron mejoras en estos renglones, sentando precedentes que habrían de ser de la mayor importancia muy pocos años después, cuando se convertirían en exigencias incluidas en programas de partidos políticos y posteriormente encontrarían un lugar relevante en el renovado texto constitucional.

Las lesivas condiciones en que se alquilaba la fuerza de trabajo tendían, tal y como antaño se hizo con los peones de las haciendas, a "acasillarla", a mantenerla

uncida a las empresas, mismas que se beneficiaban de la indefensión en que se encontraban los trabajadores en esos primeros momentos. Pero, no obstante que con tal finalidad se echaba mano de componendas de todo cuño y laya, éstos preferían contar con una vivienda en el centro de trabajo y no verse forzados a contratarla, en peores condiciones todavía, fuera de la empresa, como era el caso de muchos de los trabajadores de la fábrica textil de Santa Rosa, en Veracruz, que iban en busca de habitación a Nogales “o a los patios de vecindad que bordeaban el camino real, donde la habitación era aun más incómoda, generalmente de un cuarto de madera con tierra apisonada y techo de teja”.

Las condiciones de salubridad y la disponibilidad de espacio que los trabajadores podían encontrar en los diversos poblados solían estar por debajo de las que proporcionaban las fábricas. Y todo parece indicar que llegaban a su mínima expresión en los grandes conglomerados humanos en razón de la especulación que llevaban a cabo los casatenientes. En los poblados y en las ciudades, las dimensiones de los cuartos y del patio, elemento fundamental de los conjuntos habitacionales, con influencia directa en el nivel de vida de los habitantes, así como la calidad de los materiales, se demeritaban notoriamente en perjuicio de quienes no podían hacer otra cosa que habitarlos. A diferencia de ello, y al menos por cuanto en las fábricas el empresario convivía en mayor o menor proximidad con los empleados de confianza, los técnicos y los trabajadores, aquellos procuraban mantener un nivel de higiene más alto, lo que beneficiaba la habitabilidad de los cuarteríos de los trabajadores.

Si bien estas eran las viviendas propiamente obreras, es decir, las construidas para ser habitadas específicamente por los trabajadores de las fábricas, ya hemos dicho que muchos de ellos no podían menos que buscar alojamiento fuera del centro de trabajo. La proporción en que esto acontecía era variable en cada caso; ello, no obstante, se puede considerar que llegó a generalizarse cuando el desarrollo general del país permitió que los grandes centros urbanos contaran con fuente de energía, insumos y acceso a mercados, de manera expedita. Cuando esto sucedió, las empresas ya no tuvieron necesidad de ofrecer vivienda al interior de sus establecimientos para contar con fuerza de trabajo disponible. En esta situación, los trabajadores de estas empresas se convirtieron en demandantes de vivienda en los poblados y centros urbanos, en habitantes de “vecindades”.

Las vecindades y la insalubridad de la cuenca de México

La disposición de las vecindades urbanas tomó como referente inmediato, el partido general de los cuarteríos obreros fabriles.

Pero si bien por lo que respecta a su disposición general se ajustaban a aquellos patrones, esto es, viviendas de una pieza con o sin tapanco, agrupadas e crujías que a su vez estaban separadas por medio de uno o varios patios y dotadas con servicios de excusados y lavaderos comunes, en lo referente al emplazamiento en que se las construía, a la calidad de los materiales empleados y a la dimensión que se otorgaba a cada uno de los espacios componentes del conjunto, diferían sustancialmente. Como los terrenos eran de dimensiones mucho menos generosas que las de sus modelos, las crujías adosaban a los linderos de los lotes; el o los patios dejaban de ser tales para convertirse en escuetas circulaciones; se las edificaba con materiales precarios y eran localizadas en sitios insalubres. Y este cambio de cantidad se traducía en un evidente demérito de la calidad.

Tal vez la diferencia más ostensible entre los cuarteríos fabriles suburbanos y las vecindades urbanas haya estribado en que estas últimas proliferaron en un medio en el que la renta y la especulación con el valor del suelo creaba condiciones sumamente distintas a las que privaban en poblados pequeños o suburbanos. La necesidad del capital inmobiliario de alcanzar una tasa media de ganancia obligaba a los propietarios de terrenos urbanos a apiñar el mayor número posible de viviendas paupérrimas en las vecindades que construían para las clases desposeídas de la sociedad. Y los trabajadores tuvieron que ir a refugiarse en dichas vecindades. La promiscuidad a que se vieron sujetos conjuntamente con los demás inquilinos se incrementó deteriorando la calidad de vida medida en nivel de higiene, en la disponibilidad de servicios y en la dotación de espacios que ahí encontraban. Su hacinamiento, aunado a una alimentación por debajo de los estándares aceptables y a la falta de medidas de salubridad en su vivienda, los convirtió en presa recurrente de las enfermedades, las más de ellas de corte epidémico que asolaban, particularmente, a la ciudad de México. Esta ciudad, edificada, según reconoció el virrey Luis de Velasco en carta dirigida a Felipe II en 1556, en "el peor sitio que se puede escoger y el que más azares tiene sobre la tierra", al paso del tiempo había degenerado en "a la ciudad más insalubre del mundo", según se expuso fundadamente.

A partir de un testimonio como el anterior, es posible aceptar que la ciudad que heredaron los liberales se caracterizaba, además de sus palacios, iglesias, con-

ventos, cofradías y demás edificios, por estar conformada por retorcidas y enfiagadas calles carentes de alineamiento alguno; por el sempiterno desaseo de sus individuos, calles y plazas; por su agobiante insalubridad pública; por su carencia de paseos y jardines; por su pésima agua potable y falta de iluminación urbana; por el pulular de vagos, procesiones y vendedores; por el deambular de recuas," cerdos, gallinas y guajolotes", ensuciándolo todo; por la promiscuidad en que convivían viviendas y centros de producción; por su carencias de reglamentos higiénicos y de uso del suelo urbano; por su falta de planos reguladores de las construcciones. No habría que olvidar en este contexto, que para el multicitado barón de Humboldt, la ciudad de México se caracterizaba no únicamente por sus palacios, sino también por los "tres grandes azotes de la población novohispana [...] el tifo, la viruela y el hambre"

Las tres formaciones sociales que históricamente se han desarrollado en nuestro país, mesoamericana, colonial y democráticoburguesa, prosiguieron incansables la construcción de un sistema de saneamiento que permitiera el florecimiento no de esta o aquella modalidad de vida social, sino de la vida misma. La historia de estos reiterados afanes, todavía insuficientemente valorados, consta en los anales de las grandes gestas nacionales.

En 1555, los españoles padecieron la primera gran inundación en la capital usurpada y pudieron confirmar, si bien de manera inopinada, lo oneroso que puede resultar desoír la experiencia milenaria de la humanidad relativa a las condiciones mínimas recomendables para elegir el asentamiento de una ciudad. Ello los obligó a hacerse otro juicio de las obras prehispánicas al darse cuenta de que los diques, calzadas, acueductos, puentes, compuertas, acequias, desembarcaderos, albercas, estanques, represas y demás, no eran sólo elementos de una compleja organización de las aguas con fines agrícolas, sino que simultáneamente formaban parte de un igualmente elaborado sistema de defensa ingenieril para reforzar el flanco más vulnerable de los tenochcas: su confinamiento en la parte más baja, excepción hecha de Texcoco, de una cuenca cerrada por serranías en las cuales no se encontraba ninguna salida natural mediante la cual fuera posible evacuar los derechos naturales y humanos. Ratificaron, también, que la albarrada construida por Nezahualcóyotl no era un mero capricho de Moctezuma, sino un paliativo destinado a moderar los desastrosos efectos de las inundaciones sobre la capital, cuyo último eslabón lo constituía el lago de Texcoco.

Cabe recordar, además, que para el momento que estamos rememorando, los graves infortunios ocasionados por la carencia de una salida natural se agravaban si tenemos en cuenta que a lo largo de toda la Colonia y hasta el último año del siglo xix, cuando se terminaron las obras del desagüe general, la ciudad transfería, que no evacuaba, sus aguas negras al lago de Texcoco, aprovechando al efecto la diferencia de nivel entrambos. Así pues, las inundaciones, cuando sobrevenían, no eran de agua de lluvias ni únicamente de las avenidas de los ríos. La población entera tuvo clara conciencia de que al desbordarse el lago de Texcoco le regresaba a la ciudad todos los desechos que ésta había acumulado previamente en él. La ciudad estaba permanentemente amenazada de ahogarse en sus propias heces.

Liberales de tiempos posteriores retomaron e hicieron pública su crítica respecto de esa ciudad. Jesús Galindo y Villa, por ejemplo, refiriéndose a la ciudad de México hacia mediados de siglo, dijo: "Ciudad poco higiénica, de sucias calles, con defectuosísimos desagües de nula corriente y mal dispuestos; cuyas vías públicas, en general, se inundaban de acera a acera en pleno tiempo de aguas; con malos pisos de piedra y peores embanquetados; con alumbrado escaso y deficiente y, por último, con otros graves defectos capitales [...] tal era el cuadro que durante los primeros años después de la restauración de la República presentaba nuestro México, asiento de los Poderes Supremos y cabecera de la Nación".

Unos cuarenta años después de la fecha a que se refirió Galindo y Villa, el ingeniero Roberto Gayo (quien por esa fecha inició el proyecto y construcción del Hospital General), miembro de la Asociación de Ingenieros y arquitectos, al comentar el Código Sanitario recién expedido el año anterior, dijo: "Cualquier persona que viviendo en la capital fije un poco la atención en lo que a su derredor pasa cada día no dejará de percibir que de todas las masas sociales se levanta un clamor persistente con el cual se solicita, se pide, se exige, más bien, a la autoridad, que ponga un remedio a las malas condiciones higiénicas de la ciudad".

Pero antes de estipular algún correctivo específico, antes de adoptar una política sanitaria, era imprescindible ir más allá de las generalizaciones y precisar con toda puntualidad los orígenes de tanto mal, máxima si se tiene en cuenta que abundaban los que desde posturas unilaterales pretendían circunscribir el problema a sólo alguna de sus variables. A la postre, como era de esperarse, prevaleció un punto de vista más amplio, el de "los sabios y las autoridades del Porfiriato, [según el cual] había que buscarlas en el mal estado de la habitación popular, en el desaseo

de los pobres, en la insuficiencia del agua potable, en la escasez e impureza de los alimentos y en otros factores análogos". Cambio de acento a partir del cual se fundamentó una política diametralmente distinta a aquella que hubiera partido de suponer causas simples y directas a problemas complejos.

Así pues, la vivienda popular, las vecindades particularmente, no eran la causa de la insalubridad que padecía la ciudad entera, pero sí constituían un factor que influía en tan indeseable situación. Y un factor muy importante si se tenía en cuenta que, según el censo de 1910, el 50 por ciento de las habitaciones registradas caían bajo la categoría de chozas; chozas desde el punto de vista arquitectónico constructivo, pero si se les aplicaba otros puntos de referencia, tendría que pensarse en adjudicar otros calificativos a las vecindades, ya que, según el sentir de muchos testigos, ¿cómo podían llamarle a viviendas con "patios polvosos, albañales pestilentes, techos muy bajos, pisos de madera apolillada y paredes que casi rezumaban el agua"? La respuesta no podía ser más que una: "son verdaderas pocilgas que no se comprende cómo puedan habitarlas seres humanos".

Sentada esta premisa mayor, era sencillo extraerle las conclusiones que de ella se derivaban. Bastaba con preguntarse: ¿a quién cabe adjudicar mayor responsabilidad en esa situación, al que provee la pocilga o al que se ve en la necesidad de habitarla? La contundencia con que se presentaban los hechos atrajo la atención sobre los propietarios de las vecindades, ya que eran ellos quienes no las proveían de los servicios adecuados ni con las condiciones de habitabilidad mínimas aceptables. El grado mayor de precisión alcanzado en la caracterización del problema cobró la forma de una convicción. A partir de aquí, la solución caía por su peso. A tal punto llegó a cobrar carta de ciudadanía dicha convicción que no fueron ni una ni dos las voces que desde distintos ámbitos se alzaron para exigir a las autoridades que se obligara a los propietarios de las casas de vecindad a instalar sanitarios según el "sistema inglés, no por simple comodidad, sino para salvaguardar la salud pública". El diario *El País* hizo ver que era excesivo escudarse a la sombra del sagrado derecho de propiedad, como lo hacían los propietarios urbanos, y mantener conscientemente en sus casas verdaderos focos de enfermedad y muerte; pedía, en consecuencia, la expedición de leyes que, al salvaguardar a los inquilinos, protegieran la salud pública. Y así fue: sólo hasta que la salud "pública" se vio amenazada en virtud de que las epidemias no reconocían las demarcaciones políticas y llegaban a afectar a las colonias habitadas por los estratos de mayor capacidad económica, que la vivienda

popular habitada en buena medida por obreros, fue objeto de atención e, incluso, se dictaran medidas preventivas en relación con ella.

Primera propuesta de solución de la vivienda obrera

El clamor generalizado que exigía mayor salubridad e higiene urbana también hizo ver que, conjuntamente con una mayor atención a la calidad de vivienda que se proporcionaba a las clases populares, era imprescindible dotar a la ciudad de agua potable suficiente y ampliar las redes de drenaje, canalizando hacia estos renglones los recursos del erario. De no hacerlo así, sería frustráneo lo que aisladamente se llevara a cabo en cualquiera de dichos renglones. Insalubridad general y vivienda eran, en consecuencia, las dos caras de una misma moneda, cada una de las cuales alimentaba a la otra. En este sentido, fue altamente significativo que la prensa opositora haya protestado por la importancia que las autoridades le concedían a hermosear el Jockey Club, la calle de 5 de Mayo y la acera de la casa del señor presidente, en demérito de la limpieza de la ciudad. El lema que acuñaron a este respecto es sintomático en varios sentidos: “Antes la higiene que la estética”.

El reconocimiento de que las desastrosas condiciones en que se rentaban las viviendas a las clases populares se retroalimentaba recíprocamente con la insalubridad generalizada de la capital del país llevó acertadamente a visualizarlas como un problema de conjunto y a prescribir medidas en ese sentido.

La simultaneidad con que se produjeron ciertos acontecimientos habla muy claro de la forma como esta mancuerna de factores, vivienda e insalubridad urbana, repercutió en el nivel jurídico político. Hace ver, igualmente, que la lentitud con que el gobierno porfirista asumió la necesidad de legislar en estos terrenos derivaba de su convicción profunda acerca de que la justicia social sería una conciencia obligada de la libertad, jurídicamente estipulada, con que actuara cada uno de los individuos o de los factores de la producción, y de la libertad con que interrelacionaran. Al gobierno competía, exclusivamente, crear las condiciones propicias para que cada uno de ellos pudiera actuar en uso de un pleno derecho. Legislar en estas materias —y Porfirio Díaz era un convencido y hasta recalcitrante liberal— sería tanto como coaccionar a cualquiera de los factores en beneficio del otro; significaría, en consecuencia, coartar la libertad que al gobierno competía, por el contrario, tutelar. El gobierno debía, pues, abstenerse de participar incluso si, a ojos vistas, esa menudada libertad era más bien *de jure que de facto* por lo que a los trabajadores tocaba.

Males eran, éstos, no del individuo, sino de la ideología liberal. Por último, la forma específica como ese par de factores fue incorporado en las distintas formulaciones, legislativas unas y programático políticas otras, revelan también que se partía de la experiencia acumulada en las anteriores décadas, pero asumida a partir de dos ópticas muy distintas.

Tres hechos son relevantes en este sentido. Escuetamente se trata, en primer término, de la huelga de los trabajadores de la Cananea. Consolidated Copper Co., S.A., acontecida el 1º de junio de 1906 con las cruentas consecuencias conocidas; en segundo lugar, la publicación del *Programa del partido Liberal* (PLM) el 1º de julio del mismo año y, en tercer término, la expedición de la *Ley sobre cosas de obreros y empleados públicos* emitida por el gobierno del estado de Chihuahua el 1º. De noviembre de ese año, primera y única ley sobre esta materia expedida durante el régimen porfirista. La ley del gobierno de Chihuahua preveía una serie de "inmunidades y exenciones" a todos los trabajadores que construyesen su propia casa. Es decir, se refería a las medidas usuales que se otorgan a la iniciativa privada para alentarla invertir en la producción. A diferencia del planteamiento anterior, el PLM destina un capítulo de su programa para tratar ex profeso la serie de medidas que podrían paliar la explotación de que eran objeto los trabajadores. Así, al lado de la prescripción de la jornada máxima de trabajo de ocho horas y del salario mínimo de un peso, se encuentra la obligación de "los propietarios rurales a dar alojamiento higiénico a los trabajadores, cuando la naturaleza del trabajo de éstos exija que reciban albergue de dichos patronos o propietarios".

Como puede observarse, los términos en que se establece la obligación del dueño de la empresa de proporcionar vivienda a los trabajadores son sumamente elásticos. En primer término, tal compromiso únicamente se aplicaría a las empresas que se localizaran en el campo, suponiendo, tal parece, que si se encontraran en una ciudad, los trabajadores ya no tendrían problema para contar con un alojamiento decoroso. ¿En qué momento y lugar podría considerarse, por otra parte, que la naturaleza del trabajo exigiría el cumplimiento de dicha obligación por parte del empresario? No obstante, pues, las taxativas que podrían eximir a los empresarios de cumplir con la obligación de dotar de vivienda a los trabajadores, se trataba de la primera oportunidad en que se visualizaba la necesidad de vivienda de una clase social particular en el marco de las relaciones de producción específicas. Al trascender los reducidos márgenes de la concepción liberal; al ir más allá del supuesto de

que en la libre interacción de los agentes de la producción se encontraría la equidad social emanada de la naturaleza humana misma; al hacer ver la necesidad de que la legislación cubriera el campo de las relaciones laborales, el PLM sentó un precedente cuya atingencia se demostró posteriormente al ser retomado y enarbolado en un contexto muy distinto: el de la Revolución de 1910.

El nuevo rumbo: la Revolución

El legado porfirista

A diferencia de momentos idos, en la actualidad nos ha sido posible justipreciar el legado porfirista en el ámbito del urbanismo y de la teoría y práctica arquitectónicas. Develadas ya las fructíferas corrientes, planteamientos, anticipaciones y logros que se desarrollaron al interior del porfirismo, fue posible descubrir en él la génesis de la arquitectura de la Revolución mexicana, o sea, de la que fue de la mano con el proceso iniciado en 1910. De este modo, hemos podido explicarla a partir de esos, sus antecedentes, superando las versiones que al no reconocerle paternidad alguna de hecho se adherían a una visión providencialista de ella o, lo que es lo mismo, a suponer que su nacimiento habría sido motivado por un acto de generación espontánea.

Lejanos ya los tiempos en que desaprensiva y cansonamente se reiteraba una y otra vez que en materia urbanístico–arquitectónica los arquitectos porfiristas se habían constreñido a importar formas exóticas provenientes de los acervos culturales de otros tiempos y países, debemos rescatar para alcanzar una mejor comprensión de nuestro decurso histórico, su preocupación por erradicar tanto la falta de higiene en las construcciones como la general insalubridad de la cuenca. También es preciso inscribir en su legado la elaboración de novedosas formas de concebir la arquitectura, así como los contados pero trascendentes escauceos prácticos, tales como el Monumento a Cuauhtémoc, el Pabellón de México en la Exposición Internacional de París de 1889 y el Monumento al Tepozteco, mediante los cuales abogaron por una arquitectura que simultáneamente conjugara modernidad con nacionalidad; o sea, las dos reivindicaciones transhistóricas que corren a lo largo de nuestra etapa colonial y se prolongan imprimiéndose en nuestro perfil como Estado independiente para desembocar en los tiempos actuales, aunque con rasgos y matices diferentes.

No puede soslayarse, tampoco, que conjuntamente con su interés en los ámbitos anteriormente señalados, también nos heredaron el interés hacia el patrimonio arqueológico por medio de cursos y publicaciones que procuraban “despertar el más vivo interés por nuestros edificios y dar a conocer y estimar sus bellezas, a fin de iniciar una verdadera cruzada en contra de su destrucción”. A este efecto, sostuvieron que la Patria está constituida, también, por “la casa en que vivimos”, casa que podremos llamar nuestra si es “la fiel expresión de nuestra vida, de nuestras costumbres y está de acuerdo con nuestro paisaje”. Y, en frases que parecieran ser dictadas para nuestros días, asentaron: “no deberemos cambiar ni mucho menos destruir ninguno de nuestros edificios pues constituyen nuestra tradición, se ha ido perdiendo la arquitectura nacional, no sólo porque se construyen edificios que podían ser los de cualquier otro país, dado que no revelan la vida mexicana, sino lo que es más sensible, porque se han destruido y modificado bárbaramente hermosísimos ejemplares de nuestra arquitectura para terminar haciendo un llamado a fin del que el arquitecto se oponga a destruir o modificar los monumentos de nuestro arte arquitectónico”.

Los planteamientos anteriores y la tenacidad en acompasar la práctica de la arquitectura a las nuevas condiciones que la estaban solicitando; las corrientes de pensamiento que esgrimieron a este respecto, aunadas a la concepción de la belleza como meta *sin qua non* de la obra de arquitectura y a la preocupación por conferirle a la ciudades, en especial a la de México, un carácter laico y democrático en vez de mantenerlas con su tónica clerical, además del énfasis en la incuestionable importancia de la teoría de la arquitectura como una disciplina que descubría a profesionales y legos su diferencia sustancial de otras prácticas afines, los medios en que puede echar mano y la significación social que la rubricaba, dieron forma a un legado que se materializará en obras concretas cuando las condiciones objetivas para ello fueran propicias. Y esas condiciones las aportó el proceso revolucionario mismo.

La Revolución y la exigencia de una vivienda obrera

¿Podemos reconstruir en nuestra mente el ímpetu de que son capaces los grupos sociales cuando sienten que están en trance de construir su propia vida tal y como más o menos la habían pergeñado mental y psicológicamente? ¿Es posible hacerse una idea de la fuerza social corporizada en las exigencias y el clamor de las irredentas masas de trabajadores del campo y de la ciudad a fin de dejar atrás una arquitectura

concebida y proyectada en función de la satisfacción del beneficiario individual y sentir las condiciones de una arquitectura cada vez más democratizada en su producción y en su consumo? Porque fue la acción de esas masas la que obligó a los arquitectos a trastocar radicalmente su criterio proyectual para darle prioridad a la dimensión social de la profesión y de las obras de arquitectura. Las leyes y la Constitución misma alcanzan a dejar constancia de la lucha social que hizo posible incluir algunos articulados en ellas, pero no pueden transmitir la perentoriedad de dicha exigencia. De esta última sólo es posible hacerse una idea al reparar en la decisión de que hicieron gala el campesinado y clases populares al luchar armas en mano por la consecución de sus reivindicaciones, y en el brío de quienes detectaron que el triunfo era factible. Por todo ello y mucho más, es viable considerar que el futuro de la arquitectura de México a partir de la Revolución de 1910 dependía de la satisfacción que ofreciera a las demandas masivas de habitación de las clases trabajadoras.

Pero, ¿qué camino emprender mientras se lograba dar cuerpo a una política arquitectónica en la que encontraran lugar y sitio apropiado las prioritarias demandas sociales? Por lo pronto y mientras esos lineamientos se establecían, era preciso ahondar en los acuciantes problemas y alternativas que antaño habían sido objeto de atención, hasta lograr imbuirlos en lo más profundo de la conciencia social; particularmente en la insalubridad pública y en el derecho de los trabajadores a contar con una vivienda. Medida, esta última, revolucionaria por antonomasia.

El cuadro que presentó Alberto J. Pani respecto de la primera era dramático. Dieciséis años después de inauguradas las obras del desagüe general (1900), México no solamente no había podido abatir sus índices de mortalidad, sino que se encontraba en el conjunto de países con mayor incidencia de enfermedades y epidemias. Al comparar "la mortalidad registrada en el año de 1911 en diversas ciudades de población comprendidas entre 400 y 700 mil habitantes, afirmó que: "La Ciudad de México es seguramente la ciudad más insalubre del mundo, los sitios donde más se acumulan y diseminan esos desechos son en primer lugar, la habitación –de tanta o mayor influencia sobre la salubridad como la alimentación misma y la vida pública. Todos sabemos, en efecto, que todavía se conservan en verdadero estado pantanoso durante la mayor parte del año, algunos barrios de la Ciudad de México. Entre los padecimientos en cuya etiología intervienen de modo directo o indirecto los seres vivientes, hay algunos [a los cuales se las ha designado como enfermedades sociales. La lista de éstas debería ser encabezada por el hambre (el hambre crónica) [lo

que no obsta para reconocer que] el saneamiento de las habitaciones sea la parte más importante de la higiene urbana. Toda habitación, para que sea salubre, tiene que llenar determinadas condiciones de limpieza, facilidad de evacuación de los desechos, cantidad y calidad del agua de que se disponga, humedad, ventilación, termalidad, luminosidad, composición arquitectónica y dimensiones”.

La constatación de aquella lacerante situación en que se debatía la capital del país lo llevó a presentar una serie de recomendaciones relativas al criterio que debía tenerse en cuenta al emprender el proyecto y construcción de la casa habitación, especialmente atinentes a la vivienda popular, con la mira de terminar con aquellas enfermedades sociales. El tamaño de las ventanas a fin de garantizar la máxima entrada de sol a las habitaciones, la proscripción de aristas o rincones donde pudieran encontrar acomodo los insectos o arácnidos de todo tipo, la prevención e la humedad, así como la facilidad de limpieza, fueron algunas de las exigencias que por primer vez se inscribieron en el programa particular de las habitaciones, gracias a ese ingeniero civil que en los años posteriores desempeñaría destacadas funciones en la política nacional.

A manera de catalizador, el proceso revolucionario decuplicó la convicción que se tenía respecto de la justeza de dichas reivindicaciones y con inusitada velocidad generó la emisión de leyes y reglamentos en los que se retomaba, superándolo, el punto de partida inicialmente propuesto por el Partido Liberal Mexicano.

Este fue el caso, en 1913, del *Proyecto de reformas a las fracciones VII y XXII del artículo 73 y el artículo 309 del Código de comercio*, donde se indica que en los contratos de trabajo celebrados entre patrones y empleados, aquéllos quedaban obligados a “dar a los dependientes, trabajadores y aprendices, habitaciones sanas y cómodas, siempre que tuvieran que permanecer en el campo o en el lugar inmediato a la fábrica o taller.

En el mismo sentido, en 1914, en el estado de Chiapas se promulgó la *Ley de obreros*, en la que de forma más enfática se asentó: “los dueños, administradores o encargados de negociaciones industriales, fabriles o mineras, están obligados a proporcionar a sus obreros y peones, habitación con las comodidades posibles”. En el *Proyecto de ley obrera*, en 1915, en su artículo 24 también se decía: “Las habitaciones de los sirvientes de las fábricas, fincas de campo, minas, estaciones de ferrocarriles y demás establecimientos industriales, estarán dotadas cuando menos de tres piezas secas y aseadas y, además, de agua potable, si no la hubiere a una distan-

cia menor de 500 metros y tendrán en condiciones higiénicas excusados y atarjeas para recoger y llevar hasta el lado opuesto al viento dominante, el contenido de las cloacas”.

En marzo de ese mismo año vio la luz una nueva ley mediante la cual se creaba la “Colonia de la industria” al sur de la ciudad de Toluca, en la cual se estipulaba que las habitaciones que se les proporcionarían a los obreros serían cómodas e higiénicas; y el mismo espíritu y letra quedó impreso, un mes después, en el *Proyecto de ley sobre contrato de trabajo* que le fue presentado al jefe del Ejército Constitucionalista, Venustiano Carranza, por parte del Secretario de Gobernación Rafael Zubarán Capmany. Según este proyecto, el “patrono queda obligado especialmente a proporcionar habitación cómoda e higiénica al obrero, si éste, para prestar sus servicios, debe residir fuera de las poblaciones”. La fórmula jurídica se reiteraba una y otra vez e igualmente eran los mismos los considerados que la justificaban: si la empresa está localizada fuera de las poblaciones, se configura la obligación del “patrono” de “proporcionar” habitación cómoda e higiénica a los trabajadores.

Al año siguiente, 1916, se promulgaron tres leyes más; la correspondiente al estado de Jalisco se emitió el mes de enero, cuando era gobernador Manuel Aguirre Verlanga; en febrero, tocó su turno al estado de Aguascalientes y fue conocida por el nombre del gobernador en turno: Martín Triana. Ambas se refieren explícitamente a las “negociaciones agrícolas”, en las que a todas luces parecía incuestionable el derecho del trabajador a que se le proporcionara habitación; en unos casos como remuneración complementaria a su salario y en otros atendiendo a la falta de viviendas próximas a la fábrica o empresa. Este lapso de tres años contados a partir de la fecha en que se expidió la primera ley relativa a la habitación de los trabajadores, se cerró con la *Ley del trabajo* de Espinoza Mireles. En ella se configura el compromiso patronal, una vez más, si el trabajador para prestar sus servicios “debe residir fuera de las poblaciones”. Era el mes de noviembre de 1916 y los revolucionarios se aprestaban a participar en el Congreso Constituyente, cuyas labores se iniciarían el día 21. Dos meses y medio después se promulgaría la nueva constitución, la del 17. Pero los trabajadores podían dormir tranquilos: el terreno había sido suficientemente abonado a su favor. Aquella situación desfavorable a que habían estado sujetos a consecuencia de la dispersión de los emplazamientos fabriles y su localización fuera de los centros de población; las detrimentadas condiciones de habitabilidad

conque se encontraron en las vecindades urbanas; la especulación con las rentas que también soportaron... todo, iba a terminar.

La Constitución de 1917 y sus correlatos

Como suele acontecer con todo proceso revolucionario, las exigencias y reivindicaciones populares fueron levantadas por los grupos, sectores y clases identificados en su aspiración por vivir en un mundo más humano, más solidario, en el que sin distinguos de patrimonio o fortuna, se tuviera acceso a un mejor nivel de vida.

Un muy considerable número de mexicanos coincidió en su ansia infinita de crear un país más justo, más equitativo y gracias a ello se encontraba anímicamente dispuesto a compartir las formas de pensar, de actuar y de ser de los demás y de gozar de sus cánticos y bailes, de sus leyendas y tradiciones. Tal vez fue ésta la primera oportunidad que tuvieron en su vida de conocerse, reconocerse y hermanarse; en suma, de identificarse. En un texto ejemplar, Manuel Gómez Morín dejó constancia de este estado de ánimo que se enseñoreaba en los mejores espíritus de la época:

Y con optimista estupor nos dimos cuenta de insospechadas verdades. Existía México y los mexicanos como un país con capacidades, con aspiración, con vida, con problemas propios. ¡Existían México y los mexicanos! El problema agrario, tan hondo y tan propio, surgió entonces con un programa mínimo definido ya, para ser el tema central de la Revolución. *El problema obrero fue formalmente inscrito, también, en la bandera revolucionaria.* Nació el propósito de reivindicar todo lo que pudiera pertenecernos: el petróleo y la canción, la nacionalidad y las ruinas. La necesidad política y el ciego impulso vital, obligaron a los jefes de un bando a tolerar expresamente *estos postulados que tácitamente el pueblo perseguía desde antes*. Quienes no vivieron ese año de México, apenas podrán comprender algunas cosas". Aquí radicó el profundo sentido humanista de la Revolución mexicana, "en la exaltación de los valores espirituales, la elevación de la personalidad humana en todos sus aspectos.

Los trabajadores y su vivienda no podían quedar marginados de ese nuevo mundo. Lejos de ello, serían vistos como un termómetro que indicaría con toda precisión hasta qué punto se justificaban las penalidades que el país había sufrido por más de un siglo.

Es más, si se contrastan las primeras propuestas de solución al problema de la vivienda obrera con las fracciones XII y XIII del artículo 123 constitucional, se observará que este último fue notoriamente más lejos que las leyes, proyectos y reglamentos que lo antecedieron. En efecto, generalizó a todo tipo de “negociación”, ya fuera industrial, minera o mercantil, lo que en aquéllos se circunscribió expresamente a los casos en que dichas negociaciones estuvieran fuera de los centros de población. En segundo lugar, estipuló que esas habitaciones serían “proporcionadas” en alquiler, así como el monto del mismo; aspecto, éste, que no había sido siquiera aludido con anterioridad y que libraría a los inquilinos, a los trabajadores, de la especulación rentista. En tercer lugar, se asentó la obligación patronal de dotar a esos conjuntos habitacionales con escuelas y demás servicios como el de enfermería y otros. Y en el caso de que la población de esos centros de trabajo excediera de doscientos habitantes, deberían contar, además, con mercados públicos, edificios destinados a los servicios municipales y centros recreativos. Por último, aunque no menos importante, se refrendaba la comodidad y la higiene como dimensiones inexcusables en el proyecto y edificación de los nuevos espacios.

Estas obligaciones encontraban, sin embargo, taxativas que, a la postre se convertirían en escollos difíciles de sortear a fin de convertir en una realidad la reivindicación consignada en el texto constitucional.

En primer término, se eximió del compromiso a las negociaciones que estuvieran localizadas dentro de las poblaciones y contaran con menos de cien trabajadores. En segundo lugar, se corresponsabilizó a las autoridades federales y a las de los estados para aplicar las leyes relativas al trabajo. De este modo, y no obstante que las primeras tenían competencia exclusiva en el caso de las industrias más significativas dentro de la economía nacional, las segundas eran las indicadas para observar su cumplimiento en todas las demás.

Si se tiene en cuenta, por otra parte, que a la existencia de empresas con disponibilidad suficiente de capital pero cuya mano de obra no alcanzaba el tope de cien estipulado, junto con otras que superaban ese número pero no contaban con el capital suficiente, se anulaban las dificultades surgidas de la “movilidad ocupacional, la dispersión de los centros de trabajo y la falta de un sistema apropiado de financiamiento”, se comprenderá que esas situaciones “constituían graves obstáculos para el cumplimiento de una política de vivienda, si ésta se aplicaba exclusivamente en el

ámbito de cada empresa". De este modo, el precepto constitucional no encontraba los caminos adecuados para solventarse.

Ello, no obstante que en la *Ley orgánica del Distrito Federal y de los territorios federales* (1928) se estipuló que caía en las obligaciones del Departamento del Distrito Federal favorecer la construcción de casas higiénicas (destinadas, mediante el pago de una cuota módica, a habitaciones de las clases humildes) y dictar las medidas necesarias para resolver el problema de las habitaciones baratas; y que, en el mismo sentido, en la *Ley sobre planeación general de la República* (julio de 1930) y en la Ley federal del trabajo (1931), con más o menos variantes, se asentó la misma recomendación. Y que lo mismo aconteció con la *Reglamentación de la ley de planificación del Distrito Federal y territorios de la Baja California* (febrero de 1933).

Con todo y ello, de ninguna manera cabría minimizar la importancia decisiva de la conquista constitucional. En efecto, nunca antes en la historia de nuestro país se había reparado en resolver las necesidades habitacionales de las clases trabajadoras; menos se les había visto como un "derecho" y mucho menos como uno de alza constitucional, el de más alto rango que puede registrarse; pero lo que de ninguna manera habría podido imaginarse siquiera, era asignar su cumplimiento a los empleadores mismos de la fuerza de trabajo. Únicamente aquilatando en toda su magnitud la trascendencia de este precedente nos es posible comprender que la exigencia social haya podido prevalecer pese a dilaciones y tropiezos.

La salubridad de la ciudad, por otra parte, estaba siendo atendida de diversas maneras. La obra constructiva de los sucesivos periodos presidenciales de estos años se desplegó, a la par que en obras de arquitectura, en la dotación y mejoramiento de la infraestructura y equipamiento urbanos. Y no cabría soslayar que no fue por accidente que las primeras obras de la arquitectura de la Revolución mexicana se llevaron a cabo justamente en el ámbito de la salud y, más específicamente, en el de la construcción de locales aprovisionadores de leche y en otros donde se preparaban las vacunas mediante las cuales se controlarían o extirparían definitivamente algunas de las endemias más lesivas a la salud social. Y lo mismo aconteció en el terreno educativo, en el que todavía perduran con una gran dignidad algunas de las escuelas, centros escolares y bibliotecas que se llevaron a cabo en cuanto el proceso revolucionario advino a una relativa calma.

El proceso histórico muestra, así, que fue en el terreno en que la colaboración y solidaridad de la empresa privada era indispensable, donde surgieron los obstá-

culos. Pero más allá de los retrasos y demoras que esta actitud podía ocasionar, la semilla sembrada en y por la conciencia social había sido trasplantada al terreno constitucional, el más fértil de que se podía disponer.

Se sienta un precedente

Al margen y con independencia de las obras de arquitectura que ya estaban siendo edificadas y en las cuales se podía apreciar nítidamente que las nuevas condiciones inauguradas por el proceso revolucionario daban lugar a un cambio en el criterio proyectual de los arquitectos; cuenta habida de que a partir del impulso educativo arquitectónico auspiciado por José Vasconcelos desde la Secretaría de Educación Pública el país se encontró con unas obras de arquitectura en las que de manera ostensible se retomaban las variantes formales y compositivas acuñadas por la tradición cultural, dando lugar a una tendencia nacionalista en la arquitectura que no era sino el correlato de lo que estaba aconteciendo en otras esferas de la vida social; e, incluso, sin dejar de lado que la dimensión utilitario-funcional de la arquitectura estaba siendo revalorada por prácticamente todos los arquitectos en los nuevos proyectos que se les encomendaban, podía y debía tenerse en cuenta que en todos estos casos se trataba de empresas llevadas a cabo a título personal y que no configuraban una política asumida por el conjunto de los profesionales. Esto no era extraño: es más sencillo adoptar una postura personal que lograr coaligarse con los puntos de vista de otros más en la prosecución de una perspectiva común. Ello no obstante, los cambios sin precedentes que estaban teniendo lugar dentro y fuera del país obligarían a los arquitectos a acompasar su actividad profesional a las nuevas circunstancias. Y así fue, pero ¿cuáles eran esos cambios?

En el otoño de 1929 se desencadenó la depresión económica más aguda que haya sufrido Estados Unidos. Con intensidad y velocidad variable según cada caso, no solamente se afectaron las respectivas economías de cada uno de los países vinculados con aquél, sino que también se despertaron o afianzaron algunas simpatías hacia el único que parecía haber salido incólume de esa debacle ya que, con ello, parecía ratificar la mayor solidez de su estructura socioeconómica: la Unión soviética.

No fue mera coincidencia que, a partir de este momento y en muy distintos ámbitos, se haya intensificado la prédica a favor de la planeación económica, de los planes sexenales que no eran sino su manifestación más evidente y que, junto con

ambos, se difundieran los méritos de la organización gracias a la cual se hacía tangible la posibilidad de advenir a una época de bienestar. Capas, grupos y sectores muy numerosos de la sociedad de los años veinte y treinta sintieron que sus recuerdos se avivaban y muy probablemente recordaron haber escuchado la vieja tesis difundida entre y por los artesanos de finales de siglo, en el sentido de que Cristo había sido el primer socialista de la historia. Y por si eso fuera poco, ahí estaban sus herederos que, integrados en la *Casa del obrero Mundial*, aceptaron sumar sus contingentes al ejército constitucionalista a cambio de que les permitieran continuar esparciendo sus ideas, en las que entremezclaban en proporciones no muy claras, anarquismo con socialismo y sindicalismo.

Pero si estos antecedentes podían quedarles distantes a algunos, el acusado sentido humanista del proceso revolucionario en que se encontraban insertos los hacía ver con simpatía la alternativa que presentaba ese otro sistema económico al que grupos numerosos de la sociedad entendían en aquellos momentos como la expresión más depurada de la solidaridad humana. Aunado a lo anterior, los sucesivos presidentes a partir de Obregón más de una vez habían aludido a él e incluso lo habían encomiado. La agrupación obrera más importante en los años veinte, la Confederación Regional Obrera Mexicana, salió garante acerca de las “convicciones socialistas de Plutarco Elías Calles”. Los intelectuales y también los artistas se llamaban a sí mismos “obreros del pensamiento libre”, y fundaban sindicatos, como el Nacional de Escritores, adherido a la CROM y en cuyo comité ejecutivo inicial se encontraban algunos de los más connotados literatos. Y, a mayor abundamiento, ¿qué no el *Plan sexenal*, cuya redacción se inició en junio 1933, hablaba de impedir “que la propiedad privada de los medios de producción sea un instrumento definitivo de explotación” y enfatizaba esta postura ofreciendo que en el ámbito educativo propugnaría la reforma del artículo 3º constitucional a fin de que la enseñanza primaria y secundaria a cargo del Estado se basara en “la doctrina socialista que la Revolución Mexicana sustenta”?

A la luz de estos antecedentes, resulta fácilmente comprensible que este eufórico ambiente produjera un eco, aun en la inicialmente refractara actitud colectiva de los arquitectos, impulsándolos a ajustarse a las nuevas circunstancias.

La primera llamada de atención tuvo lugar en 1930. Uno de los miembros de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos (SAM) la instó a “abrir entre sus miembros un concurso para proyectos de habitaciones obreras que puedan servir de modelo así

como a nombrar una comisión que organice el estudio del problema de la habitación de las clases humildes en todos sus aspectos, constructivo, económico, legal, etc.". Para fundamentar aquellas propuestas se aducía que "el primer objeto de la arquitectura es indudablemente su misión social, es decir, edificar las viviendas necesarias para albergar dignamente a nuestros semejantes que por lo menos un 60 por ciento de nuestra población está envenenándose moral y físicamente en barra-cas infectas y que el estudio y mejoramiento de las anteriores condiciones atañe muy directamente a la profesión del arquitecto y que mientras éstos no pongan su talento y energía a satisfacer estas necesidades es inútil pretender que se les estime y reconozca como un profesión útil y necesaria para la colectividad".

Las cosas de palacio van despacio. Tuvo que pasar todavía un año y medio para que la SAM realizara su Primera Convención de Arquitectos Mexicanos de profundas repercusiones en el sentido y curso que seguiría su práctica profesional en correspondencia con las tónicas predominantes en esos momentos. Entre otras varias ponencias significativas, se presentó una relativa a "La habitación obrera mexicana y de las clases humildes".

Unos cuantos meses más tarde, la preocupación que ya se dejaba sentir en el gremio de arquitectos se materializaba gracias a la realización, por primera vez en nuestro país, de un Concurso de la Casa Obrera Mínima. Era el año de 1932 y la primera aproximación a un tema *non*. Los proyectos también lo fueron, particularmente los que ganaran el primero y segundo lugar: el de Juan Legarreta y el de Enrique Yáñez; el tercero lo ganó el propio Tarditti. Si se tiene en cuenta el socialismo de amplio espectro que flotaba en el país y cuyos polos estaban representados por quienes lo veían cercano al cristianismo, de un lado, y del otro por los que pretendían instaurarlo sin tener claramente precisadas sus características, se comprenderá que la convocatoria haya encontrado terreno fértil en los profesionales más jóvenes y, por tanto, más dispuestos a sumarse a los nuevos derroteros que el país parecía estar presto a inaugurar.

El concurso fue un éxito y representa, a no dudarlo, un hito en la historia de los esfuerzos provenientes de muy variados y hasta discrepantes individuos y sectores sociales, a fin de cumplir con la exigencia social que reclamaba proveer a los trabajadores de casas "cómodas e higiénicas". El proyecto de Legarreta pareció a todos muy bien adaptado a las necesidades y modalidades de la vida cotidiana de la población trabajadora. Un mínimo vestíbulo, frente al pequeño comedor anexo a

la cocina, daba acceso a éste y a la estancia de aproximadamente 26m² libres, en la que de manera muy hábil se diferenciaba una zona de alcobas y otra de trabajo casero artesanal que al mismo tiempo podía funcionar como lugar de reunión familiar o de recepción de visitas. En él resultaba muy atinada la ubicación de la puerta de entrada, ya que permitía al alma de casa atender sus tareas domésticas sin alejarse de la zona de servicio de la casa, especialmente de la cocina, en donde se suponía que pasaría buena parte de su tiempo. A través de la cocina se comunicaba con la azotehuela y el jardín-huerto posterior; al frente se dispuso una terraza que aislaba la casa del alineamiento. Las alcobas destinadas a los hijos, una para niños y otra para niñas, tenían la gran virtud de integrarse a la estancia o de aislarse de ella mediante cortinas. La alcoba de los padres, perfectamente diferenciada, formaba una unidad con una pequeña ropería y el baño de tres muebles. La preocupación de acentuar la funcionalidad de la casa era notoria. En la fachada se manifestaba la mayor altura de la estancia-taller respecto de la zona de comedor y baño, a la vez que se evidenciaban el tinaco y el calentador de agua. La disposición simétrica del conjunto habitacional preveía un jardín central con la cisterna elevada.

El concurso fue muy alabado. No solamente era el primer intento de acercarse a uno de “los grandes problemas nacionales”, como lo habría llamado Molina Henríquez, sino que confirmaba que era posible una nueva óptica arquitectónica que no privilegiara la búsqueda estética, sino que antepusiera la satisfacción de las modalidades de vida específicas del grupo social respectivo para, a través de éstas, alcanzar la plasticidad formal. De este cambio de acento, de énfasis, sólo aparentemente inocuo, se derivaban dos perspectivas casi diametralmente opuestas. Aquella para la cual la belleza era el punto de partida y de llegada de toda posible arquitectura y cuya creación podía justificar hasta la minusvalía de las demás dimensiones arquitectónicas, se mostraba incapaz de enfrentar las exigencias masivas de la pujante sociedad democrática. A diferencia de la anterior, a esta otra, que partía del propósito de brindar los espacios idóneos para que en ellos se desarrollaran las particulares y hasta específicas modalidades de vida de los grupos sociales, se le reconocía mayor ductilidad para, a partir de ella, solventar las novísimas exigencias que enarbolaba el país. Tarde, pero con bombo y platillos, la arquitectura inauguraba una nueva etapa y se acompañaba con la sociedad en proceso de revolución.

A tal punto pareció que la propuesta de Legarreta no podía quedar al nivel del papel, de mero proyecto, que varios de sus profesores, desde los puestos guber-

namentales que desempeñaban, promovieron que se construyera, al menos, una casa. Y ésta se llevó a cabo.

La necesidad social tocando a la puerta, la exitosa propuesta de solución que se había presentado y las voluntades plenas de solidaridad hicieron lo suyo: Aarón Sáenz, apoyado en la Ley orgánica del Distrito Federal y de los territorios federales, que estipulaba como obligación del DDF “favorecer la construcción de casas higiénicas destinadas, mediante el pago de una cuota módica, a habitaciones de las clases humildes”, impulsó, entre 1933 y 1934, la construcción de dos conjuntos de viviendas obreras: el de Balbuena y el de la Colonia Plutarco Elías Calles, en el antiguo barrio de San Jacinto, de la ciudad de México. El primero constó de “108 casas para obreros y 2 tipo empleado”; el segundo, de 205 casas.

Tal vez pudiera considerarse al propio Legarreta como el que mejor supo apreciar los méritos del proyecto de Yáñez. No obstante que éste se desarrollaba en una superficie un tanto cuanto más grande, no por ello dejaba de presentarse con similar austeridad y llaneza y, a cambio de unos metros más, brindaba mayor espacio al ubicar las alcobas en planta alta a manera de tapanco y disponer la estancia con doble altura, tal y como lo hicieran las tradicionales “casas de taza y plato” coloniales. Fue por ello que, al momento de construir los conjuntos, Legarreta incluyó, con el acuerdo tácito de Yáñez, algunas casas según el proyecto de éste.

Al informar al respecto, Sáenz dijo: “Las 315 casas construidas en Balbuena y San Jacinto son el primer paso en la obra que las autoridades revolucionarias van a realizar en bien de la clase social que necesita aún más que la Ley que la protege y la simpatía que la favorece, la mano amiga que le entrega una obra valiosa de beneficios inmediatos para toda una familia o, para ser exactos, para 315 familias”.

Dos años después, en 1936, se construirán en Irapuato diez casas para obreros y unas cuantas más para empleados, que se diferenciaban de sus antecesoras no sólo en lo reducido de su número sino también en que respondían a iniciativas personales emprendidas al calor de los tiempos que corrían, pero que no iban más adelante en el cumplimiento del mandato constitucional. Desde otro punto de vista, su relevancia en la historia de la arquitectura mexicana deriva de que fueron realizadas apegándose a la teoría integralista que suscribía la recién configurada Escuela Mexicana de Arquitectura; es decir, procurando no depreciar, ni exagerar tampoco, alguna de las dimensiones que implícita o explícitamente se espera alcanzar a través de una obra específica en concordancia con las circunstancias naturales y

culturales en la cual se va a ubicar. En este sentido, es importante destacar que en estas obras se logró conjuntar la funcionalidad de los espacios y la tradición formal, regional y local. La presencia de elementos arquitectónicos como rodapiés, jambas y balcones no son sino una expresión de lo anterior.

Es importante mencionar dos propuestas más que, si bien no llegaron a procrear una obra específica, muestran el interés que existía de parte de algunos bien contados arquitectos por sugerir vías de acción, lineamientos compositivos a partir de los cuales solventar de mejor manera el problema de la vivienda obrera. *El Proyecto de la ciudad obrera en México, D.F.*, presentado al xvi Congreso Internacional de planificación y de la Habitación por la Unión de Arquitectos Socialistas, al tomar como punto de referencia los conjuntos proyectados por Legarreta, consideraba que los “ensayos de habitaciones obreras hechos en el Distrito Federal” eran excelentes como un primer paso, pero que sería indispensable proseguirlo con otros en los cuales se partiera no únicamente de la casa individual agrupada en serie, sino de la “casa colectivizada”. Al aplicar la “Doctrina socialista de la arquitectura”, elaborada por los autores, a las modalidades de vida familiar usuales en México, arribaban a la sorpresiva conclusión de que debían subdividirse los espacios que tradicionalmente han compuesto la casa familiar en función de la diferencia de actividades de los distintos miembros que la componen.

De este modo, en la habitación de los padres únicamente podrían dormir los niños de “0 a 2 años, debiendo dormir los otros de 3 a 7 años en locales anexos para grupos, sometidos al cuidado nocturno de personas especialistas. Los individuos de otras edades dormirían en los internados de las escuelas: primarias, secundarias, preparatoria y profesional”. En cuanto el comedor y los baños, también serían colectivos; la cocina de los departamentos se reducía a una cocineta y la “célula quedó constituida por un solo recinto atmosférico, dentro del cual se buscó la independencia del dormitorio aislándolo por la altura.” El proyecto no se llevó a cabo, pero no parece exagerado suponer que, de haberse hecho, habría suscitado no pocas controversias y francos rechazos. No son pocos los riesgos que se corren al pasar por alto tan paladinamente las modalidades de vida familiar vigentes en un momento dado.

La segunda y última propuesta que se llevó a cabo durante la presidencia de Ávila Camacho, procedió de Hannes Meyer, arquitecto suizo radicado temporalmente en México y antiguo y prestigiado director de la multicitada Bauhaus, quien

el elaborar un proyecto para 2 mil familias en “Lomas de Becerra”, sugería “seis bloques de departamentos con escuelas y jardines por cada dos de ellos”, a partir de “edificios multifamiliares como base para la solución de grandes conjuntos”.

Con este proyecto se cerraba la etapa a la que le correspondió sentar los referentes jurídicos para enfocar y resolver el problema de la vivienda obrera en los términos indicados por la Constitución. Las dificultades emanadas de la diversidad de competencias legales de las entidades federativas y el Gobierno Federal, aunada a la displicencia con que los dueños de las empresas respondían al llamado constitucional, llevarían a una prolongada detención de las actividades. Sin embargo, otros ámbitos de vivienda popular, los correspondientes a la de los trabajadores al servicio del Estado, empezaron a ser atendidos. Gracias a ellos se sentaron precedentes muy importantes en varios sentidos.

La institucionalización de la Revolución

Relegamiento de la vivienda obrera

La labor habitacional inicialmente emprendida por el Departamento del Distrito Federal en 1934 no fue proseguida por la construcción de otros proyectos, expresamente destinados a los obreros, que pudieran inscribirse en la línea de los de Balbuena, La Vaquita y San Jacinto. De este modo, incluso los más entusiastas y esperanzados tuvieron que convencerse de que aquellos conjuntos no habían sido la avanzada de una planeada política habitacional sino que, lejos de ello, debían ser vistos como resultado de una situación coyuntural excepcionalmente favorable.

Y, en efecto, ni de cerca ni de lejos se vislumbraban los más leves indicios de que en plazo breve y perentorio fuera a continuarse con esa actividad. Por el contrario, todo indicaba que la construcción de vivienda obrera había entrado en un receso del que en esos momentos era imposible anticipar cuán larga sería su duración. Y no solamente los obreros —señalados por la Constitución de 1917 como los destinatarios históricos de la nueva arquitectura— tuvieron que hacer acopio de renovadas dosis de calma, sino que también hubieron de proveerse de ella los arquitectos que interpretaron la pionera empresa gubernamental como el augurio de una etapa de incrementada actividad proyectual y constructiva.

En todo caso, lo que la interrupción de esa actividad no podía borrar era el precedente que se había sentado. Fue una pica en Flandes y, aunque fuera con dudas, podía garantizarse que su ejemplo se retomaría en otro momento en el que de nue-

va cuenta se contara con condiciones favorables. El aval de esta confianza estaba representado por la continuidad del texto de la Carta Magna en el que el derecho obrero estaba firmemente asentado. Sería éste el que impediría que aquel ejemplo sin par se traspapelara de manera indefinida.

En el interino de que ello aconteciera, otro campo de la demanda social fue haciendo oír su voz solicitando que también en su caso se pusiera remedio a su necesidad de vivienda. Se trataba de los trabajadores al servicio del Estado, un sector en el que no se había reparado de la manera tan puntillosa como se hizo en el caso de los obreros y que, además de ello, tenía a su favor que cualquier iniciativa que se tomara en su caso no se vería entorpecida por los dos escollos básicos que impidieron que la demanda de vivienda obrera continuara siendo satisfecha.

Al repensar actualmente aquel pasado y confirmar que, en el caso de las solicitudes de los empleados del Gobierno Federal, bastó con ir las atendiendo día con día para que fueran convergiendo paulatina pero persistentemente una serie de eventos hasta el punto de llegar a convertirse en trampolines de una acción mucho más trascendente que la suma de sus componentes, no puede menos que surgir la pregunta: ¿cuántos de quienes participaron en la apertura de esta nueva brecha, ya fuera a nieve de peticionarios o de respondientes, tuvieron la premonición de que, a su vez, estaban sentando un nuevo precedente?

La nueva brecha: la Dirección de Pensiones Civiles

Al lado de los trabajadores contratados por las empresas privadas, pero formando respecto de éstos un mundo con notorias diferencias, estaban los que tenían a su cargo desempeñar las funciones reguladoras propias de los aparatos del Estado: los burócratas.

En la medida en que a los primeros les había sido reconocido de tiempo atrás su derecho a contar con una vivienda “cómoda e higiénica”, su problema no consistía en encontrar un respaldo sino en hacer efectivas las vías estipuladas para solventarlo. Vías que, en su caso, estaban inamoviblemente asentadas. A diferencia de los obreros, los empleados carecían de lo uno y de lo otro: ni su derecho estaba codificado en la ley suprema que regula la vida social de este país, ni mucho menos se había acordado cuáles serían los canales indicados para ello. Los obreros sabían cuál era la puerta de la contraparte a la que tenían que tocar para obligarla a cumplir con lo acordado. Los trabajadores al servicio del Estado sólo podían esperar que su

contratante adoptara, voluntariamente, una postura análoga y asumiera la misma obligación que su homólogo.

Una vez que fue promulgada la ley básica y en ella quedaron estipulados los derechos de los obreros y las obligaciones de los patrones, es decir, los objetivos y las vías para alcanzarlos, al Estado no le competía más tarea que la de tutelar que la obligación patronal se cumplimentara cabalmente. Y en tanto esa tutela se satisfacía por medio de la creación del marco jurídico a través del cual se haría expedito dicho cumplimiento, lo que cabía hacer era, justamente, dictar el conjunto de reglamentaciones que sirvieran de referente a los derechos de unos y a las obligaciones de los otros. Todo lo demás, o sea, lo concerniente a los términos, plazos, condiciones y modalidades en que se satisfaría el compromiso, debía emerger de la libre negociación entre las partes directamente involucradas; esto es, de las negociaciones entre obreros y patrones, ya que cada una contaba, a su vez, con los recursos para ello.

Con la creación, en 1925, de la Dirección de Pensiones Civiles y Retiro, el Estado inició su intervención en el problema de la vivienda de los empleados a su servicio. Esto quiere decir que ocho años antes de que se construyeran las multicitadas primeras viviendas obreras a cuenta de la Revolución! ya estaba siendo instrumentada una segunda política habitacional que consistió, básicamente y a lo largo de toda una primer etapa que duraría largos veintiún años, en un programa de créditos hipotecarios a los empleados públicos federales a fin de que pudieran adquirir o construir su propia casa. Tener muy claramente en cuenta el momento en que se inició esta segunda política habitacional, usualmente subestimada o soslayada, es de la mayor importancia para justipreciar cabalmente la acción de los distintos agentes directamente involucrados en la construcción de vivienda popular —Estado e iniciativa privada— así como los diversos sectores poblacionales que fueron siendo objeto de atención y respaldo.

Con esos créditos se construyeron casas unifamiliares aisladas; posteriormente se realizaron conjuntos de ellas y, en una tercera y primordial etapa, se dio inicio a la construcción de los primeros conjuntos multifamiliares con que contó el país.

La creación de un organismo cuyo marco de competencia lo capacitaba para otorgar préstamos hipotecarios destinados a la adquisición o el arrendamiento de viviendas unifamiliares, no podía venir más a cuento. El llamado “problema de la vivienda”, o sea, la serie de consecuencias derivadas de la carencia de vivienda y de

la especulación con el suelo y alquileres, aunado a la paulatina entronización de la anarquía urbana, era una realidad que a ojos vistas venía cobrando forma en nuestro país de tiempo atrás.

En 1929 existían 3.2 millones de viviendas; en 1939 habían aumentado a 3.9 millones; a 5.3 en 1950; a 6.4 en 1960 y a 8.4 en 1970. Pero con todo y ello, el ritmo de ese incremento fue de 2.4 por ciento anual, inferior al del crecimiento de la población que, en el mismo lapso, fue de 2.8 por ciento. Porcentaje, este último, doblemente significativo si se tiene en cuenta que, pese a lo reducido de su diferencia respecto del número de viviendas, en los mismos márgenes también aumentó el número de familias, así como el número de miembros por familia. En efecto, de 1930 a 1970, las familias mexicanas aumentaron de 4.2 a 10.3 millones (o sea, en un promedio de 2.6 por ciento anual) y su composición pasó de 3.98 a 4.91 miembros por familia. De este modo, el problema se agravaba ya que, además, al faltante de viviendas que se iba acumulando en términos absolutos —dado el crecimiento más rápido del número de familias en relación con el de viviendas que se iban construyendo— cada día se iban necesitando casas de mayores dimensiones.

Sin temor de incurrir en exageraciones, puede considerarse que a lo largo de veintiún años —es decir, del momento en que se funda “Pensiones”, como era llamada coloquialmente, a 1947 en que aparece en escena el Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas (BANHUOPSA) para sumar sus esfuerzos y recursos y coadyuvar a consolidar una nueva modalidad en el proyecto y construcción de unidades habitacionales— sólo “Pensiones” hizo frente a la creciente demanda habitacional de los empleados de gobierno, de los burócratas. En esos años y clasificando su acción entre 1925-1934, 1934-1940 y 1940-1946, llevó a cabo 3,611, 2,781 y 2,680 viviendas unifamiliares, respectivamente; montos que no pueden ser menospreciados ni siquiera a la luz de los logros alcanzados en los tiempos actuales.

En labor pionera tampoco disminuye su importancia en la historia de la paulatina satisfacción de la demanda de vivienda en México, con todo y que la ubicación de las unidades parece indicar que no se llevaba a cabo una planeación de las mismas, muy probablemente a causa de que ejerció su labor con base, como se ha dicho, en el otorgamiento de créditos hipotecarios para solicitantes individuales que en la práctica totalidad de los casos contaban ya, o habían entrevisto al menos, la ubicación de su lote. Posteriormente y gracias a la experiencia acumulada, Pensiones constituyó equipos de asesores y técnicos que elaboraban normas a fin

de orientar a los proyectistas. Pero esto tuvo lugar en otro momento de su actuación. Momento vinculado de manera indisoluble a la realización del Centro Urbano "Presidente Alemán".

Pero antes de referirnos al hito que representó esta obra en la concepción de la vivienda popular y en la forma más eficaz de atenderla, es indispensable traer a la memoria las circunstancias y los esfuerzos de índole muy variada que se estaban llevando a cabo de manera convergente y sin los cuales aquella obra podría desvirtuarse al considerarla, tal vez, como producto del azar.

Teniendo en cuenta que cualquier acción exige un mínimo indispensable de recursos para llevarse a cabo, a riesgo de volverse frustránea al no encontrar las condiciones adecuadas para trascender el ámbito de las meras especulaciones o de los buenos propósitos, diversos órganos del gobierno se dieron a la tarea de allegarse los medios idóneos para posibilitar la política habitacional cuyo nuevo giro ya empezaba a perfilarse con suficiente nitidez.

A fin de hacer expedita y cada vez más amplia la adhesión gubernamental a este rubro, se dio prioridad a la creación del correlato jurídico a través del cual se canalizaran nuevas fuentes de financiamiento hacia la construcción de vivienda popular y se promoviera simultáneamente la participación de los pequeños ahorradores por medio de los fondos bancarios. Esta labor no dejó de lado la constitución de nuevos organismos que se fueron encargando de atender a los sectores de la población no incorporados hasta esos momentos. El de 1925 a 1947 fue, sin duda, uno de los lapsos más fructíferos tanto en el impulso a la edificación de viviendas como en el de conformación del marco financiero y reglamentario. Se puede decir de él que, conjuntamente a la labor que realizaba, estaba sentando las bases que harían posible, en el futuro próximo emprender nuevos rumbos, abrir nuevas brechas.

El punto de partida de esta tarea paralela fue, sin más, la constitución de 1917. De ella en adelante no podría dejar de tomarse en cuenta la ley constitutiva de la ya citada Dirección de Pensiones, a la cual siguieron, entre otras, la ley que creó el Banco de Fomento de la habitación (1º de marzo de 1946), la ley que faculta el otorgamiento de autorizaciones para operar en el ramo de ahorro y préstamo para la vivienda popular o familiar (14 de marzo de 1946), la ley que crea las instituciones de ahorro y préstamo para la vivienda familiar (27 de septiembre de 1946), la ley de servicio público de habitaciones populares (31 de diciembre de 1946), la orgánica del Banco Nacional Hipotecario urbano y de Obras Públicas (4 de enero de 1947 y 4 de

marzo de 1949) y, por último, el Decreto que prorroga por ministerio de ley el arrendamiento de las casas o locales en el D.F. (30 de diciembre de 1948).

Es en este marco realmente enjundioso de acciones tendientes a ampliar la participación del Estado en la dotación de viviendas a los diversos sectores de la población que carecían de ella, que entre 1946 y 1947 la Dirección de Pensiones erigió el Cetro Urbano “Presidente Alemán”, primer multifamiliar que se llevaba a cabo en nuestro país.

La nueva propuesta: el “Multifamiliar”

El punto de inflexión que, sin hipérbole alguna, representó la construcción de este multifamiliar deriva de que a partir de él se modificó sustancialmente la concepción que hasta ese momento se tenía acerca de cómo concebir el proyecto de la vivienda popular. Ni más, ni menos.

Hasta antes del Multifamiliar Alemán, siempre que se pensaba en la mejor forma de habitar familiarmente, ya fuera a nivel de las clases populares o al de las que contaban con mayor disponibilidad de recursos, se lo hacía en términos de unidades concebidas como entidades independientes que no debían perder su autonomía ni cuando llegaran a ser integradas en privadas o colonias. Es decir, se pensaba en casas unifamiliares, en “casas solas”.

La casa sola, como se las llama aún en la actualidad, se convirtió, así, en el prototipo ideal al que podía aspirar una familia con recursos un poco más allá de los mínimos. Una casa de este tipo representaba verse a salvo de las desavenencias con los vecinos surgidas por la distinta manera como cada uno habitaba el espacio, lo que ocurría cotidianamente en el caso de las vecindades o de los edificios de departamentos. En la práctica totalidad de los casos significaba, además, contar con un espacio habitable un tanto cuanto más cómodo, amplio y asoleado, con su patio de servicio adjunto y tal vez con un pequeño jardín. Por todo ello, la casa sola también era y sigue siendo un símbolo de estatus, aunque en menor proporción actualmente gracias a la multiplicación de edificios de departamentos que han reducido en gran medida los motivos de fricción gracias a la distribución de sus espacios, a los materiales y sistemas de construcción empleados, así como a las instalaciones con que cuentan. Por todo ello y porque materializaba un ahorro y la posibilidad de una herencia, la casa sola era, al menos en los años a que se viene haciendo referencia, la forma más legítima de habitar familiarmente. El arraigado prestigio con que con-

taba en la conciencia social era un escollo con el que inevitablemente tendría que confrontarse la nueva modalidad que surgía: el “multifamiliar”, como la *vox populi* lo bautizó más pronto que tarde.

Fueron esos patrones de conducta profundamente arraigados en la conciencia social los que explican que aun los inquilinos previamente programados expresaran no pocas reticencias al momento de trasladarse y tomar posesión de sus respectivos departamentos. De la misma forma se entiende que por distintas vías se esparcieran rumores desalentadores y hasta insidiosos respecto del nivel y tipo de vida que los habitantes encontrarían en él. Como suele acontecer en casos similares, estos rumores se esparcían sin que ninguno de los interlocutores preguntara por el tipo y la calidad de la experiencia que los avalaba, no obstante que a todas luces abarcaba una muy variada gama de aspectos. De él se dijo que emularía a un “campo de concentración” en el que los inquilinos estarían obligados a vestir de uniforme, mismo que ya había sido diseñado; que se vigilaría la hora de llegada y se la prohibiría más allá de las diez de la noche; además, a todos aquellos que no fueran de las simpatías del administrador se les “negaría el servicio de elevador”. Así, contra todas las expectativas que habían abrigado sus promotores y realizadores, el multifamiliar no fue ni inmediata ni ampliamente aceptado. El conjunto habitacional más ambicioso que hasta ese momento se había emprendido en el país, tanto por el número de departamentos de que constaba como por la concepción a partir de la cual se proyectó y construyó, no convencía. Y si no lograba persuadir de sus ventajas el edificio mismo, ¿de qué servirían interpósitos argumentos, medidas y porcentajes? Pasaron meses para que el multifamiliar se llenara; siete para ser precisos. Pero cuando esto sucedió, los criterios habían sufrido un cambio sustancial: pasaron de la animadversión al franco entusiasmo.

Una vez que el conjunto urbano estuvo tangiblemente al alcance de la crítica pública; que uno a uno fueron ocupándose sus 1,080 departamentos; que los inquilinos fueron viviendo la distribución en dos pisos y con fluidez transitaron por sus amplios pasillos, uno para cada dos pisos, y que las también alternadas paradas de los elevadores hicieron ver que, pese al número de pisos y al de los ocupantes, se desplazaban fácilmente; una vez que hubo pasado todo ello y que por supuesto vieron que ni vestían de uniforme ni les obstaculizaban la entrada, estuvieron dispuestos a reconocer otros aspectos no menos atractivos que los anteriores.

Fue este el momento en que ya sin reparos la opinión pública, representada ampliamente por los que lo habitaban, estuvo anuente en valorarlo sin prejuicios, viéndolo a contraluz de las ventajas y desventajas de las “casas solas”. Y ya en esta situación, no les fue difícil aceptar que aventajaba en varios aspectos a las formas tradicionales de convivir en familia; lo que confirmaron por la vía contundente de las acciones, volcándose a disfrutar el resto de los servicios que les ofrecía el conjunto; la alberca fue sin duda uno de los factores de convencimiento más importantes, pero no eran menos apreciadas las áreas verdes y, por supuesto, la comodidad de contar con locales comerciales, lavandería, guardería y dispensario médico en la planta baja de sus respectivos edificios.

¿Dónde y cuándo las clases populares había tenido a la mano la posibilidad de beneficiarse con un nivel de vida como el que por primera vez les brindaba este conjunto? Otras cualidades le fueron reconociendo al paso del tiempo. El empleo de materiales perdurables fue una; la proporción entre área edificada cubierta y la construida descubierta (20 y 80 por ciento) fue otra; el índice de densidad de habitantes por hectárea (1000 hab/ha) constituyó un tercera; la diferenciación del comedor de la sala fue una más; y, coronándolas, como un correlato de todas ellas, el hecho de que significaba una propuesta promisorio de horizontes cada vez más humanos en el tratamiento de las necesidades sociales.

Al año siguiente de que se terminó de construir el Multifamiliar Alemán, se estaba iniciando la construcción del Centro Urbano “Presidente Juárez” (1950-1952). Aquél había propuesto cuatro tipos básicos de departamentos y con ellos atendió la variedad de modalidades de vida de una gama muy amplia de inquilinos. Ello no obstante, al analizar los resultados alcanzados y ponderar las ventajas que se derivarían de abrir de abanico de posibilidades, se decidió multiplicar por tres las alternativas y ofrecer doce distintos tipos en diecinueve edificios, lo que representaba aumentar en una tercera parte el número de que constó el Alemán. Gracias a esto, los distintos tipos de departamentos se dispusieron en también diversos tipos de edificios, lo que permitió adecuar de mejor manera la estructura a la distribución interior de cada uno. Otra consecuencia no menos importante se derivó de este nuevo criterio: la posibilidad de agrupar a los usuarios atendiendo más a sus rasgos característicos comunes —esto es, tomando en cuenta si se trataba de personas solas o el tipo de familias de que formaban parte e, incluso, la edad de los matrimonios— que al hecho de representar un arrendatario más. De este modo se confirió

una mayor homogeneidad a los agrupamientos, beneficiando, de manera incuestionable, la convivencia colectiva.

Apoyados en la rica experiencia adquirida, ratificaron, también sobradamente, que los bajos costos no deberían ceñir los proyectos de manera tan rígida y que era preferible optar no por la construcción más barata, sino por la más económica, que no solamente no son lo mismo, sino que difieren en un aspecto fundamental: en el menor mantenimiento que exige esta última.

No menos importante fue el acento que se le imprimió a los aspectos urbanísticos inherentes a toda posible arquitectura, pero particularmente destacados en conjuntos de tan generosas dimensiones. Aprovechando que en este caso el predio colindaba con un estadio, un centro deportivo y una escuela enclavados en un gran parque, se puso especial interés en que las áreas de recreación del conjunto expresaran un sentimiento de apertura a todo tipo de habitador. El conjunto no tuvo que constreñirse a los linderos del predio inicial propiedad de Pensiones y pudo concebirse con mayor elasticidad.

Todos cuantos ya no tuvieron el menor reparo en cambiar de domicilio en el menor tiempo pudieron confirmar que estas afinaciones y mejoras de criterio repercutían en su mayor comodidad. No solamente era posible vivir en grandes conjuntos dejando atrás el ideal de la "casa sola", sino que ahora se confirmaba que esa vida podía ser más amplia en muchos sentidos.

El propósito de todas estas afinaciones de criterio era claro: basarse en los resultados alcanzados en la primera experiencia, consolidar sus aciertos y sugerir soluciones más depuradas en los aspectos que fuera necesario para, al proyectar con criterios más comprensivos, adecuarse de mejor manera a las variadas exigencias de los distintos grupos de familias y de la ciudad en su conjunto.

Estos dos primeros multifamiliares abrieron una brecha, imposible de soslayar, en el modo de atender la demanda de habitación de las clases populares. Y sus positivos efectos se dejaron sentir más pronto que tarde aun en los edificios de departamentos en donde no existía la cortapisa de la escasez de recursos económicos disponibles.

De esta forma se confirmó un criterio básico: en tanto se persistiera en resolver la demanda de habitación edificando casa junto a casa, reparando en los árboles pero no en el bosque, se afectaría desfavorablemente a la ciudad ya que ello implicaría la ampliación de los márgenes urbanos, la prolongación de las redes de

abastecimiento y drenaje de fluidos, así como las vías de comunicación, amén de reducir aceleradamente las áreas verdes. Estos dos multifamiliares actuaron como catalizadores en medio de la favorable coyuntura abierta por la sustitución de importaciones e impulsaron la realización de otros conjuntos análogos a ellos, lo que se llevó a cabo a ritmo casi febril. Se había sentado un precedente, tal vez un paradigma arquitectónico y social.

Otros organismos se suman

El primer organismo que vino a conjuntar sus recursos a los de Pensiones fue el Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas (BANHUOPSA).

No obstante que desde el momento de su creación, en 1933, se le asignó la función de participar en la construcción de viviendas populares, no fue sino hasta que en 1947 absorbió al Banco de Fomento de la Habitación creado en 1943, que empezó a desplazarse en esos terrenos cubriendo solicitudes que iban desde las de algunos sindicatos de empresas descentralizadas y otros correspondientes a la iniciativa privada, hasta las originadas en la clase media de escasos recursos.

En la medida en que esta institución pretendía apoyar la adquisición de vivienda y no únicamente la dotación de ella mediante un alquiler, fue necesario ampliar los procedimientos de adjudicación e, incluso, crear otros nuevos. Desde este momento empezaron a escucharse conceptos tales como "compraventa notarial con reserva de dominio", "sistemas de condominio" y "certificados de participación inmobiliaria", que venían a sumarse a las fórmulas ya conocidas con antelación, como las usuales compraventas mediante hipotecas o los contratos de arrendamiento.

Entre las obras que impulsó este organismo se encuentran algunas que constan en los anales de la historia de la arquitectura mexicana. Es el caso de la Unidad Jardín Balbuena (1952) y de la Unidad Modelo (1954); pero también deben recordarse los conjuntos de la Colonia del Vidrio (1958) y el de San Esteban (1959). A estas obras debería añadirse la labor de investigación que auspició el Banco, gracias a la cual se fue decantando sistemáticamente la experiencia que se iba acumulando a pasos agigantados.

Resulta realmente importante comprobar la concurrencia de muy distintos esfuerzos en el problema representado por la escasez de vivienda y la necesidad que de ella tenían los diversos sectores de la población, además de los obreros. Comprobar cómo ésta convergencia propiciaba que ciertos criterios fueran cobrando carta

de ciudadanía para pasar a convertirse en puntos de principio tanto proyectuales como económicos, políticos o sociales. En este sentido, cabe indicar que no fue indispensable un lapso prolongado para que otros aspectos vinieran a integrarse a los ya naturalizados, gracias a los resultados comprobados en los dos multifamiliares iniciales.

La Unidad Modelo y la Jardín Balbuena se proyectaron ya con la idea de que era conveniente conjuntar en una unidad habitacional a grupos provenientes de estratos sociales y económicos tan diversos como pueden ser los incluidos en una escala de uno a diez. A aquellos cuyos recursos les permitían acceder a un mucho mejor nivel de vivienda, se les destinaban lotes de dimensiones y características comerciales en las áreas periféricas de los conjuntos, en los que se edificaban casas solas. Ya los de menos posibilidades se les destinaban las áreas interiores en las que se proyectaban grupos de casas o edificios multifamiliares. Los favorables resultados a que condujo este agrupamiento en términos de integración vecinal llevaron a considerar que era un criterio que deberá proseguirse en los siguientes conjuntos o unidades que se llevaran a cabo.

Pero sin duda alguna esta labor previa, tan destacada por ella misma como por los efectos que produjo en las subsiguientes, encontró una de sus máximas manifestaciones en ese proyecto de regeneración urbana que formaba parte de la zona que posteriormente fue catalogada dentro de la “herradura de tugurios” y que se localizaba donde anteriormente se encontraban los talleres, patios y estaciones de los Ferrocarriles Nacionales de México; en esa zona cargada de tradición pero que al correr de los siglos sufrió un constante proceso de deterioro: Nonoalco Tlatelolco .

Auspiciado mayoritariamente por una de las dos instituciones más importantes de las que se dedicaban a la habitación popular —el BANHUOPSA, con la colaboración de distintas dependencias gubernamentales entre las cuales se encontraba el ISSSTE y las compañías de seguros— y concebido de acuerdo con la Oficina de Planificación y la del Plano Regulador del Departamento del Distrito Federal, el Centro urbano “Presidente Adolfo López Mateos” (1964-1966) fue realizado apegándose a las vastas experiencias acumuladas en los más de veinte años transcurridos desde que los arquitectos iniciaron la modalidad de los multifamiliares en México.

Sus características más generales bastan para tener una idea de la magnitud del esfuerzo exigido por esta empresa. Fue calculado para dar alojamiento a una población de 70 a 80 mil habitantes en 11,916 viviendas, lo que significaba una den-

sidad de 800 h/ha. De esas viviendas, el 10 por ciento sería de una recámara-alcoba; el 63 por ciento de dos recámaras y el 27 restante de 3. Entre los servicios de que dispondría se encontraban guardería, escuelas primarias, secundarias y técnicas, clínicas, centro cultural, cine y otros más. Los 950 mil m² del terreno se distribuyeron destinando el 32.5 por ciento a habitación y servicio sociales, el 21.3 por ciento a calles y estacionamientos y el 46.4 a jardines y plazas.

El conjunto Nonoalco Tlatelolco es una obra que si bien ya no insistió en algunas de las acertadas cuanto enjundiosas soluciones de detalle que coadyuvaron para convertir en obras sobresalientes a los dos multifamiliares inaugurales realizados por el mismo autor —como la libertad en la disposición de los distintos edificios, la presencia de las artes plásticas en las obras de arquitectura, el colorido general del conjunto y la ubicación al exterior de las circulaciones verticales— no por ello deja de ser una obra cimera de la política habitacional.

El Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), creado en 1943 y que muy pronto se hizo notar al convocar dos años más tarde a un concurso para proyectar el que sería su primer hospital de zona —el conocido como “La Raza”—, inició en 1953 sus labores en materia de construcción de vivienda en renta para sus asegurados; para el año siguiente estaba llevando a cabo sus primeras y notables unidades habitacionales: la de Santa Fe (1954-1956) Narvarte (1954); Tlalnepantla (1954) y Legaria (1954), así como la de Ayotla y la de Tlatilco, de 1956 y 1957 respectivamente; sin dejar de lado, tampoco, el conjunto de Magdalena de las Salinas y esa otra que todavía permanece como muestra de la calidad que puede alcanzarse cuando se enfrentan los problemas desde perspectivas ampliamente humana: la Unidad Independencia (1959-1960).

A las anteriores —sin duda alguna las más citadas y conocidas tanto por el número de viviendas que incluían, como por la generosidad que las rubricas a todas— habría que añadir, porque dan cuenta del fervor con que en estos años se asumió la responsabilidad de dotar de casas a los trabajadores y empleados de la Federación, las unidades construidas en distintas entidades como las realizadas en Durango, Manzanillo, Ciudad Obregón, Guaymas y Navojoa.

La intervención de los distintos organismos que convergían en la tarea habitacional estaba alentada en última instancia por el mandato constitucional, en unos casos; en otros, por la imposibilidad moral de excluir a otros sectores de la población aunque no hubieran sido incorporados originalmente en calidad de beneficiarios en

el texto legal. No obstante que esta motivación era un común denominador que enlazaba la actuación de todos ellos, lo cierto es que los conjuntos de vivienda colectiva del IMSS se caracterizaron, muy especialmente, por la amplitud de servicios con que se les dotaba. En efecto, en más o en menos, generalmente contaban con escuelas, guarderías infantiles, centros de seguridad social, centros comerciales e, incluso, con teatros y plazas cívicas, tal y como pueden observarse hoy en día en la muy conocida Unidad Independencia. Fue éste un momento en el que se puso de relieve aquel sentido humanista del proceso revolucionario que, a décadas de distancia, tenía el empuje suficiente para ofrecer algunas de sus flores más preciadas.

Por supuesto que los principios compositivos que iban consolidándose dentro de los lineamientos políticos de los organismos encargados de estimular la construcción de vivienda popular, así como en el criterio proyectual de los arquitectos, eran eso: principios. Esto es, guías que norman la acción sin pretender uniformar las soluciones hasta el punto de dar lugar a la repetición indiscriminada de cartabones. De llegar a degenerar en esa forma, los principios dejarían de serlo para convertirse en recetas y, en consecuencia, en fórmulas desprovistas de espíritu, en rituales carentes de contenido.

Así se explican las diferencias en la disposición y también en la distribución que observamos en las distintas unidades que se iban realizando. Diferencias que en nada contradecían el apego a los lineamientos comunes, sino la aplicación creativa que en cada caso y tomado en cuenta las múltiples variables que lo concretizaban, optaban por la solución que diera mejor cuenta de todas ellas. En el caso de la unidad Santa Fe, por ejemplo, y a partir de la conjunción de casas individuales agrupadas con edificios multifamiliares, se dejó en el centro un gran parque y un conjunto de pequeñas plazas dentro de las supermanzanas, y en derredor de ellas se ubicaron las casas individuales en vez de hacerlo en la periferia del conjunto. Los edificios multifamiliares, por el contrario, se localizaron en la periferia. Y fue de esta manera como, sin dejar de apegarse a los criterios normativos fundamentales, se lograba crear la diversidad y, por medio de ella, una respuesta más completa a las exigencias particulares.

El Instituto Nacional de la Vivienda (INV) —creado en 1954, un año después de que el IMSS hiciera sus primeras incursiones en la habitación popular— representó otro paso más en la progresiva cuanto acelerada intervención gubernamental en este ámbito.

Dos de las varias atribuciones que se le confirieron, hacen de él un caso muy especial dentro del panorama que nos ocupa. Mediante la primera de ellas se hizo extensiva la cobertura social a clases y sectores que secularmente habían sido marginados de la acción directa del Estado: los campesinos, por una parte, y los sectores populares urbanos de más escasos recursos, por la otra. Ninguno de ellos, por demás está decirlo, estaba protegido por alguno de los todavía escasos organismos asignados a este campo.

Se le estipuló una segunda atribución de tanta importancia como la anterior y claramente sintomática de la mayor conciencia que se iba teniendo acerca de cómo atacar con mayor eficacia el problema de la vivienda popular: coordinar los programas de vivienda de las demás instituciones involucradas.

Ya no se trataba, pues, de ir atendiendo la demanda según ésta se iba presentando y, mucho menos, cuando esta demanda crecía de manera incalculada. Por el contrario, el volumen y peculiaridades de esa abrumadora demanda —producto de la acumulación centenaria— tornaba más notoria aún la necesidad de programar y coordinar las acciones, los recursos, los criterios, las asignaciones y, junto con todo ello, el cúmulo de las que les son subsidiarias. Acciones, todas ellas, conformantes o incluidas en la de planear, más amplia.

Esto explica que el inv haya dedicado muy buena parte de sus mejores e iniciales esfuerzos a realizar investigaciones y estudios diversos, mediante los cuales apoyaba a las demás instituciones, tanto como a los arquitectos proyectistas, acerca de los intrínsecos implícitos en la vivienda popular. De este modo y contando con equipos e investigadores *ad hoc*, fue aportando información y puntos de vista que irían constituyendo las bases de una planeación nacional en la vivienda de interés social.

Esta labor imposible de exagerar no impidió que se explayara en propuestas de regeneración urbana, como la que emprendió en relación con la “herradura de tugurios” y con el barrio de Nonoalco Tlatelolco —que sirvió de base para la realización de este conjunto—, así como el que consumó en la Colonia Agrícola Oriental. De similar trascendencia son los trabajos de investigación que llevó a cabo sobre las “colonias proletarias” y, más específicamente, sobre “programas de emergencia”, “coordinación modular” y “modulación e instalación sanitaria”. Dentro de los conjuntos habitacionales que tuvo a su cargo se encuentra el de San Juan de Aragón (1958 y 1960) en el Distrito Federal y los realizados en Sayula, Manzanillo y Ensenada.

Casos que llevaron al INV a desplazarse también y de manera innovadora en las muy diversas alternativas concurrentes en una forma de actuación especial: “la ayuda mutua”. Por todo ello, fue uno de los instrumentos más idóneos creados para solventar óptimamente uno de los problemas más escabrosos que se presentan a las sociedades actuales.

La Dirección de Pensiones, el Banco Nacional Hipotecario Urbano de Obras Públicas, el Instituto Mexicano del Seguro Social y el Instituto Nacional de la Vivienda fueron los cuatro instrumentos básicos a través de los cuales el Estado mexicano fue interviniendo en la solución del problema de la vivienda popular; cada uno con ámbitos de acción más o menos bien definidos y con funciones igualmente prescritas. El último de ellos descolló, particularmente, al hacer ver la imperiosa necesidad de proseguir una consistente labor de investigación mediante la cual fuera posible ahondar en los criterios, tanto proyectuales como técnicos y administrativos, que hubieran probado su efectividad en la experiencia y al poder de relieve, en suma, la importancia de las tareas subsidiarias y las específicas de la planeación habitacional si se pretendía llevar adelante una consistente política constructiva, máxime cuando los volúmenes de la demanda se incrementaban día con día.

En este sentido —y por más que pareciera ser que únicamente cuentan las obras terminadas para decidir el valor que quepa conferirle a la acción de alguna entidad determinada—, lo cierto es que al momento de aquilatar cabalmente los esfuerzos de toda índole que se han llevado a cabo con el objeto de facilitar el acceso a la vivienda “cómoda e higiénica” —como se decía desde que se dieron los primeros barruntos en estos terrenos, allá a comienzos del siglo—, ya fuera mediante alquiler o en propiedad a los grandes grupos de población, no podrían dejarse de lado esas otras actividades colaterales que convergen o subsidian a aquella primera y sustancial.

La promoción de leyes, en que tan escasa atención suele ponerse, debiera ser vista en su función de creación de referentes en relación con los cuales se expedita la tramitación y cumplimiento de una responsabilidad. El estudio de nuevas técnicas constructivas y de los comportamientos sociales que influyen en las modalidades de vida a nivel habitacional es otra de esas labores sin las cuales podría continuarse la actividad escuetamente constructiva pero, seguramente, en demérito de ella misma y del contexto urbano en su conjunto. La improvisación o el espontaneísmo no son actitudes que puedan ser prohijadas por largos tiempo. Dentro de esas ac-

tividades subsidiarias, tampoco podría soslayarse la “urbanización” de los solares o de los terrenos baldíos, ya que constituyen el fundamento mismo, sin el cual no podría proseguirse ninguna otra actividad constructiva. La extensión de las redes de fluidos, agua, electricidad y desagüe, así como la creación de vías de comunicación, son otras de esas actividades fundamentales de aquellas.

Además de estos organismos —algunos de ellos jurídica y expresamente vinculados al problema habitacional— El Estado fue ampliando su radio de acción por medio de otros cuya labor, no obstante que indirecta y tangencial, no puede ser menospreciada.

Al primero de ellos, el Departamento del Distrito Federal, ya se le ha citado con anterioridad, vinculado a ese momento de socialismo más que utópico, ingenuo a secas, que tuvo lugar en México en la década de los treinta. Pese a que con posterioridad a ese momento interrumpió sus labores en el campo que nos ocupa, las retomó en el sexenio de 1952-1958 realizando 1,800 casas. Cifra, ésta, que tal vez no sea considerable ni siguiera para aquellos años, pero que puede verse como indicador del interés en paliar las aristas más agudas con que la necesidad mostraba su cara de hereje. Las casas fueron ocupadas mediante alquileres que fluctuaban entre los 70 y los 100 pesos mensuales.

De manera indirecta, el DDF ha creado la infraestructura urbana sobre la cual ha podido llevarse a cabo otras acciones directamente encauzadas a la construcción de viviendas. Y, en el mismo sentido, también participa en este campo equipando la ciudad con mercados, escuelas y servicios básicos.

El Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE), el Instituto Nacional Indigenista (INI), la Secretaría de Salubridad y Asistencia (SSA), la Constructora Industrial Irolo, así como Petróleos Mexicanos, Ferrocarriles Nacionales de México y los propios gobiernos de los estados son otras tantas entidades que han intervenido en distintas medidas y proporciones y para igualmente diversos sectores sociales, en la construcción de viviendas. Algunos de ellos, como el CAPFCE, destacaron incluso a nivel internacional al hacer converger su labor habitacional con la propiamente educativa, ofreciendo una solución —la conocida “aula casa-rural”— que, al converger con el llamado Plan de Once Años, fungió de hecho como un elemento sustancial de éste. La sencillez de esta solución que aprovechaba las ventajas de la prefabricación y de la mano de obra artesanal son una muestra de hasta qué punto es posible alcanzar una originalidad auténtica.

El mismo efecto relevante tuvo la acción del INI, por lo que respecta tanto en su labor de enseñanza de técnicas distintas a las tradicionales empleadas en los poblados indígenas, como su labor propiamente constructiva de nuevos poblados, tales como Las Margaritas, Nuevo Soyaltepec, Chichicasapa, Pescadito de En medio y Nuevo Ixcatlán, que se llevaron a cabo en distintas entidades, particularmente en Oaxaca.

No menos destacada fue la experiencia de descentralización industrial que se llevó a cabo con la creación de ciudad Sahagún. En ella encontrarían cabida Diesel Nacional, Constructora de Carros de Ferrocarril y Toyoda de México, esta última dedicada a la maquinaria textil. Para satisfacer las necesidades de la nueva población que iba a trasladarse y crear una nueva ciudad en una zona tradicionalmente pobre, se edificó un conjunto de 1,500 casas agrupadas en casas solas, edificios multifamiliares y hoteles para solteros, siempre con la idea adquirida años atrás de brindar la mayor elasticidad en la distribución y disposición de las unidades. El conjunto fue equipado, además, con iglesia, cine-auditorio, museo, biblioteca, escuelas, centro social, mercado, almacenes, restaurantes, hotel, banco y otros servicios. Sus supermanzanas prevenían, a nivel urbanístico, que no hubiera interferencia del tránsito vehicular con los peatones. Constituyó uno de los ejemplos más interesantes de ciudades satélite.

Otras leyes, reglamentos y organismos fueron creados para incrementar las acciones en este sector. Dentro de los segundos, reviste especial importancia la creación del Programa Financiero de Vivienda, ya que a su través se canalizarían fuentes de financiamiento a la construcción de vivienda que hasta ese momento no estaban incorporadas y, simultáneamente, se propiciaría el proceso de capitalización interna con base en los recursos de los pequeños ahorradores. Gracias a esto se facilitaría la adquisición, en propiedad, de unidades habitacionales destinadas a sectores de recursos más holgados y que pudieran hacer frente a las distintas formas de adquisición que se preveían.

Las poco más de 70 mil viviendas construidas en el lapso de 1925 a 1960 son un indicador solamente de esa improbable tarea. Los méritos de cada una de ellas, tomados aisladamente, y su posterior repercusión son otros de los aspectos que deberían ser ponderados junto con el monto de lo realizado.

Y aun si mirando más de cerca pudiera concluirse —lo que no es insólito— que pudo haberse hecho más y de mejor manera, no cabe duda de que se trató de un

lapso en que se realizaron, comprobaron y extendieron algunas de las experiencias que no debiera dudarse en calificar como trascendentales, en relación con el curso que siguió la satisfacción de vivienda cómoda e higiénica en México.

Mientras eso ocurría en el campo de la competencia directa del aparato gubernamental, la vivienda obrera, aquella que solamente podía satisfacerse mediante la participación inexcusable de los dueños de las empresas, permaneció rezagada, soslayada. La coincidencia entre los factores y los resultados parece más que evidente. En todo caso, se cuenta con testimonio insospechable de parcialidad que indican sin lugar a dudas a qué o a quién atribuir ese rezago: "De todas maneras, la falta de apoyo de un buen número de patrones, fue un hecho ostensible al negarse incluso a otorgar avales que hubiesen permitido disminuir el monto de los enganches, o bien al no autorizar la aplicación de fondos acumulados en cajas de ahorro, para alcanzar ese propósito. En otras ocasiones, algunos empresarios se rehusaron a facilitar la cobranza de los créditos a cargo de sus obreros, inhibiéndose constantemente para colaborar con las autoridades en la búsqueda de soluciones al problema habitacional".

La creación del INFONAVIT

Los recovecos jurídicos

En las constituciones suelen condensarse las normas más generales, las grandes líneas directrices, las metas básicas que servirán de marco de referencia para, en función de ellas, regular las relaciones todas de una comunidad dada.

Esta generalidad, tal vez consustancial a los artículos constitucionales, hace imprescindible que cada uno sea pormenorizado, detallado, reespecificado en reglamentaciones y leyes subsidiarias de aquéllos —en las cuales se puntualice el cúmulo de instancias, procedimientos, responsabilidades, recursos, requisitos, plazos y demás—, por medio de las cuales será posible llevarlos a la práctica vinculando el caso particular, y hasta único, con el espíritu y la letra del referente general, esto es, del texto constitucional.

Así se entiende la imperiosa e impostergable exigencia en que se encuentra un régimen gubernamental de expedir las leyes reglamentarias de prácticamente todos y cada uno de los artículos contenidos en sus constituciones respectivas, a fin de hacerlos factibles de operar, de aplicarse a la realidad, misma que nunca está compuesta de casos generales sino de hechos particulares.

Fue en este orden de ideas que, en 1917 y en el cuerpo del artículo 123, los constituyentes estipularon con inequívoca claridad que correspondía al congreso de la Unión y a las Legislaturas de los estados “expedir leyes sobre el trabajo” a partir de las bases que ellos puntualmente determinaron. Si éstas permanecían sin ser especificadas, el artículo resultaba inoperante; sin el fundamento de los fines, las reglamentaciones se tornarían caprichosas.

De aquí el hecho insólito que se registra al tener en cuenta que, ello no obstante, los años pasaban, al gobierno de Obregón lo sucedió el de Plutarco Elías Calles y la ley reglamentaria del artículo 123 seguía sin promulgarse. Ley sin la cual sería imposible satisfacer, entre otra, la reivindicación social expresada en su doceavo apartado, en el sentido de que los patronos estaban obligados a proporcionar vivienda a los trabajadores que laboraban en sus empresas porque, simple y llanamente, no se contaba con las indispensables normas de procedimiento para hacerlo.

Tan prolongada dilación resulta realmente extraña si se tiene en cuenta que se trataba de un artículo central para un país que recién estaba dando sus primeros pasos por una senda cuya novedad —pese a haber sido más o menos entrevista con antelación— a la postre implicaba una serie de riesgos. Entre ellos, y tal vez el más inmediato, el inherente a no aplicar los cambios y leyes que permitirían entronizar el nuevo sistema de gobierno; lo que equivalía a no expedir las leyes y consumir los cambios exigidos y ofrecidos por el propio proceso revolucionario, a dejarlo en suspenso y, por tanto, incumplido.

Cambios y leyes cuyo significado histórico podía aquilatarse tomando en cuenta que la fuerza impulsora de todos cuantos dieron su vida por ellos fue el afán de llegar a verlos vigentes. La displicencia con que se asumió la aplicación de esos mandatos muy posiblemente se explica no tanto por las dificultades por las que atravesaba el país en los años veinte —mismas que en buena medida se solventarían realizando la Revolución y no deteniéndola—, sino por la reticencia que los iniciales gobiernos presidenciales tuvieron hacia algunas de las más importantes reivindicaciones expresadas en la Constitución: la entrega de la tierra a unos campesinos que no operaban con las técnicas modernas y la aplicación a fondo de las nuevas relaciones contractuales.

Lo anterior no niega que el artículo 123 mismo, no obstante que no dejaba lugar a dudas respecto de la loable cuanto expresa intención de los legisladores de responsabilizar a los patronos de proporcionar viviendas a los trabajadores contrata-

dos en sus empresas, al no sugerir siquiera la forma como tal exigencia podría cumplimentarse, por una parte, y, por la otra, al involucrar al Congreso de la Unión y a las Legislaturas de los estados —dos instancias diversas aunque complementarias en la expedición de las respectivas leyes—, dio lugar a que se produjeran divergencias entre las posibles propuestas de uno y de las otras.

Con la mira de superar la distinta forma como cada entidad consideraba que debían regularse las relaciones laborales —lo que daba lugar a que en el país hubiera distintas leyes, unas más favorables que otras a alguno de los factores de la producción, con las negativas repercusiones que ello tenía en el proceso productivo mismo—, en 1929 se reformó el texto del artículo 123 constitucional autorizando únicamente al Congreso de la Unión para legislar en materia de trabajo.

Con este precedente, por fin, el 18 de agosto de 1931 se promulgó la ley reglamentaria del artículo 123 constitucional, la *Ley federal del trabajo*, *alter ego* del articulado constitucional. O sea que pasaron catorce años y medio para que comenzaran a darse los primeros e ineludibles pasos tendientes a cumplir con esa exigencia particular y con las demás incluidas en el artículo 123; lo que es tanto como decir: para que las relaciones laborales todas empezaran a normarse con otras reglas.

Sin embargo, no todo era miel sobre hojuelas. No obstante que se contaba con aquella experiencia; no obstante que por años se experimentó la imposibilidad de congeniar dos instancias legislativas cuyos campos de acción eran sumamente distintos; no obstante que podía anticiparse con plena seguridad que insistir en la misma fórmula conduciría a callejones sin salida en los que la exigencia constitucional no podía ser desahogada; no obstante todo ello, la *Ley federal del trabajo* reincidió de nueva cuenta en facultar a las entidades federativas para determinar las condiciones en que se cumpliría con el mandato constitucional, incorporado, este último, en su propio articulado. Una vez más, apareció en su texto la fórmula consabida: “El Ejecutivo Federal y los de las entidades federativas, en su caso”. En todo caso, las dilaciones susceptibles de ser atribuidas a imprecisión de las leyes respectivas, continuaron.

Diez años después de expedida la Ley federal del trabajo, en 1941 y 1942, se le modificó de tal forma que dio lugar incluso a que procediera un amparo de la Suprema Corte de Justicia de la Nación a favor de los patrones. Catorce años después de estas últimas acciones, en 1956, volvió a reformarse la ley para superar la inconstitucionalidad señalada por la Suprema Corte, pero a costa de dejar subsistente, de

fondo, la misma manida y estéril fórmula: "El Ejecutivo Federal y los de las entidades federativas".

Transcurridos de nueva cuenta otros catorce años posteriores a la última intentona, se reformula, en 1970, la multicitada ley. En esta última oportunidad se declara que la norma constitucional está vigente incluso si carece de ley reglamentaria; que sería al momento de pactar los contratos colectivos cuando se fijarían los términos en que las empresas cumplirían con el precepto, tomando en cuenta que los trabajadores "tienen un conocimiento suficiente y la comprensión adecuada para determinar lo que pueden y deben exigir de las empresas".

Una, entre todas las demás estipulaciones incluidas en esta ley, la convirtió en una base de la mayor importancia para considerarla como el principio del fin de la vieja reclamación. En efecto, la diferencia sustancial respecto de sus antecesoras estribó en determinar el plazo que tendrían las empresas que no dispusieran de viviendas en número suficiente para ponerlas al alcance de los trabajadores, para celebrar con éstos los convenios respectivos. Ese plazo fue de tres años; se cumplía en mayo de 1973. Y así quedó asentado en el texto de la ley reglamentaria. Las posibilidades de continuar incumpliendo con el mandato constitucional apelando a incongruencias o imprecisiones legales se cerraron de manera conminativa. Tres años como plazo máximo para que todas las empresas fijaran los términos en que, por fin, tendrían que asumir la responsabilidad que habían podido sortear a lo largo de cincuenta y tres largos años. "No hay deuda que no se pague ni plazo que no se cumpla", dice el refrán.

Surge el INFONAVIT

Cincuenta y tres años transcurrieron entre el momento en que fue sancionado el derecho de los trabajadores a contar con una vivienda "cómoda e higiénica" y éste en que se estaba ya en la línea de arranque para verlo traducido en obras edificadas.

Corría el año de 1971 y el movimiento obrero aprovechó que el nuevo gobierno mostraba gran interés en crearse una imagen favorable borrando de la memoria los hechos que en los años próximos pasados habían conmocionado la conciencia nacional para, en esa coyuntura favorable, enarbolar de nueva cuenta la vieja bandera. Personas, ánimos y circunstancias coincidían para acceder a una definitivamente nueva manera de plantear la solución de la demanda, máxime si se tenía en cuenta que la última formulación de la *Ley federal del trabajo* hacia depender la

solución, de nueva cuenta, de la fuerza que tuvieran los trabajadores para persuadir a sus respectivos empleadores. Y, en rigor, lo que depende de la negociación o de la fuerza, no puede ser considerado como un derecho, mismo que, de serlo realmente, no exigiría este tipo de procedimientos.

Ahora bien, en muchas oportunidades se llega a adoptar una solución descartando otras que previamente se han mostrado inoperantes o frustráneas. Y tal vez éste era el caso presente, pues ¿qué tipo de solución podía entreverse si se partía de décadas de estériles intentos reiterados?, ¿no era acaso el momento de retrotraer hasta los orígenes mismos de la debatida cuestión?, ¿tenía sentido edulcorar de nueva cuenta la ley reglamentaria dejando intocado su referente último? En suma, ¿no tanta dilación y traspies hacían ver que era necesario ir al origen, al fondo, a la raíz misma de problema?

Después de meses de deliberaciones, esta toma de posición emergió entre los miembros de la Comisión Tripartita bajo la forma de un juicio, con premisas y conclusión. Premisa mayor: la fuente propiciatoria del debate era el texto constitucional. Premisa menor: éste, a su vez, se caracterizaba por haber omitido los pasos y procedimientos generales a través de los cuales se materializaría la demanda contenida en el juicio referido. Conclusión: era indispensable subsanar esa omisión y las que eran subsecuentes, o sea, las correspondientes de la ley reglamentaria. A esa conclusión se llegó hacia diciembre de 1971.

En la exposición de motivos que precedió la propuesta de modificación constitucional presentada en febrero del año siguiente por la Presidencia de la República, se sintetizaban las limitaciones que, después de más de medio siglo, se habían registrado en las citadas leyes.

Eran tres básicamente: que únicamente protegían a un reducido número de trabajadores; que el grueso de las empresas confrontaban serios problemas para en forma individual sumir la carga económica que representaba el cumplimiento de la exigencia obrera y que las diferencias de diverso orden entre las empresas nacionales dificultaba configurar una ley que abarcara a todas sin pasar por alto la particularidad de cada una. Algunas contaban no sólo con suficientes sino con abundantes recursos de capital pero contrataban poca mano de obra; otras, por el contrario, empleaban muchos trabajadores pero no disponían de recursos financieros suficientes. A ello se sumaban las diferencias salariales entre las diversas regio-

nes y establecimientos, la movilidad ocupacional y la dispersión de los centros de trabajo en el territorio nacional.

Rasgos todos ellos que se constituían en obstáculos para llevar a cabo una política de vivienda en los términos señalados por el artículo 123, si se pretendía, como hasta ese momento se había hecho, aplicarlos de manera individual en el ámbito de cada empresa.

Por todo ello se proponía trastocar, en algunos aspectos de fondo, la propuesta de solución tal y como reiteradamente había sido enfocada.

Que las empresas afrontaran su responsabilidad de manera mancomunada y no de manera independiente, era el primero de los postulados, con dos vertientes, sobre las que descansaba la nueva propuesta. La primera de éstas consistía en generalizar a todos los patrones la obligación y no únicamente a aquellos cuyas empresas se encontraran fuera de los centros urbanos o a quienes encontrándose en éstos, ocuparan, sin embargo, más de cien trabajadores. Se trataba, ahora, de que no hubiera excepciones en la cobertura legal de tal modo que —y en esto consistía el segundo aspecto del mismo enfoque— todos coadyuvaran al cumplimiento de la obligación respecto de la clase obrera en su conjunto, evitando reincidir en una relación interpersonal de cada patrón con cada trabajador e, incluso, de cada patrón con el total de los trabajadores de su empresa, a manera de convenio privado. Esto también había que dejarlo atrás, puesto que de esa manera se daría lugar a que unas empresas cumplieran y otras no; es decir, se superaba la sectorialización en los beneficios y se involucraba al total de los trabajadores. De manera similar, se proponía que en vez de continuar pensando en proporcionar viviendas en alquiler —lo que además de contraponerse con la movilidad de la fuerza de trabajo impedía que el obrero formara un patrimonio— se concibiera la posibilidad de que obtuviera su vivienda en propiedad. Este era el segundo fundamento.

De esa manera se dejaría como cosa del pasado la pretensión de cumplir con la obligación por medio de convenios entre obreros y patrones o la asignación de ayudas parciales. Lo anterior sería posible al conformar un “fondo nacional de la vivienda que otorgará préstamos al sector obrero para la adquisición, construcción, reparación y mejoramiento de sus habitaciones”. A este fondo aportaría el total de las empresas —ya no unas sí y otras no—; de los recursos así obtenidos se beneficiarían también, el total de los obreros y no solamente unos cuantos. Esos beneficios le permitirían ser propietario de su vivienda y no un arrendatario de ella.

El texto constitucional reformado, más escueto, no incluyó todos los renglones anteriores y a cambio enfatizó el carácter financiero y crediticio que tendría el fondo que se crearía “mediante las aportaciones que las empresas hagan a un fondo nacional de la vivienda a fin de constituir depósitos en favor de sus trabajadores y establecer un sistema de financiamiento que permita otorgar a éstos crédito barato y suficiente para que adquieran en propiedad tales habitaciones”.

Por otra parte, y como acción paralela a la construcción de viviendas, estaría el efecto regenerativo que a través de la acción del nuevo organismo se llevaría a cabo sobre las ya existentes. Una vez más, en la “Exposición de motivos” de la modificación del artículo 123, se preveía que el organismo responsable de cumplir con las disposiciones anteriores alcanzaría mejores resultados mediante *“el aprovechamiento de las zonas ya urbanizadas como el desarrollo de otras futuras mediante la constitución de reservas territoriales”*.

En la misma “Exposición...” también se indicaba que con vistas a los objetivos señalados, el mencionado organismo “podrá coordinarse, además, con otras instituciones públicas a fin de que, dentro de una política integrada, se amplíen los servicios municipales, se desenvuelvan armoniosamente las ciudades y se eviten, en lo posible, los traslados innecesarios de los trabajadores por las largas distancias entre sus centros de trabajo y sus domicilios”.

Se dejaban subsistentes las obligaciones consignadas en la Constitución del 17 referentes a las empresas que se encontraran fuera de las localidades urbanas, en lo tocante a establecer escuelas, enfermerías y demás servicios a la comunidad.

El enfoque “solidario” que trasuntaban los planteamientos anteriores, no dejaría de propiciar un impulso a la economía del país que se expresaría en la creación de nuevas fuentes de trabajo y mayor demanda de artículos de consumo.

Por su peso caía la necesidad de crear un organismo que administra los recursos recabados: “Se considera de utilidad social la expedición de una ley para la creación de un organismo integrado por representantes del Gobierno Federal, de los trabajadores y de los patrones, que administre los recursos del fondo nacional de la vivienda. Dicha ley regulará las formas y procedimientos conforme a los cuales los trabajadores podrán adquirir en propiedad las habitaciones antes mencionadas”.

Sus finalidades estaban acordadas. Sus recursos también. Su nombre había sido anticipado. Era una propuesta que congeniaba fructíferamente las demandas, superaba los escollos y apuntaba rutas. No se podía pedir más... y se echó a andar.

Aquí surgió el Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores (INFONAVIT). Su ley constitutiva data del 21 de abril de 1972.

En ella se especificaron su carácter, funciones, organización y recursos. Se trataba de un "organismo de servicio social" entre cuyos objetivos diferenciales estaban los de establecer y operar un sistema de financiamiento que permita a los trabajadores obtener crédito barato y suficiente para adquirir en propiedad habitaciones cómodas e higiénicas; construir, reparar, ampliar o mejorar sus habitaciones; pagar los pasivos que hubieren adquirido por estos conceptos, así como coordinar y financiar programar de construcción de habitaciones destinadas a ser adquiridas en propiedad por los trabajadores. En este sentido y según su artículo 4º., cuidaría de "que sus actividades se realicen dentro de una política de vivienda y desarrollo urbano. Para ello podrá coordinarse con otros organismos públicos". Y en su artículo 45 se indicaba que estaba capacitado para financiar: "d) la adquisición de terrenos para que se construyan en ellos viviendas o conjuntos habitacionales destinados a los trabajadores".

No puede justipreciársele, en ningún sentido, sin tener en cuenta los cincuenta y cinco años de anhelos que representa. Es, a no dudarlo, la reivindicación revolucionaria que más tardó en concretarse. La antecedieron la exigencia de contar con salud y su respuesta mediante el Plan de hospitales de los años 1942-1943, la creación del Instituto Mexicano del Seguro social y de sus correlatos después; la exigencia de tener acceso a la educación y la creación de las escuelas vasconcelianas, primero, las de Bassols después y del CAPFCE, por último.

De frente al problema

Las expectativas no podían ser más promisorias ni estimulantes de la imaginación. Por primera vez todo coincidía. La *Ley federal del trabajo* también había sido ajustada a los remozados dictados del artículo 123. Los patronos, por su parte, no podían menos que concordar con una propuesta que si bien les impedía continuar escatimando su participación, al fijarles una cuota del 5 por ciento de los salarios, tampoco obligaba a cada uno a hacerse cargo del monto total de la erogación que representaría enfrentar el total de la construcción de las viviendas de sus trabajadores. Estos, por último, y no obstante el lacerante pesimismo acumulado por décadas de frustración, no podían cerrar los ojos a la luz que se vislumbraba a la salida del túnel. Y, ¿cómo no contagiarse del clima de optimismo y confianza que esta convergencia

de estados de ánimo generaba?, ¿cómo permanecer impávido o indiferente ante las promisorias perspectivas que se planteaban?, ¿es que acaso existe algo más excitante e incitante de la acción que verse llamando a crear un mundo nuevo a la medida y semejanza del hombre mismo? Los funcionarios, los técnicos, los profesionales de muy diversas actividades vieron en la creación del INFONAVIT un llamado a poner lo mejor de sí mismos. Y esto quería decir aplicar los criterios, teorizaciones y doctrinas que pensaban óptimas a la modificación de la realidad; significaba confirmar mediante la práctica, la humana posibilidad de ser fraterno y solidario. Pero... ¿es que realmente no se apuntaba ninguna nube en el anchuroso horizonte?

Algunas surgían, por omisión más que por presencia y podían formularse en preguntas del tenor siguiente: ¿por qué no se incluyeron en la ley del INFONAVIT expresamente algunas de las atribuciones que se mencionaron hasta de manera rotunda en la "exposición de motivos" de la reforma al artículo 123? ¿Por qué no se dejó textualmente asentada su capacidad para intervenir en la remodelación o regeneración urbana?; ¿por qué se omitió explícitamente que uno de los recursos a la mano en la consecución de ese propósito consistía en la conformación de reservas territoriales y que la realización de una oferta de vivienda institucionalmente construida era una de las vías más recomendables para pesar sobre una demanda que tradicionalmente se ha caracterizado por su tónica especulativa?, ¿cómo no acen-
tuar su papel regente en la política del desarrollo urbano? El tiempo y los tropiezos que se presentaran tendrían la última palabra en esto.

Por lo pronto y más que sentarse a deliberar sobre estos asuntos, lo apremiante era atender la demanda que hacía sentir su pregón perentorio. Para estos efectos y en apego a su carta constitutiva, el INFONAVIT necesitaba puntualizar las vías por medio de las cuales operaría como sistema financiero que facilitara a los trabajadores obtener crédito barato para satisfacer su necesidad de vivienda. Vías que, de hecho, estaban implícitos en sus objetivos.

En estas condiciones, acuciado tanto por la exigencia obrera como por el interés de materializar una serie de propuestas que carecían de paralelo o antecedente, el INFONAVIT estaba obligado a facilitar crédito barato, pero, ¿para obtener qué tipo de vivienda? La pregunta tenía sentido porque de ninguna manera, ni desde la perspectiva social, ni la política, ni arquitectónica o financiera, era posible otorgar créditos sin reparar, y muy puntillosamente, en el tipo y calidad de vivienda implicada en

cada caso. Sí, era necesario echar a andar; pero, ¿a partir de qué criterios?, ¿cuáles serían los puntos de principio que normarían sus realizaciones?

No había duda posible: el punto de partida de los proyectos que estaban por consumarse, no podía ser otro que el anhelo de millones de personas transmutado en punto de principio, en meta *sine qua non* de la composición arquitectónica. No podía ser de otro modo. Los afanes, las esperanzas, las múltiples ilusiones que lejos de desvanecerse al embate de las frustraciones se habían ido amacizando cada vez más en la conciencia colectiva de los trabajadores; la potencia espiritual de esta ansia alimentada por muchos corazones sería la que se expresaría en la forma como el INFONAVIT enfocaría el problema consideraría sus alternativas, visualizaría sus elementos conformantes y elegiría los recursos idóneos para satisfacerlos a todos. ¿Incidiríamos en quimeras al pensar que los involucrados en esta actividad se sentían llamados a “cortarle a la epopeya un gajo”?

No, no podía ser de otro modo. Ya todas esas expectativas tanto tiempo alimentadas habían tenido la fuerza persuasiva para imponer el cambio de las leyes atingentes al problema; ya habían logrado la creación del organismo que les daría respuesta; era imposible, pues, que las soluciones particulares fueran ajenas a ese espíritu impulsor. Las obras de arquitectura, como todo lo humano, son justa y precisamente la expresión corporizada en materia tangible de ese mismo espíritu. Son su *alter ego*. Son el espíritu mismo transmutado en materia. Verlas de otra manera sería tanto como amputarles su esencia más profunda.

Ahora bien, ¿cómo y de qué manera podría el organismo recién creado asumir ese afán espiritual en términos arquitectónico-urbanístico?

Lo primero era compenetrarse con delectación de artista y minucia de científicos en las determinaciones estructurales de quienes iban a habitar los espacios en proceso de ser prefigurados, persuadido de que al trascender los reducidos márgenes marcados por los injustos ingresos de los obreros, el INFONAVIT se encontraba ante la extraordinaria oportunidad de crear una arquitectura popular más plena, rica y generosa; es decir, más a la altura del ser humano. Una vez imbuidos de este convencimiento, no era difícil caer en la cuenta de que la vivienda debería ser “máxima” y no “mínima” como décadas atrás se pensó en el medio profesional de los arquitectos. Máxima no en la superficie que cubriría, sino en su concepción; sí en la calidad de su construcción, en los servicios que tuviera a su alcance, en su sentido comunitario, en los valores plásticos que materializara.

Tomando en cuenta que el monto de sus ingresos era un rasgo diferencial de los obreros, se les agrupó en tres rangos: en el cajón "A" se incluyeron a aquellos cuyo ingreso era de hasta dos veces el salario mínimo (87.6 por ciento); en el "B", a los que percibían de 2 a 3 salarios mínimos (11.2 por ciento) y en el "C" a aquellos que alcanzaban entre 3 y 4 salarios mínimos (1.2 por ciento).

Por más que existe una relación sumamente estrecha, casi directa, entre el ingreso y los satisfactores de que se disfruta, es decir, entre los recursos económicos y el tipo y calidad de vivienda de que se dispone, no cabía soslayar la diferente necesidad de vivienda que tienen los distintos grupos de trabajadores. En efecto, podía y debía suponerse que, pese al común denominador económico que tiende a unificarlos, hubiera trabajadores cuya necesidad fuera mayor que la de otros. Esta diferencia, captada por medio de distintas informaciones que se recababan en todos los casos, se constituyó en otro punto de partida al tener en cuenta que debía tenerse presente en el criterio general a partir del cual se normarían las propuestas de solución que propugnara la institución. Los proyectistas no podían menos que compenetrarse con los patrones culturales de los distintos sectores y grupos sociales a los cuales iban a atender.

En este sentido, tampoco podía pasar por alto la localización de las viviendas, máxime si se trataba no del caso aislado sino de los conjuntos habitacionales cuya mayor dimensión los lleva a afectar en mayor grado el entorno en que se insertan. El instituto estaba obligado a intervenir en estos aspectos que, lejos de desbordar su campo de acción, lo legitimaban. Y esto, porque las obras de arquitectura bajo ningún concepto pueden ser concebidas al margen de su contexto. Razón sencilla, pero contundente que no debiera merecer objeción alguna.

Desde esta perspectiva, tampoco podía pretender cumplir con su cometido permaneciendo inmutable ante los precios que las viviendas alcanzaban en el mercado. De haberlo hecho así, los créditos a que podían aspirar los trabajadores no les alcanzarían para cubrir el costo de ellas y su demanda permanecería insatisfecha.

Así, pues, el Instituto no podía menos que enfrentar el problema de lleno, completo, sin eludir ninguna de sus dimensiones, ninguna de sus implicaciones, e incluso saliéndole al paso a otras que muy probablemente ni siquiera pudieron ser anticipadas hasta antes de que una empresa de esta magnitud empezara a desplegar todas sus dimensiones y elementos componentes.

Y ante un mercado que de ninguna manera estaba preparado para ofrecer la cantidad ni la calidad de vivienda que urgentemente se exigía, no quedaba más camino que asumir su realización. Por otra parte, al hacerlo así estimulaba la oferta de vivienda de menor costo y cumplía con su cometido sustancial.

Lo primero era... ¡todo! De la mano con las tareas de consolidación y operación del marco jurídico de la institución y las de registro e inscripción de los trabajadores, de suministro de materiales y de interrelación con los diversos organismos que intervenían en la promoción de vivienda popular, era indispensable iniciar el estudio de la vivienda óptima en términos de costo, calidad y tiempo, de tal modo que pudiera llegarse en el menor plazo posible a la elaboración de prototipos con base en los cuales desarrollar los proyectos referentes a las distintos conjuntos habitacionales. Esos prototipos debían tomar en cuenta que se trataba de responder a una exigencia nacional. Esto es, que en ella estaba involucrada una variedad realmente significativa de modalidades diversas de entender la vida familiar, expresadas en tipología arquitectónicas cuya multiplicidad llegaba a lindar con lo abrumador tanto en lo referente a las dimensiones y distribución de sus espacios, como en lo tocante a los materiales y técnica tradicionales.

El simple enunciado de los aspectos implicados en esta tarea llevaría a pensar que la preparación de los recursos de toda índole, indispensables para enfrentarla exitosamente, exigiría un lapso prolongado. Sin embargo, la perentoriedad de la exigencia, explicable por el tiempo transcurrido en ser satisfecha, no permitía contar con ese tiempo. El plazo, pues, era tan breve como conminativa era la demanda misma.

Ahora bien, si se tomaba en cuenta que la opinión pública suele concederle muy poca importancia al cúmulo de actividades que sirven de apoyo a la principal, y las más de las veces juzga la efectividad de una acción reparando sólo en los resultados —como si los fines y los medios no fueran las dos caras de una misma moneda—, la conclusión no podía ser más que una: la construcción de viviendas debía empezar ¡ya!

¿Ya?

En estas circunstancias, el INFONAVIT inició en agosto de 1972 “el financiamiento de las primeras nueve mil viviendas en 8 ciudades del país simultáneamente”. Dentro de los conjuntos más conocidos correspondientes a la etapa comprendida entre

1973-1976, están los de Iztacalco (1973), El Rosario (1874-1983) y Culhuacán (1974-1982), en el Distrito Federal y Cucapali (1973-1983). Conjuntamente con ellos, también podrían citarse los de valle Infonavit (1973), Miravalle (1975-1985), Sapaliname (1973-1977), Fundadores (1973-1991) y otros a todo punto similares.

Ciertamente, todos ellos tienen como uno de sus rasgos sobresaliente el número de viviendas que incluyeron; pero con todo y ello su dimensión no podría ser considerada como prototípica de la institución durante esos años. En efecto, de la mano de esos enormes conjuntos —verdaderas ciudades pequeñas y medias erigidas al interior de los asentamientos urbanos existentes— se llevaron a cabo otros muchos más que de ninguna manera rivalizaban en magnitud con aquellos, confirmando que no existía un interés preconcebido a llevar a cabo conjuntos de grandes dimensiones. Lejos de ello, lo que salta a la vista es la gran variedad de agrupamientos y soluciones particulares que se otorgaron a los conjuntos tanto como a las viviendas integrantes de cada uno. También es evidente la generosidad espacial predominante. Aspectos, ambos, que de ninguna manera representan un hecho fortuito o de escasa significación, dado que, por el contrario, significan el intento de conferirle a los espacios habitables una variedad más en consonancia con la de las personas que irán a realizar buena parte de su vida en ellos.

En efecto, es probable que no sea indispensable tener una visión panorámica muy amplia o libresca de la arquitectura de México de las últimas décadas para caer en la cuenta que en la práctica totalidad de los casos, los conjuntos y las secciones de que se componen adjuraron de las envolventes generales rectangulares. De este modo, lo primero que se percibe al estar frente a cualesquiera de ellos, es el juego que los distintos cuerpos o áreas de la vivienda conforman al ser proyectados o remetidos respecto del paramento envolvente. Estos cuerpos pueden corresponderse interiormente con el volumen de los baños, de la cocinas, de alguno de los dormitorios, escaleras o simplemente del cubo de la entrada, indistintamente. En todo caso, son estos los espacios los que en el pasado eran doblegados para obligarlos a alcanzar justamente lo opuesto: que el conjunto de la vivienda pudiera quedar envuelto en un cubo que se justificaba apelando a aspectos económicos o funcionales y cuya indiscriminada reiteración no logró sortear el tedio, el hastío psicológico que tendía a provocar en los habitantes.

Esta relativamente nueva manera de concebir la disposición de los espacios arquitectónicos, proscrita unas dos décadas atrás, cuando la única variedad formal

legitimada, impuesto por la tendencia internacional predominante, era la alcanzada mediante la contraposición tajante de dos grandes paralelepípedos, absolutamente vitrados por otra parte, es totalmente mayoritaria en estos conjuntos.

La diversa tipología arquitectónica conjugada en los diversos agrupamientos es otro de los recursos que convergen para hacer que la diferenciación espacial se convierta en un correlato de la que media entre las personas que habitarán las viviendas. Las casas en un piso, algunas de las cuales retoman de nueva cuenta los pasos de servicio para ofrecer una entrada directa e independiente a la cocina; el remetimiento de los frentes de las casas respecto de los alineamientos y su combinación con las casas solas pero de dos pisos, con las dúplex, tríplex y multifamiliares de varios pisos, son medios a los que recurre el proyectista interesado en abrir el abanico de posibilidades para coincidir con muy distintos tipos de necesidades.

En correspondencia con los exteriores, también los interiores ofrecen una similar diferenciación de sus distintas zonas. En esta diferenciación se expresa el convencimiento de que si bien cada espacio responde a una función similar en algunos aspectos al resto de las que se cumplen en una vivienda, su particularidad también exige ser tratada como tal a fin de que en él se desenvuelva la actividad singular que lo diferencia del resto. En este sentido y como un punto de principio proyectual, la zona íntima de las viviendas está muy claramente acotada respecto de la de recepción y, cuando ésta no cuenta con un vestíbulo que encauce las distintas circulaciones que pueden darse en el interior, al menos las indica con toda claridad. De tiempo atrás se sabía sin lugar a dudas que uno de los problemas más serios al que tenía que hacer frente el proyecto de un multifamiliar —sea cual fuere la forma específica como éste se resolviera— era el que sus espacios se adecuaran a la variedad de modalidades de vida, originadas por lo que suele englobarse bajo el concepto de patrones de conducta. La versatilidad de todos y cada uno de los espacios componentes de los multifamiliares era la forma genérica de responder a esa variedad.

Pues bien, dicha versatilidad que por una parte se brinda al ampliar el abanico de tipologías espaciales, por la otra se enfatiza haciendo que el uso de cada una de las viviendas sea elástico en el sentido de que sus espacios puedan ser habitados de formas varias. Incluso las viviendas de dimensiones más reducidas cuentan, en la mayoría de los casos, con dos recámaras y una alcoba que puede ser empleada como tal y servir de dormitorio, pero también puede admitir un uso distinto tanto durante las noches como durante el día. Esto abre la opción a la familia de acomodar

dar este espacio según sus necesidades y, al mismo tiempo, apoyarse en ello para individualizar su vivienda diferenciándola del resto.

En otros casos, esa versatilidad se proyectó a mediano y largo plazo, dejando la zona de recepción con una doble altura que posteriormente permitirá ampliar el número de recámaras de una —que es como se entregó la vivienda inicialmente— a dos o tres. Lo anterior tiene la doble ventaja de que una vez anticipado el crecimiento, será de manera planeada cuando se lleve a efecto. Si a ello se añade la diversidad procedente de la concordancia de los proyectos a los muy distintos accidentes topográficos, entornos naturales y, en suma, a la variedad de emplazamientos, se tiene como resultado que un mismo partido arquitectónico no incide en la monotonía.

De siempre se supo, pero había sido olvidado, que el apego a las configuraciones del terreno, a las de la localidad, a la región, tenía como correlato casi obligado, prácticamente inmediato, el encuentro con una composición igualmente local y regional; y que esto, además de ser un elemento coadyuvante en la deseable superación de la reiteración, de la monotonía y del rechazo que ambas procuran, era uno de los mejores recursos para lograr la identificación de los conglomerados sociales con el entorno que le es familiar. En las obras de arquitectura realizadas por el INFONAVIT, está presente esta dimensión como una cualidad sobresaliente.

El Coloso, en Acapulco (1976-1991), Las Margaritas, en Puebla (1978-1986), o Piedra Blanca, en Cuautla (1980-1985) serían algunos ejemplos de la siguiente etapa del INFONAVIT, en los cuales se pueden apreciar las distintas tónicas regionales de cada uno, no obstante que en estos casos, como en todos, las alternativas arquitectónicas son prácticamente las mismas, variando las soluciones, muy destacadamente, en función de la localización de los conjuntos.

No debe perderse de vista que la variedad registrada en los diversos proyectos no deja de ser la variedad dentro de una gama limitada, muy limitada, de posibilidades. La limitación económica llevó, en la primera etapa, a no extender la superficie cubierta más allá de 70 m² por casa o departamento, salvo los casos realmente contados en que éstos contaban con tres y cuatro dormitorios. Y no hace falta extender mucho la argumentación para hacer ver que de ninguna manera es sencillo proyectar y construir miles de viviendas que sin violar esas condiciones básicas de proyecto logren, sin embargo, superar la cansona reiteración formal.

Y esto no es poco decir si se tiene muy presente que la condición básica insalvable de todos los proyectos radica en la escasez de recursos, lo que a su vez repercute en la limitación de las áreas construidas, en el empleo de una gama reducida de materiales de construcción e, igualmente, en la dificultad de aprovechar técnicas constructivas fuera de las tradicionales.

Si, se trata de variaciones sobre un mismo tema. Pero de variaciones que efectivamente son tales y que incluso cuando, como sucede en muchos casos, se repite el mismo prototipo, su combinación con otras tipologías y su integración con un conjunto distinto ubicado en emplazamientos distintos, la presencia de distinto tipo de vegetación y de colorido, hacen lo suyo y logran que no se caiga en la monotonía. Monotonía que, llevada a estas proporciones, sería, no podría dudarse, francamente aterradora: el país inundado de las mismas e idénticas viviendas... ¿Puede imaginarse la impresión psicológica que causarla?

¿No acaso se caería en el inverso de lo que se está buscando al satisfacer la reivindicación histórica, es decir, en lo inhabitable? Como se colige, no basta con techar una superficie para con sólo ello tener una vivienda "cómoda e higiénica". La variedad formal alcanzada dentro de márgenes tan estrechos es un valor incuestionable de estas soluciones.

El aprovechamiento de materiales y sistemas constructivos tradicionales es otra cualidad característica de estos conjuntos, tanto de los realizados en la etapa de arranque como en las subsecuentes. Cualidad que actúa de dos maneras básicas: la primera de ellas consiste en el apoyo que prestan al proceso de adaptación social a los entornos, que no en todos los casos eran aquellos en los que los obreros vivían con antelación. Y la segunda, que de ese modo se lograba alentar la producción de las pequeñas empresas locales, las más de las veces ejidales. A este respecto, cabe recordar que el empleo de "materiales que provengan de empresas ejidales" era una estipulación precisa contenida en la ley del Instituto.

El equipamiento con que disponen los conjuntos depende de la magnitud de ellos así como de los servicios con que cuenta el entorno de cada uno. En todo caso, es una de las constantes de proyecto que deben destacarse ampliamente ya que, de suyo se comprende, complementan las condiciones de habitabilidad de los conjuntos respectivos.

En función de esas variables, los conjuntos han sido provistos con escuelas primarias, jardines de niños, centros sociales, canchas deportivas, plazas cívicas

y plazoletas, secundarias técnicas, áreas de juegos infantiles, mercados; algunos también han sido dotados de zonas comerciales diversas, estadio de béisbol, capilla y centros de convivencia e integración social, así como con delegación municipal. Pero no dejan de estar presentes los auditorios, clínicas familiares, escuelas de artes y museos, así como pistas de patinaje, salas de cine, colegio de bachilleres, biblioteca y hasta gasolineras y cementerio.

Basta configurar una muestra de los conjuntos para confirmar el amplio y generoso sentido de vivienda que los permea a todos: una vivienda que no se limite a un puro sitio para dormir o convivir familiarmente, sino que cuente con los servicios correlativos a una comunidad dada, a fin de facilitar el desahogo de algunas más de las múltiples dimensiones humanas.

Es importante tener presente conjuntos como Nuevo Hermosillo (1988-1990), Colinas de Guaymas (1987-1990), El Sauz (1984-1990), El Trébol (1986-1988), San Pablo (1982-1987) y otros del mismo rango en los que se reiteran las mismas constantes proyectuales que estructuran a los que los antecedieron, para confirmar que es perfectamente posible una arquitectura de profundo sentido social sin que sea indispensable importar formas, sistemas y criterios que no se corresponden con la circunstancia de México, sin que sea necesaria ir más allá de las necesidades específicas que emergen de la cultura y tradiciones locales.

Esas características, que alientan en los veinte años de arquitectura habitacional del INFONAVIT, están presentes igualmente en otros que entresacamos del gran conjunto: Teopanzolco (1986-1988), La Joya (1987-1988), Las Zamoras (1984-1985), Polígono 108 (1990), El Vergel (1989), Yaldzib (1986-1989), Presidentes (1986), Cachani-lla (1985-1987), Punta Banda (1988) Santa Cruz (1986-1988), Las Palomas (1984-1986). Construidos entre los años de 1983-1989 no son de grandes dimensiones; sin embargo, en todos late el mismo espíritu que, gracias a ellos, se ha dispersado a todas las entidades de la República.

Evolución

No debiera causar extrañeza confirmar que esa primera etapa transpiraba entusiasmo por todos los poros... y no era para menos: el INFONAVIT estaba responsabilizado de cumplir con una exigencia histórica y parecía contar con los recursos necesarios para ello. Y esto basta para entusiasmar a cualquiera.

Tampoco debiera sorprender confirmar que ese estado de ánimo, indispensable si se quiere responder a una exigencia de esa envergadura, llevaba a concluir que estaba a la mano lo que de hecho se encontraba a considerable distancia y, en el mismo sentido, se imaginaran mundos de bienestar que sólo generarían sonrisas de congratulación. Fue ese estado de ánimo el que llevó a considerar, bastante apresuradamente, que serían cien mil las viviendas susceptibles de realizarse por año y que los primeros proyectos fluctuaran sobre 70 m² por vivienda; tal vez también influyó para sentirse llevado a construir nuevas ciudades dentro de las ciudades.

Entusiasmo no significa abandono o despreocupación. Por ello y lejos de confiar en que serían las fuerzas del mercado las que ofrecerían las viviendas en número, calidad y costo adecuados a la decuplicada demanda que de manera inopinada solicitaba el organismo recién creado, el INFONAVIT inició la asignación de créditos, pero también echó a andar la programación arquitectónica, el estudio de las soluciones, de los materiales y técnicas idóneas, así como la búsqueda de terrenos con los cuales conformar una reserva territorial que pusiera un obstáculo a la especulación a que iba a dar lugar este proceso constructivo. No podía dejarse de lado la obligada conexión con los demás organismos atinentes al problema habitacional para determinar con ellos los asentamientos de los nuevos conjuntos en las zonas de expansión o densificación preferibles.

Los primeros conjuntos, grandes y pequeños, empezaron a llevarse a cabo con la premura que la demanda exigía. No era posible detenerse a pensar por mucho tiempo, a riesgo de dar al traste con la oportunidad. Y tal vez pudiera pensarse que predominarían los favorables resultados por sobre las limitaciones. En no pocos casos, sin embargo, esa premura obligó a la institución a hacerse cargo de inversiones y actividades que no le correspondían, como la referente a dotar de infraestructura urbana a los predios que necesitaba para desarrollar en ellos los conjuntos habitacionales.

Escasos cuatro años después de fundado el INFONAVIT, el país entero se enteró de que la crisis económica hacia su aparición bajo la forma de devaluación de la moneda. La primera consecuencia que hasta los neófitos advertían, era la subida de precios que ello implicaría. Los cálculos que con mayor o menor acuciosidad se hicieron en el pasado inmediato, venían por tierra. La extensión en metros cuadrados de construcción tenía que abatirse para permanecer al alcance de los créditos que podían pagar los obreros.

Los análisis a que se sujetaban los proyectos realizados mostraban, también por su parte, que no todas las soluciones inicialmente propuestas eran igualmente convenientes. Algunas de ellas debían ser descartadas y otras, por el contrario, depurarse todavía más para estar en capacidad de convertirse en prototipos que sirvieran de guía a los proyectistas posteriores. Para 1979, al dejar de recomendarse buena parte de las soluciones que se habían llevado a cabo y establecer medidas estandarizadas para lotes y espacios interiores, se redujo a siete el cuadro de prototipos. El proceso inflacionario coartaba otras muchas posibilidades fuera del alcance de los montos crediticios a que podían aspirar los trabajadores.

No obstante que la situación económica nacional limitaba las posibilidades de llevar adelante un proyecto tan ambicioso como el que creó al INFONAVIT, se aprobó un aumento de 5 m² a la superficie mínima habitable por vivienda, de tal modo que al elevarse a 55 m² se pudiera disponer de tres áreas para dormir. De este modo, y pese a la crisis, se tendía a evitar el hacinamiento y sus secuelas. Simultáneamente se insistió en el estudio del proyecto arquitectónico, en los materiales y técnicas alternativas, en la posibilidad de persistir en una concepción generosa de la vivienda que, sin embargo, no se contradijera con el monto de los recursos.

Algunas cifras resultan reveladoras dentro de las circunstancias indicadas: hasta 1991, se terminaron 854,625 viviendas. Más del 80 por ciento de esa cantidad se destinó a trabajadores que contaban con no más de 2 salarios mínimos; el 10 por ciento, aproximadamente, a quienes disponían de 2 a 3 salarios; un poco más del 1 por ciento a los que ganaban entre 3 y 4, y menos del 1 por ciento a aquellos que sumaban entre 4 y 5 salarios.

Con todo, de tiempo atrás se ha venido insistiendo en que la función sustantiva del Instituto, la de “operar un sistema de financiamiento que permita a los trabajadores obtener crédito barato”, estaba siendo relegada al constituirse en “promotor directo” de los distintos conjuntos.

Esta tarea, se dijo, debe quedar a cargo de las “promociones externas”, lo que, desde otro punto de vista y al encargarse ellas de elegir a los arquitectos respectivos, no dejaría de alentar el encuentro de otras alternativas.

Hoy en día, los procedimientos están siendo modificados: los financiamientos para la construcción de conjuntos de habitaciones se adjudicarán a través de subastas públicas, mediante convocatoria; los contratistas responderán de los defectos que pudieran tener las obras y serán responsables de los “vicios ocultos” que pu-

dieran revelar posteriormente. Es creíble que con estas modificaciones a su ley, el INFONAVIT acelere el paso en el cumplimiento de una tarea a la que va aparejada un mundo mejor y en la que fue antecedido por experiencias similares.

Como sus pares, también fue inaugural y pionero, no obstante que se apoyó en las experiencias que desde la década de los cincuenta venían llevándose a cabo en el ámbito de la vivienda popular; como ellos, también ha tenido que pasar por distintas etapas en consonancia con sus indispensables rectificaciones internas, pero también para acompasarse con tiempos que han distado mucho de ser los más adecuados. Junto con su circunstancia nacional, ha pasado por momentos de alborozo injustificado y cuentas alegres para, momentos después, sufrir las rectificaciones más severas. Ha sufrido menoscabo junto con la economía de todo el país e, igualmente, ha incubado inercias y despertado controversias. Con todo, es una conquista que no puede ser minusvaluada.

El imperio de la razón

Tomado de: "El imperio de la razón" en Fernando González Gortázar (coord. y prólogo) *La arquitectura mexicana del siglo xx*, México, CONACULTA, 1996, pp. 83-113.

La revolución arquitectónica de México

Las condiciones del cambio

En la práctica totalidad de los casos en que un sector ha exigido de manera terminante que se solucionen satisfactoriamente ciertas reivindicaciones incompatibles con la estructura social vigente, le ha sido indispensable emprender una ardua lucha ideológica con la mira de desarraigar las ideas, conceptos y modalidades de pensar que a la luz de aquellas demandas lucen obsoletas, para sustituirlas por otros marcos de referencia a través de los cuales sea posible prohi- jar las medidas adecuadas que satisfagan las demandas planteadas. Únicamente mediante esta previa e insoslayable labor de convencimiento es posible confiar que un sector más amplio se persuada de la necesidad de inducir un proceso de cambio orientado a reestructurar la sociedad en su conjunto.

Esto fue lo que ocurrió en diversos ámbitos, entre ellos en el de la práctica arquitectónica, anticipando el cambio que tomará cuerpo en México a partir de noviembre de 1910.

Uno de los elementos del proceso de cambio, máxime si este exige para cumplimentarse el trastrocamiento global de la estructura social, está á constituido, pues, por la asunción colectiva de la necesidad del cambio mismo. Sin este consenso inicial, el cambio carecerá de base de sustentación y se tornará imposible. El consenso, por lo bajo, del sector social promotor del cambio constituye, por tanto, su imprescindible condición subjetiva.

Ahora bien, no obstante el papel fundamental que las condiciones subjetivas desempeñarán como premisa del cambio, no bastan por si solas para producirlo: son necesarias pero no suficientes. Para que el cambio se produzca es indispensable contar con otros elementos más, emergidos ya no de la subjetividad personal, de la

Asunción y decisión personales, sino de la factibilidad real de lograr esa reestructuración social; aspecto, este último, que necesariamente involucra al todo de la sociedad y a las específicas relaciones que vinculan a sus clases, sectores, estamentos y grupos. Ninguna clase social y mucho menos algún sector aislado de ella, han logrado revolucionar a la sociedad o a algún ámbito de ella, sin contar con el concurso de otras u otros más. Así, los arquitectos porfiristas, al no contar con el apoyo y empuje que solamente podía aportarles el conjunto de la sociedad, estaban impedidos para modificar por sí solos los lineamientos arquitectónicos y conferirle a la práctica profesional un nuevo sentido, por más que un grupo de ellos hubiera prefigurado con bastante acuciosidad las vías para lograrlo.

Entre los elementos, objetivos, se encuentra la disponibilidad de recursos de toda índole atingentes al proceso de cambio, el carácter favorable o no de la situación dada, así como la confirmación de que no existe otra vía alternativa distinta de la planteada. Sin la conjunción de dichas condiciones subjetivas y objetivas, el cambio se torna imposible o su alumbramiento será azaroso, deforme o incompleto. Esto, que es válido para el conjunto de las relaciones sociales, también lo es para el caso particular de la práctica arquitectural: las ideas, aún bajo la forma aparente de escuetas motivaciones o actos volitivos simples, preceden siempre a las acciones, a la práctica, misma que en este sentido, no es sino su materialización tangible. Por ello, las ideas que antecedieron a una acción son piedra clave de su explicación.

Al sumarse a la lucha que el eclecticismo emprendió en contra de la hegemonía estilística clasicista con la mira de posibilitar el surgimiento de los “estilos nacionales”; al prefigurar las vías a través de las cuales sería posible dar a luz la “arquitectura moderna nacional”, esa arquitectura que sin dejar de pertenecer a su tiempo se adecuara a las modalidades locales de vida; al exigir que el arquitecto fuera simultáneamente “filósofo, artista y hombre civil” a fin de que pudiera estar en capacidad de emprender su construcción; al introducir el estudio de la teoría de la arquitectura dentro de la currícula escolar y convertir al programa arquitectónico en “faro” y “timón” de la arquitectura y, por último, al enfatizar la interrelación existente entre el estilo que surgiría y los nuevos materiales de construcción —acero y concreto—, los arquitectos porfiristas insuflaron en la sociedad civil y en el aparato gubernamental la conciencia de la necesidad de contar con obras arquitectónicas identificadas con las modalidades de vida nacionales. Esto es, crearon las condiciones subjetivas para la revolución arquitectónica de México. Las condiciones objetivas para llevarla



a cabo las crearía la propia revolución política de 1910. Sin ambas, la Arquitectura de la Revolución mexicana sería inentendible.¹

Nacionalismo renaciente: 1915

Lo que el sistema ferroviario porfirista se mostró incapaz de alcanzar en décadas de funcionamiento; lo que no pudo materializar ni siquiera al tenor de los atractivos alicientes que brindó el enjundioso impulso que le imprimió al comercio, lo que permaneció siendo una vaga aspiración que el régimen desgadamente legaba a los tiempos por venir, en un lapso muy corto lo logrará y rebasará con creces el proceso revolucionario.

A su influjo el país dejará de ser espiritualmente lo que era. El enorme territorio habitado por grupos sin vínculos trascendentes entre sí, que no se reconocerán convergentes en objetivos comunes, devino algo muy distinto, al menos, para todos aquellos a quienes “arrastró la bola”, de buen grado o por fuerza.

El campesinado y las clases medias, fundamentalmente, irrumpieron en el proceso revolucionario pertrechados no solo con su decisión de lucha, sino con todo aquello que los conformaba como seres humanos: esperanzas, espíritu de solidaridad, afanes de una vida mejor que iban abriéndose paso, acompañados, seguramente, de una cierta expectación ante lo que podían encontrar en esa que era ya la aventura de toda su vida.

La necesidad de luchar con denuedo empujados por la confianza de que no estaba lejano el día en que podrían morir satisfechos de haber vivido, los impelía a salir del encasillamiento en que habían permanecido, obligando a unos y otros a recorrer caminos que, para la mayoría de ellos, eran desconocidos. Hacerlo y darse de manos a boca con un país de extraordinaria cuanto milenaria cultura, cuya extensión y belleza, recursos y riqueza acumulada y potencial, así como recursos materiales y humanos, eran apabullantes, fue todo uno. Asombrarse, por sobre todas las cosas, de las miríadas de personas cuyas ilusiones coincidían con las de ellos; encontrarse que todos reflejaban su propio espíritu de solidaridad, tan pleno y sincero, fue el más entusiasmante descubrimiento que pudieron imaginar nunca. Y su entusiasmo se propagaba, porque nada hay tan entusiasmante como el entusiasmo mismo.

¹ Véase “Las fiestas del Centenario: recapitulaciones y vaticinios”, en esta misma obra.

Conglomerados humanos que no habían entrado en contacto antes de este momento, comarcas y zonas geográficas que no obstante su contigüidad habían permanecido sin compenetrarse y sin saber exactamente qué significaba compartir con muchos otros la nacionalidad mexicana —nacionalidad que seguía siendo una entelequia; identidad que permanecerá inasible— entraron en una relación tan novedosa como gratificante. Lo ajeno y distante, se hermanó; lo extranjero y desconocido, vino a ser uno, sorteándose, así fuera por un corto período, las mil contradicciones que toda revolución lleva dentro de sí.

El acelerado abandono de las antiguas formas de vida y la prosecución de otras distintas con todo y los escollos que cada una encontraba a su paso; la proliferación de iniciativas en todos los órdenes y ámbitos sociales; el apresuramiento con que se decidían las medidas e, incluso, la despreocupación con la que se aceptaba la posible falta de coherencia a que podían dar lugar aún al interior de cada uno de los ámbitos sociales, no eran sino indicios sólo aparentemente sutiles de que, jalonado por el entusiasmo, el cambio estaba en marcha, la Revolución se daba.

Un considerable número de mexicanos coincidía en su ansia infinita de crear un país más justo, más equitativo, más humano y gracias a ello se encontraba anímicamente dispuesto a compartir las formas de pensar, de actuar y de ser de los demás y de gozar de sus cánticos y bailes, sus leyendas y tradiciones. Tal vez fue ésta la primera oportunidad que tuvieron en su vida de conocerse, reconocerse y hermanarse, en suma, de identificarse. Aquí radica el profundo sentido humanista de la Revolución mexicana, "en la exaltación de los valores espirituales, (en) la elevación de la personalidad humana en todos sus aspectos...."²

De este modo, mucho tiempo antes de que las trascendentes metas económicas y políticas perseguidas por la Revolución de 1910 empezaran a ser instrumentadas y usufructuados sus beneficios, pudo apreciarse con toda claridad que el espíritu de las grandes masas de la población también se estaba revolucionando a marchas forzadas.

2 Vicente Lombardo Toledano, "El sentido humanista de la Revolución mexicana", en Juan Hernández Luna (comp. y pról.), *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, UNAM, 1984, p. 167. El párrafo continúa así: "...de tal manera que no se concibe ninguna alteración social que merezca el nombre de revolución que no haya realizado con pasión y sinceridad la sustancia espiritual del hombre".

¿Y a qué conclusión llegaban casi sin darse cuenta? A la de que eran miembros de un gran país cuyas modalidades materiales y espirituales de vida, debían ser revaloradas en la conciencia colectiva para fincar sobre ellas una cabal nación.

Y con optimista estupor nos dimos cuenta de insospechadas verdades. Existía México como un país con capacidades, con aspiración, con vida, con problemas propios. ¡Existía México y los mexicanos!... El problema agrario, tan hondo y tan propio, surgió entonces con un programa mínimo definido ya, para ser el tema central de la Revolución. Nació el propósito de reivindicar todo lo que pudiera pertenecernos: el petróleo y la canción, la nacionalidad y las ruinas... Quienes no vivieron ese año de México, apenas podrán comprender algunas cosas.³

La razón revolucionaria

Es característica común de los procesos revolucionarios exhumar y revigorar las tradiciones populares e imponer simultáneamente una nueva "razón". Lo primero como resultado de la participación popular. Lo segundo como consecuencia de la necesidad de encontrar un nuevo referente conceptual con el que fueran compatibles las reivindicaciones que dieron lugar al proceso trastocador. La de 1910 no fue la excepción.

En el curso mismo del proceso, fue madurando la exigencia de contar con una "racionalidad" congruente con el espíritu del momento. Imposible continuar visualizando los problemas y sus posibles soluciones desde la perspectiva de una "razón" abstracta o desde la "porfiriana". Unos cuantos tenían muy claro que la "razón" no es intemporal ni incontaminada y que, por el contrario, está á impregnada de las motivaciones, emociones, pasiones e intereses de quienes la sustentan. Otros, pese a no ver tan claramente ese vínculo, abordaban la nueva situación refiriéndole a los sentimientos prevalecientes. De este modo, poco a poco se fue gestando una racionalidad cuya diferencia sustancial respecto de sus concomitantes en otros continentes, consistía en su concordancia con el proceso de gestación que la había hecho surgir. Emergía por tanto, asumiendo el derecho que asistía a las masas trabajadoras a

3 Manuel Gómez Morín, 1915 y otros ensayos, México, Jus (Cuadernos Mexicanos), 1973.

exigir la satisfacción de sus necesidades más ingentes desde una perspectiva nacionalista y moderna, desde la plataforma de un humanismo revolucionario.

Ya nada podía hacerse en ningún orden de la vida social si no se ajustaba a la nueva "razón". El afán nacionalista predominaba sobre la preocupación por la modernidad que pasará a ocupar un lugar subsidiario: lo perentorio era resolver las ingentes necesidades populares. Estar a la moda en los lineamientos formales para resolverlas, era obviamente secundario.

Se trataba de una razón, ciertamente, pero adjetivada de manera insoslayable. Era una razón revolucionaria.

Al anteponer la racionalidad revolucionaria a cualquier otra posible consideración teórica, estilística o técnica, el espacio y el tiempo sociales determinados por la especial circunstancia nacional, acotaron, a su vez, el contenido de la modernidad y de lo nacional. Moderno y nacional serían los rasgos de aquella arquitectura que resolviera las necesidades de las masas trabajadoras dentro de los márgenes ya indicados.

De este modo y tal vez sin ser conscientes de ello, los revolucionarios se amurallaron y extrajeron de sí mismos las premisas y las conclusiones de su acción. Y, por un lapso, fueron profundamente misoneístas: abjuraron de las "novedades" políticas o de cualquier otra índole, incluidas aquí las arquitectónicas, y rechazaron importarlas de nueva cuenta temiendo, tal vez, que aconteciera lo que en tiempos idos, es decir, que se desfasaran de las específicas características de su propia situación. De aquí su todavía no suficientemente justipreciada originalidad, de la congruencia con su país.

El tránsito de una arquitectura oligárquica a otra democrática burguesa se decidirá por vías revolucionarias y no de cenáculo culterano.

La Constitución de 1917

La expresión jurídica que asumirá la razón revolucionaria fue la Constitución de 1917. Teniéndola como referente general se posibilitaba ubicar y solventar las diversas reivindicaciones. En primer lugar, se asentó en ella el derecho de los trabajadores a contar con habitaciones y la obligación de los patrones de proporcionarlas mediante un alquiler que no podía exceder "del medio por ciento del valor catastral de las fincas." En segundo término, prescribió las características que debían tener esas habitaciones: "cómodas e higiénicas." En tercero, el equipamiento con que contarían

sus asentamientos: "escuelas, enfermería y demás servicios necesarios a la comunidad" y cuando "su población exceda de doscientos habitantes, deberá á reservarse un espacio de terreno para el establecimiento de mercados públicos, instalación de edificios destinados a servicios municipales y centros recreativos." Por último, se alentaría a quienes construyeran casas "baratas e higiénicas" para ser adquiridas en propiedad.⁴

No había duda: los destinatarios preferentes de la Arquitectura de la revolución serían los trabajadores de las empresas y, por extensión las clases trabajadoras del país. No eran necesarias sesudas disquisiciones para caer en la cuenta de que en la designación de los beneficiarios y en el señalamiento de las características básicas que tendrían sus habitaciones se encontraba implícito, conminativamente implícito, el carácter de la nueva arquitectura, así como los materiales y técnicas adecuadas a ella. Mil discusiones referidas a los lineamientos que podría o debería tener o no la arquitectura, terminaron aquí ¿Cuál era el objeto de deliberar acerca de la incorporación o no de formas extraídas de los acervos históricos extranjeros o propios, o del sentido que cabía asignarle a la modernidad cuando los márgenes de acción habían sido tan puntualmente señalados?

Aunque será á hasta el año de 1934 cuando el tabique y el concreto predominen dentro de los materiales de construcción tradicionales, fue en 1917 cuando, de soslayo, se hizo ver la pertinencia de confiar en ellos pues se trataba de materiales que, de suyo, garantizaban mejor la dotación de habitaciones cómodas e higiénicas.

La arquitectura de la Revolución Mexicana

Rescate de la tradición colonial

Desde el punto de vista de José Vasconcelos⁵, la primera tarea de la revolución era proporcionar, al otro México que conoció gracias a su participación en las campañas de Villa y Obregón, la educación que sempiternamente se le había negado. Para ello, además de educadores, planes de estudio adecuados y sistemas organizativos idóneos, era indispensable contar con los modernos edificios que cobijaran las muy diversas funciones educativas: escuelas, bibliotecas, centros de esparcimiento y demás correlativos. Pero es claro que, en ese momento, ni Vasconcelos ni su circuns-

⁴ Constitución de 1917, Art. 123, fracciones XII, XIII y XX.

⁵ Secretario de Educación Pública desde el 12 de octubre de 1921 hasta el 30 de julio de 1924.

tancia podían transigir con unos espacios extraños a la idiosincrasia nacional. Por el contrario, necesitaban unos que por sí mismos coadyuvaran al proceso educativo general que él orientaba hacia la consolidación de una espiritualidad tal que fuera la base de la “raza cósmica”.

Para estos efectos, se encontraba en una situación ideal: el proceso revolucionario le brindaba la oportunidad de materializar las ideas de sus compañeros de Ateneo, Jesús T. Acevedo y Federico Mariscal, quienes años atrás lo habían persuadido con su contundente prédica a favor de una arquitectura propia, vía la recreación de la tradición colonial. Sus palabras, por otra parte, seguramente le rememoraban las del otro Mariscal, Nicolás, quien desde 1900 los antecedió propugnando este camino para advenir a la “arquitectura moderna nacional”, postura que también rubricaba el arqueólogo Luis Salazar.⁶

Atosigado por su carácter impositivo y por la compulsión nacionalista, el flamante Secretario de Educación exigió que los proyectos para los nuevos edificios escolares se ajustaran a los perfiles de la arquitectura colonial. El celeberrimo Centro escolar Benito Juárez, la Biblioteca Cervantes y el Estadio Nacional, hoy desaparecido, son una muestra fiel de la empresa proseguida por los Departamentos Gaona, el Monumento a Fray Bartolomé de las Casas, la ampliación del Palacio Nacional y el edificio del Departamento Central, así como el Hotel Majestic y los proyectos para el Pabellón de México en la Feria Internacional de Sevilla, empresa en la cual lo siguieron de muy buen talante, los arquitectos más sensibles al nuevo clima espiritual.⁷

La Revolución mexicana procreaba, así, su propia arquitectura. Se estaba de plácemes. Incluso los arquitectos y habitantes más refractarios al proceso revolucionario encontraban en la tradición colonial un acervo formal tan inexplorado como promisorio de novedosas creaciones espaciales. El entusiasmo, sin embargo, fue efímero. Muy pronto se cayó en la cuenta de que pese a su mucha mayor elasticidad, tampoco en esas formas encontraban acomodo las modalidades como se desenvolvía, ahora, la vida cotidiana o la especializada: las instalaciones, sistemas

6 Véase “Las fiestas del Centenario: recapitulaciones y vaticinios” en este mismo libro.

7 Carlos Obregón Santacilia, Vicente Mendiola, José Villagrán, Ángel Torres Torija, Roberto Álvarez Espinosa, Augusto Petriccioli, Federico Mariscal, y Rafael Goyeneche, entre otros.

constructivos y terminados exigidos en hospitales, escuelas y centros de trabajo diversos, así como en las casas habitación; la mayor dotación de iluminación natural deseada para los espacios habitables; la conveniencia de reducir las áreas y hacerlas más flexibles a fin de agilizar las actividades diarias, aunado a la necesidad de hacer más expeditos los procesos edificatorios y, con ello, elevar la productividad y el rendimiento de los capitales invertidos, hacían evidente que el México del segundo cuarto del siglo xx ya no se identificaba con la forma de entender la habitabilidad en tiempos de la colonia. De este modo se cayó en la cuenta de que no sólo la tradición ajena, sino también la propia podía convertirse en una forma inaceptablemente estrecha.

Esos primeros cinco años dejaron una lección imborrable en la consciencia de los protagonistas: no era exhumando el pasado, incluso el propio, como transitarían a una arquitectura moderna nacional: no se trasiega el vino nuevo en odres viejos, debieron haber pensado.

Necesidad de un nuevo paradigma teórico

Las incompatibilidades de todo cuño y laya que salieron a flote al intentar conjugar las concepciones espaciales pretéritas con las modalidades de vida actuales, así ambas pertenecieran a nuestra historia; la eterna lucha de lo antiguo contra lo moderno; los cuatro años, en suma, de experiencia vasconcelista, calaron hondo en la conciencia social e hicieron ver la necesidad de asumir un nuevo paradigma teórico. ¿Cuál podía ser este? ¿Cuál podía ser el nuevo marco de referencia que condujera a la práctica proyectual más allá de los márgenes de la escueta transliteración de formas tradicionales? ¿Cuáles sus fundamentos, sus principios, sus leyes?

Un punto, de la misma índole del que pedía Arquímedes para mover la tierra, era incuestionable a este respecto: la arquitectura que surgiría como expresión del cruento proceso de trastrocamiento social en que el país había vivido a partir de la Revolución de 1810 y de la de Reforma⁸ y cuya última etapa estaba representada, justamente, por la Revolución de 1910; la que debería construirse de frente a las específicas circunstancias y niveles de desarrollo en que se encontraba el país en ese momento dado; la que, en consecuencia, se llevaría a cabo echando mano de los

⁸ Denominación empleada por Justo Sierra. Véase "Evolución política del pueblo mexicano", en *Obras escogidas*, Tomo xii, México, UNAM, 1984.

sistemas edificatorios legitimados por la costumbre; la que se ajustará a las modalidades regionales del vivir nacional y en franco rechazo de los estereotipos importados del extranjero buscaba identificarse consigo misma motivada por el afán de consolidar una conciencia nacional; la que respondería a todas esas condicionantes apodícticamente sancionadas en la Constitución de 1917 y que, por lo tanto, debería ser considerada con toda propiedad y de una vez y para siempre, como la Arquitectura de la revolución mexicana, era una necesidad histórica.

A poco que reparemos con cierto detenimiento en estos hechos, caeremos en la cuenta de que proseguir revolucionando la práctica arquitectónica a partir del nivel alcanzado por el impulso vasconcelista permitiría insertarla en el proceso de tránsito de la estructura oligárquica a la democrático liberal en que se encontraban empeñadas las clases sociales y grupos más sensibles del país. Hacer lo propio con las demás prácticas profesionales y otras similares significaría, además, sentar las bases para trascender la revolución meramente política, ya consumada en sus aspectos más generales, en pro de una revolución social. De este modo, todas ellas formarían parte, como sucedió, de la transformación global del país.

La necesidad social de una arquitectura congruente con el impulso revolucionario fue, por tanto, el acicate sin par que obligó a los arquitectos, más pronto que tarde, a cuestionar la idea heredada acerca de la arquitectura y crear una más amplia y comprensiva. En consecuencia, debía reformularse el marco de referencia a partir del cual se había imaginado la arquitectura hasta ese momento. Es decir, debía replantearse su teoría y, con ella, la doctrina, que en consignas fácilmente asimilables expandiera las ideas reguladoras centrales.

Ciertamente, la incompatibilidad anotada entre las modalidades de vida vigentes y la concepción arquitectónica a partir de la cual se las quiso solventar inicialmente, así como la urgencia de encontrarles una más adecuada solución, conformaban las bases para que los arquitectos llevaran a cabo la reelaboración de la teoría de su práctica profesional y la acompasaran con las inéditas y promisorias circunstancias inauguradas por la revolución. Ello, no obstante, era preciso que aquellas bases encontraran un espíritu dado a la reflexión, de corte acusadamente analítico, compenetrado con los aportes acuñados en la historia de la teoría de la arquitectura y cuyas posibilidades de éxito estuvieran fincadas en un prestigio personal no exento de carisma, puesto que su labor le haría indispensable desplazarse

como maestro, teórico, arquitecto sobresaliente y como ideólogo a la vez. Ese arquitecto fue José Villagrán García (1901-1982). ¿Qué planteó?

La primera dimensión de la arquitectura que era indispensable asentar teóricamente imbuir hasta lo más profundo en la conciencia social, dijo, era la relativa a la "importancia social de la arquitectura", la de la "función social de la arquitectura", la del "arquitecto identificado con su pueblo"⁹. Aspecto, éste que, con toda la significación que revestí era fácilmente asequible dado el estado de ánimo prevaleciente. La exigencia de contar con espacios habitables de todo género lo hacía ampliamente comprensible tanto a los alumnos, como a los arquitectos en activo como, y más importante, al grueso de la sociedad.

La segunda dimensión se le presentaba bajo la forma de una aporía, todo parecía indicar —y la experiencia inmediata parecía convertirlo en evidente— que lo nacional y lo moderno eran aspectos recíprocamente excluyentes. Lo nacional se había decantado a lo largo de siglos y se mostraba refractario a lo actual. Lo moderno, por su parte, parecía carecer de origen, de raigambre, de nacionalidad. ¿Cómo congeniarlos? ¿Cómo identificarlos? Haciendo ver, a partir de un estudio histórico, que los aspectos analógicos de las obras de arquitectura indican que tanto uno como el otro eran inherentes al concepto de arquitectura. Es decir, que al proyectar y construir para conglomerados ubicados sin taxativas en un tiempo y espacio dados, el localismo, regionalismo y nacionalismo tendrían el peso arquitectónico que esas mismas dimensiones tuvieran en la realidad social. La modernidad, por su parte, era consustancial a todo hacer humano.¹⁰ De este modo, ambas eran desmitificadas al ser vistas como dimensiones correlativas al hacer arquitectura, a secas, para el aquí y el ahora de cada sociedad.

Así se comprende que Villagrán haya establecido al programa arquitectónico como el "principio de la composición"¹¹ en su doble acepción de inicio y de norma o determinación básica. El programa, esto es, el conjunto de todas las posibles finalidades que se busca ver materializadas por medio de la obra de arquitectura. El programa era la piedra clave que daría consistencia al proyecto. Era el vínculo

⁹ Ramón Vargas Salguero, "Prólogo", en José Villagrán García, *Teoría de la arquitectura*, México, UNAM, 1988. p. 38.

¹⁰ José Villagrán García, "Sobre la modernidad", en *José Villagrán*, México, INBA, 1986, p. 279.

¹¹ José Villagrán García, *Programa del curso de teoría*, México, 1930, mimeografiado.

entre el arquitecto y la sociedad para la cual trabajaría. Era el reconocimiento de la prioridad que, por sobre otras consideraciones, tenían las concretas modalidades sociales de vivir. Representaba, por supuesto, la negación de todo posible formalismo, esto es, de la prosecución de formas que no surgieran de ese reconocimiento.

La *sinceridad* con que, según él, debía abordarse el proceso completo, ya fuera en la asunción de las finalidades, ya de los medios y los procedimientos adecuados a su manejo, era otra vía, de carácter ético-arquitectónico, con la cual se ratificaba la absoluta regencia del carácter de servicio de la práctica profesional. Gracias a estos planteamientos que fue depurando al paso de las décadas en que fungirá como el maestro más renombrado de teoría de la arquitectura, Villagrán pudo enunciar algunos apotegmas doctrinarios en que aquella se condensaba: "soluciones verdaderamente mexicanas a nuestros genuinos problemas mexicanos." y reiteraba: ".lo que se predica no es una *estética* sino una *ética profesional*, la de una arquitectura que primero conozca a fondo su problema y después alcance su solución".¹²

Enarbolando estos planteamientos que fueron hasta apasionadamente adoptados por sus alumnos, fue como se configuró la Escuela Mexicana de Arquitectura (EMA),¹³ que habría de retomar bajo otros puntos de principio, la vieja bandera porfirista: hacia una arquitectura moderna nacional.

Fue a partir de estas ideas reguladoras que el mismo arquitecto proyectó dos obras: el Instituto de Higiene y Granja Sanitaria, en Popotla (1925-1927), y el Hospital para Tuberculosos en Huipulco (1929-1936), desaparecida la primera y modificada la segunda, a las que se considera prototípicas de dicha escuela y mismas que fueron pioneras en la labor nosocomial.

La Escuela Mexicana de Arquitectura

- a. La EMA en la salud. Consecuentemente, los arquitectos prestarán especial atención al específico carácter de las actividades que se desarrollarán en cada uno de los espacios de los respectivos proyectos que se les encomienden. Hospitales como el de Ferrocarriles de Mé-

¹² José Villagrán García, "Educación profesional del arquitecto", en *José Villagrán, op. cit.*, p. 276.

¹³ "Escuela: conjunto de personas que en filosofía, ciencia o arte siguen una misma doctrina o tienen un estilo que da unidad al grupo."

xico, el Instituto nacional de cardiología y el Hospital Manuel Gea González son buenos ejemplos del tipo de atención médica que se prestaba en ellos.¹⁴ A tal punto llegará a ser conminativa la actitud profesional de los arquitectos, que es a ellos a quienes debe atribuirse la organización del Seminario de estudios hospitalarios (1942), donde se reunieron con los médicos a fin de planear la construcción nosocomial del país. La labor conjunta de estos profesionales, permitirá determinar los “ocho factores principales para proyectar un hospital”, sus “cuatro partes fundamentales” y sus “tres funciones principales”. Gracias a este puntilloso análisis, los hospitales por venir se adecuarán a las circunstancias particulares de cada uno sin desanclarse de su momento.¹⁵ Pudo comprobarse, así, que la originalidad de su disposición, de su partido y de su forma, estaba en función de su apego al programa médico y, con él, a la consideración de que cada espacio poseía una particularidad que propiciaba su diferenciación del resto. Los conjuntos conjugaban, así, lo diverso. La armonía resultante, opuesta a la concepción rítmica, que vincula lo similar, caracteriza a los hospitales generales y de especialidades, así como centros asistenciales diversos que ahí mismo se programaron y cuya construcción se iniciará al año siguiente: los de Saltillo, Tepic, Puebla, Teziutlán, San Luis Potosí, Mazatlán, Hermosillo, Nuevo Laredo, Tampico, Tlaxcala, Veracruz, la Maternidad “Mundet”, y el de Enfermos crónicos en Tepexpan, así como el Centro de asistencia materno-infantil, en Tacubaya y el Come-

¹⁴ Proyectados por Carlos Greenham (1936) y Villagrán (1937-1944) y 1943-1947), respectivamente.

¹⁵ Se llevó a cabo con la participación de quince arquitectos y otros tantos médicos en la sede de la, todavía, Secretaría de Asistencia Pública, en 1942. Véase Ramón Vargas Salguero, “La arquitectura de la Revolución Mexicana. Un enfoque social”, en *México, 75 años de revolución*, México, FCE, 1988, p. 466.

dor familiar # 2,¹⁶ ambos en la Ciudad de México. Con esta realización teórico-práctica, la revolución de la arquitectura nosocomial mexicana, tentativamente iniciada unos veinte años atrás, daba un paso irreversible. Su impacto fue notorio. La arquitectura nosocomial se convirtió en un paradigma, prístinamente ejemplificado en el Hospital de zona # 1, “La Raza”, primer hospital que realizó el recién creado Instituto Mexicano del Seguro Social.¹⁷ Entre esta obra y el Centro médico nacional (1954-1958), proyectado por el mismo arquitecto, media una considerable distancia en magnitud y, lo que es más importante, en concepción. La sobriedad con que todavía son tratados los volúmenes del primero, tanto en lo referente a sus perfiles como a su colorido, recubriéndolo con cerámica de un solo color, es dejada a un lado para incursionar de lleno en la integración plástica. El conjunto hospitalario más grande del país incluía murales, relieves, esculturas, tal y como se había hecho en la Ciudad Universitaria, pero, además, contaba con una serie de recubrimientos que aludían con llaneza a la ornamentación geométrica prehispánica. El colorido de todo el conjunto era de una riqueza incuestionable a la vez que original. Todo ello sin menoscabo de su preciso funcionamiento médico.¹⁸ La variedad de funciones que tienen lugar en los hospitales aunada a que varios de sus locales no precisan contar con luz natural, como las salas de expulsión y de operaciones, las estaciones de enfermeras, los cuartos sépticos

16 Fueron proyectados por los siguientes arquitectos: Mario Pani, Marcial Gutiérrez Camarena, Enrique de la Mora, Alonso Mariscal, Enrique del Moral, Mauricio M. Campos, Raúl Cacho, Miguel Cervantes, Enrique Yáñez, José Villagrán y Edmundo Zamudio, algunos de ellos realizaron más de un proyecto de los citados. Cada uno fue asesorado por un médico. Otros más fueron realizados según las fluctuaciones económico-políticas. Véase Secretaría de Salubridad y Asistencia, *Memoria 1943-1944*, México.

17 El proyecto fue ganado en concurso, en 1945, por Enrique Yáñez, uno de los miembros del Seminario. El hospital fue desaprensivamente alterado años después. El IMSS había sido creado en 1943, siendo su primer director Ignacio García Téllez.

18 En esta magna obra colaboraron con Enrique Yáñez, como proyectistas, Joaquín Sánchez Hidalgo, Enrique Guerrero, María Estela Flores, Jorge Carreón, Juan Martínez Romo, Guillermo Ortiz Flores, Alejandro Cruz González, Bertha Hernández Campos, Francisco Enríquez, Carlos Cortés y Alberto González Cerna.

y de revelado, las salas de rayos “x” y demás, muy probablemente influyeron en la búsqueda formal de los arquitectos llevándolos a extraer cada vez mayor riqueza de esos volúmenes, acentuando sus diferencias en vez de tender a uniformarlos, dotándolos de una mayor riqueza colorística y táctil, haciendo que la estructura jugara un papel cada vez más acusado hasta llegar a un barroquismo acentuado mediante el empleo de cerámica vidriada. Rasgos, particularmente notorios en los hospitales que el mismo IMSS realiza en los años sesenta en Cd. Obregón, Villa de Guadalupe, Nuevo León, Santa Clara, Estado de México, San Luis Potosí, Carlos A. Carrillo, Veracruz, Celaya, Guanajuato y Tapachula, Chiapas.¹⁹ Las unidades médicas construidas por el IMSS y posteriormente por el Instituto de seguridad y servicios sociales de los trabajadores del Estado (ISSSTE), con los énfasis propios de cada institución y de la “mano” de los respectivos autores, fueron proyectadas dentro de esa línea. Es el caso, pese a la distancia que las separa, del Instituto mexicano de asistencia a la niñez.²⁰

- b.** La EMA en la educación. En el área de la educación aconteció algo a todo punto similar a lo sucedido en el campo de la atención médica; lo que no es de extrañar si tenemos en cuenta que a partir del Crack del 29 cundió en México la admiración por la planeación y que, por otra parte, algunos de los más destacados participantes en el ya citado Seminario, apoyaron la creación de un organismo que tuviera funciones similares a aquél, en el ámbito educativo. A partir de la iniciativa de José Luis Cuevas, el Secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, creará en 1944 el CAPFCE, Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas. La finalidad asignada a éste era inducir la planeación en el proyecto de edificios escolares en el país, a fin de superar la disparidad de planteamien-

19 Fueron proyectados por Enrique del Moral, Guillermo Ortiz Flores, Raúl Cacho, Alejandro Cruz González, Alberto Castro Montiel, Juan Martínez Romo, Joaquín Sánchez Hidalgo, respectivamente.

20 Realizado por Pedro Ramírez Vázquez en 1971.

tos que se habían producido hasta ese momento.²¹ Este Comité fue creado con un sentido de permanencia. A la Comisión Técnica²² se le encomendó la estimación de las necesidades a nivel nacional así como la elaboración de los programas arquitectónicos correspondientes a jardines de niños, primarias y secundarias. Los resultados inmediatos y mediatos fueron tan fructíferos como los de sus homólogos. A corto plazo se construyeron escuelas como la Costa Rica, la Escuela normal superior y la Normal de maestro y el Conservatorio nacional.²³ Las diferencias eran palpables entre el todavía “funcionalista” Yáñez y el “formalista” Pani, quien curvaba las superficies con las que remataba los grandes ejes a la francesa, pero, con todo y ello, se estaba ante unas obras de arquitectura sin referentes formales explícitos, extrayéndole al ladrillo todas sus ventajas plásticas y haciendo que la propia distribución, sencilla y clara, fuera un factor estético más. Dentro de ese mismo espíritu fueron proyectadas las escuelas realizadas por el CAPFCE en Manzanillo, Guanajuato, Tabasco y el Distrito Federal, conocidas unas por su ubicación y otras por su nombre²⁴ y las que continuará construyendo pocos años después cuando a la dirección de él se encontraba Luis G. Rivadeneira (1952-1958): los materiales tradicionales, las disposiciones y distribuciones tratadas con absoluta llaneza, las formas alcanzadas sin prejuicios, hacen de ellas otro hito de la Arquitectura de la revolución mexicana. En un segundo momento, el CAPFCE decantará, de la información y experiencia alcanzada en sus catorce años previos, las conclusiones pertinentes. Todo coincidía: el propósito de Torres Bodet²⁵ de extender la enseñanza obligatoria a “once años” y, consecuentemente, la necesidad de decuplicar la construcción de edificios escolares, con los resultados a que había llegado el ahora

21 Al tratar el ‘funcionalismo socialista’ se hará referencia al antecedente de las escuelas proyectadas por Juan O’ Gorman en los años treinta.

22 La inicial estuvo integrada por Villagrán, Pani, Yáñez y el propio José Luis Cuevas.

23 Proyectadas por Villagrán (1945), Yáñez (1946) y Pani (1945-1946) respectivamente.

24 Proyectadas por Carlos Leduc, Enrique del Moral (Casacuarán) y Pedro Ramírez Vázquez (El Pípila).

25 Nombrado Secretario de Educación Pública por segunda ocasión (1958-1964)

Gerente general, Ramírez Vázquez, quien años atrás había fungido como Jefe de zona del propio Comité en el Estado de Tabasco. Esto es, que la solución adecuada consistía en crear un sistema en que congeniaran los beneficios de la prefabricación, que se emplearía en la estructura, con los de los sistemas artesanales, de que se echaría mano en los terminados. Esta solución, conocida genéricamente con el nombre de Aula-casa-rural²⁶ permitirá construir 18,000 aulas con este sistema durante los seis años de su gestión. Fue el primer proyecto mexicano que obtuvo un reconocimiento en el extranjero: el Gran premio de la XII Trienal de Milán. Cabe tener en cuenta, además, que el sistema inaugurado aquí, se extenderá a un sinnúmero de construcciones similares, con resultados altamente positivos, tanto en el país como en otros varios países, donde el sistema ha sido ampliamente adoptado. Tal es el caso del Instituto de ciencias sociales y humanidades de la Universidad de Guadalajara y de la Escuela normal en Ciudad Guzmán, Jalisco.²⁷ En los mismos años cincuenta, los arquitectos jaliscienses dan forma a una amplia labor proyectual, particularmente notable en las viviendas privadas, pero que deja huella en las obras ya citadas, en el Casa de las artesanías y en el Teatro experimental. El apego a un clima benigno que les ofrecía la posibilidad de recrear los patios centrales y las celosías, el empleo de materiales y técnicas tradicionales —como el barro, la cerámica y las bóvedas de ladrillo— el gusto por el color y la tamización de la luz, hacen de su arquitectura un ejemplo especialmente acogedor, prototipo de regionalismo actual y contendiente exitoso del internacionalismo que estaba en boga en esos años.²⁸ Caso aparte, aunque interactuado con la experiencia anterior, lo constituye la construcción de galerías y museos en auge

26 Fue con posterioridad que el aula se complementó con la casa. En su realización participaron Jorge Campuzano, Ramiro González del Sordo y Elías Macotella.

27 Ambas realizadas por Salvador de Alba Martín.

28 Nos referimos al nutrido grupo que conformaron, con las inexcusables diferencias personales Enrique Nafarrate, Jaime Castiello, Hors Hartung, Max Henonin, Alberto Aroesty, Ignacio Díaz Morales y Julio de la Peña, entre otros. El autor de las obras citadas fue Eric Coufal.

a partir de la década de los sesentas. Entre los más destacados se encuentran, anteceditos por el Anahuacalli, La Galería del museo nacional de historia, y los museos de Arte moderno y el Nacional de Antropología, todos ellos con idéntica matriz conceptual aunque de cuño distinto. En ambos, tanto como en el Museo de la Cd. de México es evidente su adecuación a las exigencias especificadas en los respectivos programas, muy especialmente, en lo referente al respeto del entorno natural o histórico y a la preeminencia, según los casos, de su carácter promocional, pedagógico e, incluso, turístico. Todo ello ha sido justipreciado nacional e internacionalmente convirtiendo, particularmente al Nacional de Antropología en prototipo de museo moderno. Algo enteramente similar cabe decir de los museos fronterizos en Ciudad Juárez, Tijuana y, más recientemente, de los construidos en el Estado de México y en la ciudad de Puebla.²⁹

- c. La EMA en la vivienda popular. La vivienda popular, tercero de los géneros ejemplarmente asumidos por la Escuela mexicana,³⁰ tuvo que esperar la realización del Centro urbano Presidente Alemán (1947-1949) para que pudiera considerarse que realmente se estaba en los umbrales de su cumplimentación.³¹ El abatimiento de los costos de producción debidos a la alta densidad de población logra-

29 Proyectados, el primero por Diego Rivera y los demás por Pedro Ramírez Vázquez, quien contó en algunos de ellos con la colaboración de Rafael Mijares, Carlos Cázares, Jorge Campusano, Mauricio Gómez Mayorga. Juan José Díaz Infante, Javier Echeverría, Manuel Rosen, Jorge Agostoni, Andrés Giovanini y Javier Ramírez Campuzano, y con varios museógrafos y numerosos artistas plásticos. La brevedad de esta recensión nos impide dar cuenta de todos ellos así como de los numerosos e importantes pabellones y museos proyectados por este arquitecto en otros países. Cabría, sin embargo, tener presente a los siguientes museógrafos: Iker Larrauri, Juan Salazar, Alfonso Soto Soria, Mario Vázquez y entre los últimos, los pabellones de Bruselas, Seattle, Nueva York y Sevilla, así como los museos en Dakar, Santo Domingo, Aswan y Louisiana.

30 Con el antecedente fugaz pero fundamental de las casas obreras de Juan Legarreta, que se comentan en el apartado dedicado al "Funcionalismo socialista".

31 Con Mario Pani colaboraron en el proyecto Salvador Ortega Flores y, en el aspecto urbanístico, José Luis Cuevas, Domingo García Ramos, Homero Martínez de Hoyos y Víctor Vila con José Clemente Orozco inició, aquí, su última obra.

da —1080 departamentos en un área menor de diez mil m²—; la concentración de los servicios; la reducción de las distancias a recorrer; la uniformidad de la orientación y las grandes áreas destinadas al esparcimiento, eran algunas de las cualidades sobresalientes de este nuevo tipo de vivienda colectiva en México. Solamente un año después, el mismo arquitecto llevó a cabo la Unidad Modelo e iniciará el Centro urbano “Presidente Juárez”³², el cual proporcionaba doce tipos distintos de departamentos, a diferencia del “Aleman”, que únicamente contaba con cuatro. Con ello, se ampliaba el abanico de alternativas a los distintos tipos de familia que podrían habitarlo. Una vez más, el apego a las distintas modalidades del vivir se tradujo en una mayor variedad en la volumetría del conjunto, en el partido de los departamentos y, consecuentemente, en el impacto que este tipo de vivienda colectiva produciría en el ánimo de los habitantes. Sus grandes áreas verdes, así como la presencia de la pintura y la escultura en sus paramentos y las notorias ventajas que ello significaba para avanzar en la solución del problema de la vivienda, convirtieron rápidamente a los “multifamiliares”, en un modelo a seguir. A partir de esa experiencia, las realizaciones se prodigaron: las unidades, conjuntos y hasta “ciudades”, como Santa Fe, Independencia, Cuauhtémoc, Aragón, Kennedy, Nonoalco-Tlatelolco, Villa olímpica, Lomas de plateros, La patera, Río Tijuana, El rosario, Estatuto jurídico, Flores Magón, e Integración latinoamericana³³, son sólo algunos ejemplos que confirman el eco favorable que encontró la propuesta inicial. Las diferencias geográficas y de usos y costumbres, se manifiestan en variantes formales importantes que llegan a convertirse, en algunos casos, en constantes proyectuales regionales, dando lugar a identidades del mismo rango.

32 Conjuntamente con Félix Sánchez, el primero, y con Salvador Ortega Flores, el segundo, quien contó con la colaboración de José de Jesús Gómez Gutiérrez y Jenaro de Rosenzweig, Carlos Mérida y Germán Cueto realizaron los murales y elemento escultóricos.

33 Los nombres de algunos de los arquitectos más prestigiados están ligados a estos conjuntos: Mario Pani, Luis Ramos, Alejandro Prieto, Ramón Torres, Héctor Velázquez, Carlos Ortega, Agustín Hernández, Juan Sordo, Pedro Ramírez Vázquez, Augusto Pérez Palacios, Ricardo Legorreta, Eduardo Gros, Alejandro Zohn, Félix Sánchez y Luis Renero.

Con motivo de la creación del Instituto del fondo nacional de la vivienda para los trabajadores (INFONAVIT, 1972) se incrementó la producción de unidades habitacionales y la variedad de partidos y disposiciones de conjunto, procurando, en todos los casos, hacer más flexible y eficiente la habitabilidad de los departamentos, así como ahondar en su calidez psicológica. Su aplicación se ha extendido a la pequeña y alta burguesía, adquiriendo en estos últimos casos, un carácter diferente y hasta dispendioso.,

- d. La EMA en otros géneros. El escaso dinamismo económico del país hasta aproximadamente la segunda mitad del siglo, determinará que ciertos géneros arquitectónicos, como el comercial, el religioso y la vivienda privada, tuvieran pocas posibilidades de desenvolvimiento. Sin embargo, también en ellos encontramos ejemplos significativos de las búsquedas que estaban llevando a cabo los arquitectos mexicanos. El edificio La Nacional, cuyo contorno se apega al de los rascacielos norteamericanos, combinado con matices artísticos y una masividad que rememora las culturas indígenas, inaugura la construcción de edificios altos en el país. Por su parte, el que todavía existe en la Av. Juárez #30, acentuará el sentido horizontal de su composición con terminados sencillos pero elegantes, muy en línea de la EMA.³⁴ El género religioso encuentra en el Templo de la Purísima Concepción³⁵ una obra sin antecedentes notorios, cuyo perfil parabólico la ubica en las vanguardias formales. El edificio de la Aseguradora mexicana, el destinado a la Embajada norteamericana, a Reaseguros Alianza y otro más en la Av. 5 de mayo,³⁶ construidos al iniciarse la década de los cincuentas, ma-

34 El primero fue proyectado por Manuel Ortiz Monasterio y Luis Ávila (1930-1932), el segundo por Enrique de la Mora y Enrique Creixell (1935).

35 Proyectado por Enrique de la Mora, Monterrey, (1940-1946)

36 El primero fue proyectado por Mario Pani y Enrique del Moral (1950), el segundo por Mario Pani y Jesús Collantes (1948-1950), el tercero por Enrique del Moral (1952) y el último por José Villagrán y Enrique del Moral (1950)

nifiestan ya la influencia del llamado Estilo internacional³⁷ pero el acento puesto en las losas de entrepiso para alcanzar la verticalidad a base de superposición de horizontales, así como el empleo del color, los aclimatan a las condiciones nacionales. Son, éstas, obras de frontera que delimitan los alcances máximos que en estos géneros alcanzará á a procrear la EMA, pero que ya dejan ver, igualmente, el embate del Estilo Internacional. La vivienda privada es otro de los géneros donde de siempre se ha prodigado el talento creador de los arquitectos. Ello, gracias a la subjetividad personal que es posible desplegar en él y a los mayores recursos económicos de que suelen disponer sus usuarios. Por lo mismo, es aquí donde perdurará más la variante colonial del primer nacionalismo³⁸, donde volverá a resurgir más depurada, en los cincuentas, y cobrará á nuevos bríos en los sesentas. Los arquitectos, en su mayoría, han incursionado en ella y logrado algunas de sus mejores creaciones. La que realizaron Obregón Santacilia y Carlos Tarditi en la década de los treinta y las que realizara Enrique del Moral y Luis Barragán, cuentan entre aquellas a las que se ha coincidido en considerar puntos de inflexión de las tendencias arquitectónicas predominantes. De la primera llamará la atención el curvamiento de las esquinas, particularmente si eran ventanas que, combinado con sus paramentos lisos, inducirán la impresión de modernidad y de la segunda, las texturas de sus paredes y el juego de desniveles. Las otras dos constituyen, ya, un paradigma de la forma como es posible decantar los valores compositivos de la tradición colonial, pero recreando, más bien, el espíritu de esas formas que las formas mismas. Realizadas en las postrimerías de la Escuela Mexicana, permanecieron sin encontrar todas sus posibles repercusiones que sólo tiempos posteriores, has-

37 Fueron los arquitectos norteamericanos Henry Russell Hitchcock y Philip Johnson quienes crearon la denominación en 1932 con motivo de la exposición de arquitectura organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

38 Manuel Orti Monasterio, Rodolfo Weber, Francisco Martínez Negrete, Carlos Greenham, Vicente Mendiola, Juan Galindo y Bernardo Calderón, son algunos de esos arquitectos, a los que habría que sumar los nombres de Rafael Urzúa, Ignacio Díaz Morales y Luis Barragán, cuyas obras de juventud han sido recientemente revaloradas.

tiados de la uniformidad del internacionalismo, han descubierto³⁹. El ejemplo de Barragán y su impulso a la “arquitectura emocional”, ha sido particularmente prolífico en este aspecto, reorientando la postura de algunos arquitectos. De este momento en adelante, y salvo los géneros en que todavía perduró por bastantes años más, la Escuela mexicana habrá á llegado a su término, junto con la revolución misma. La racionalidad que impulsó, humanista y, por ende, nacionalista, será á sustituida por otra, por la correspondiente al desarrollismo económico.

Arquitectura técnica y funcionalismo socialista

Dos de los iniciales alumnos de Villagrán, Juan O’Gorman y Juan Legarreta, discrepan de las tesis propuestas por su maestro, en un aspecto sustancial: en la desmesurada importancia atribuida, desde su punto de vista, a los “factores sentimentales, [a] las llamadas necesidades espirituales”; aquellas que, emanadas de la subjetividad personal iban en detrimento de “otras necesidades materiales más importantes más profundamente humanas”. Como consecuencia de estas tesis, negaron que la “estética” fuera “finalidad de la obra”. Por el contrario, la finalidad de la arquitectura consistía, dijeron, en que las actividades que se fueran a realizar en sus espacios se cumplieran con un “máximo de eficiencia por el mínimo de esfuerzo”; consigna que expresaba muy bien su afán por abundar en la sencillez con que debía proyectarse la arquitectura de México. A partir de esos puntos de principio, originaron una tendencia distinta de las dos anteriores, a la que ellos mismos titularon “arquitectura técnica”⁴⁰ y que en su momento fue calificada, con cierto dejo peyorativo: “funcionalismo”.

Con ese espíritu fueron proyectadas las casas de Diego Rivera, Frida Kahlo, Cecil O’Gorman, Frances Toor y otras más, en las cuales las á áreas se reducen al mínimo antropométrico, la estructura se deja deliberadamente burda y los recubrimientos casi desaparecen sin que, tal vez a favor de los deseos inconscientes del

³⁹ La primera fue hecha para la Sra. C. Morín (1930), la segunda la hizo el arquitecto para él mismo (1934) y la tercera y cuarta fueron realizadas por Enrique del Moral y Luis Barragán (1947-1948 y 1957), respectivamente.

⁴⁰ Juan O’Gorman, ponencia presentada en las *Pláticas sobre arquitectura*, México, Sociedad de Arquitectos Mexicanos, 1933, pp. 13 y ss.

autor, dejen de contar con valores ópticos y hápticos evidentes. Especial plasticidad tienen sus escaleras.⁴¹

Las “escuelas del millón de pesos” y la Escuela Técnica Industrial también son prototípicas de los lineamientos anteriores. Se dispusieron las crujías de tal modo que las aulas contaran con orientación uniforme; se modularon los partidos y se especificaron materiales modestos pero atingentes a cada actividad, procurando acentuar el carácter “funcional” del proyecto. Ello no obstante, los juegos de vanos y macizos así como la presencia de murales pintados por el propio arquitecto, complementado con el contraste entre distintos tipos de ventanas y ventilas, hicieron de estas escuelas un hito insoslayable de la Escuela Mexicana. El Sindicato de Cinematografistas es otro ejemplo característico de esta posición.⁴²

Otro tanto cabe decir de los primeros conjuntos de casas para obreros en los antiguos barrios de Balbuena y San Jacinto contruidos a partir de la realización de un concurso para proyectar la casa obrera mínima: máxima funcionalidad expresada en áreas mínimas; posibilidad de asignarle distintos usos al mismo espacio; parkedad en los tratamientos, énfasis en las propiedades higiénicas de los espacios, economía en las especificaciones.⁴³

Con la muerte prematura de Legarreta y la renuncia de Bassols a su puesto gubernamental, la tendencia funcionalista decayó notoriamente. Cuatro años después, sin embargo, otros arquitectos retomarán sus banderas, les infundirá un explícito contenido socialista y fundará la Unión de Arquitectos Socialistas.⁴⁴ Con este motivo presentarán el proyecto de una Ciudad Obrera y los Principios de la Doctrina Socialista de la Arquitectura; meses más tarde participarán en el concurso para la sede de la Confederación de Trabajadores de México. Los dos únicas obras representativas de esta corriente al interior de la EMA, son la casa de Enrique Yáñez,

⁴¹ Realizadas por Juan O’Gorman (1929-1934).

⁴² Realizadas por Juan O’Gorman (1933-1934) solicitud de Narciso Bassols, Secretario de Educación Pública durante la presidencia de Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez (1931-1934). Fueron llamadas así porque se trataba de construirlas, unas, y reparar otras sin exceder esa cantidad. La sede del Sindicato es de 1934-1936.

⁴³ El concurso fue ganado por Juan Legarreta, cuyo proyecto fue el que se llevó a cabo en 1934-1935. Estas escuelas y conjuntos de viviendas constituyen el antecedente lejano de la labor del CAPCE y de la aparición de los multifamiliares.

⁴⁴ La presentación, a cargo de Alberto. T. Arai, Enrique Guerrero, Raúl Cacho y Balbino Hernández, tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes en agosto de 1938.

en la que las áreas, las interrelaciones, las especificaciones y el programa, en suma, fue decidido por el propio autor con minucia de tenedor de libros acuciado por el anhelo de hacerla funcionalista, y la sede del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME)⁴⁵, realizado con el mismo espíritu: hipóstasis de la función por sobre la belleza —lo que lo llevará a disponer una tronera corrida en la fachada del edificio por si los miembros necesitaban protegerse de ataques externos (¡en la década de los cincuentas!)— predominio del valor de la estructura por sobre los terminados, y un evanescente eco de las normas lecorbusianas.

El cambio de rumbo político-económico del país a partir de los cuarentas, fue terminante: no había lugar para escarceos socialistas así estos se dieran en el ámbito de la proyectación arquitectónica. La guerra mundial y la posibilidad de inaugurar una etapa desarrollista cerraban unos rumbos y abría otros.

El movimiento de integración plástica

Impulsado vigorosamente por los artistas plásticos, en particular por los integrantes de la Escuela Mexicana de Pintura; auspiciada también por arquitectos como Guillermo Rosell, Lorenzo Carrasco, Raúl Cacho y Juan O’Gorman, quienes desde las páginas de la revista *Espacios* insistían en la conveniencia de retomar la integración de las artes, tal y como había acontecido en los momentos de esplendor artístico, el movimiento de unos y otros encontraba una oportunidad sin par con motivo de la construcción de Ciudad Universitaria cu.

Aquí no se trataría más, como aconteció en casos anteriores, de que se adosara un mural en paredes no específicamente pensadas para tal complemento. Tampoco se trataría de muros interiores en edificios vetustos sino que ahora, realmente, se llevaría a cabo una integración, todavía no de una fusión.

Por otra parte, no se carecía de antecedentes. Para no ir más lejos, ahí estaba el mural de Siqueiros en el SME; los que estaban llevando a cabo el mismo Siqueiros y Rivera en el Hospital “La raza”; el de Orozco en la Escuela Normal de Maestros y los de Carlos Mérida en el Multifamiliar “Juárez”, así como en el Edificio de Aseguradora Mexicana. Todos ellos, sin duda, de los mejores ejemplos que podían citarse. La cu, por otra parte, obligaría a los arquitectos y artistas plásticos a prever aspectos,

45 Ambas obras fueron proyectadas por Enrique Yáñez en 1940 y 1936-1940, respectivamente.

perspectivas, ambientes en que no habían reparado con antelación. Los muralistas, muy especialmente, necesitaban echar mano de materiales que resistieran la intemperie; concebir sus obras tomando en consideración observadores en movimiento —algunos hasta a sesenta km/h, decía Siqueiros—; las distintas gradaciones de la luz según horas del día y estaciones del año; afectaciones por polvo, lluvia y temperización en general y, por supuesto, su integración con los edificios en los cuales iban a participar.

Los resultados, no obstante que variables en su calidad, fueron tan exitosos e impregnaron a la arquitectura de una técnica tan propia, tan nacional y —aun incidiendo en la reiteración o en el pleonazgo— tan mexicana, que el conjunto escolar fue difundido con orgullo pese a la incompreensión de algunos partidarios del “purismo” artístico.

Ello impulsó la prosecución de esta tendencia en conjuntos de la envergadura de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes;⁴⁶ el Centro Médico Nacional, donde, sin duda alguna, se logró la obra maestra de este movimiento: las Aulas clínicas del Hospital General⁴⁷ y la Galería del Museo Nacional de Historia⁴⁸ en la que se dio un paso importante hacia la fusión plástica al concebir el cancel de entrada como una pieza escultórica, pero sin perder su función primera; los Laboratorios CIBA, la Unidad habitacional “Independencia” y la “Cuauhtémoc”⁴⁹ y el Museo Nacional de Antropología, cuyo “paraguas” es famoso no solo a nivel constructivo y arquitectónico, sino como muestra valiosa de integración plástica. Y, esporádicamente aparecen brotes de ella en distintos edificios particulares u oficiales, pero ya sin el *élan* que la caracterizó en un principio.

Pese al balance favorable que alcanzó el Movimiento de Integración Plástica, su existencia fue efímera: las divergencias ideológicas en materia artística fueron decisivas, como también lo fue el cambio de política a nivel nacional.

46 Raúl Cacho, Carlos Lazo y Augusto Pérez Palacios aprovecharon una estructura hospitalaria previa y realizaron este edificio (1953-1954). Colaboraron: Juan O’Gorman, José Chávez Morado y Rodrigo Arenas Batancourt, como artistas plásticos.

47 Proyectadas por Enrique Yáñez y Joaquín Sánchez Hidalgo, con la participación de los artistas plásticos José y Tomás Chávez Morado. En el conjunto también participaron Siqueiros, Francisco Zúñiga y Luis Nishizawa.

48 Véase nota 29. El cancel fue realizado por José Chávez Morado.

49 Proyectados, los tres, por Alejandro Prieto, 1952-1954; 1959-1960 y 1960-1963, respectivamente.

La arquitectura de la Revolución mexicana había llegado a su término. Su máxima floración expresada en la planeación hospitales y escuelas y en el ahínco puesto en la construcción de viviendas populares eran, paradójicamente los heraldos de su extinción.

Modernidad versus nacionalismo

Sustitución de importaciones y vida social

La guerra, como siempre, auspicia el desarrollo económico de los países que la ganan o el de quienes se alían con ellos. México no fue la excepción: La Segunda Guerra Mundial y la de Corea propiciaron que el capital nacional paulatinamente iniciara en el país la implantación de una serie de empresas con cuya producción se pretendía sustituir la importación de mercancías extranjeras, de los Estados Unidos en especial.

Al amparo de las políticas protectoras del capital nacional, los grupos de punta entrevieron la posibilidad de promover nuevas empresas y de invertir capitales en los sectores de mayores rendimientos económicos. Las perspectivas financieras que con esa posibilidad se abrieron, aunadas a las divisas que empezaron a ahorrarse y a los altos rendimientos del petróleo —nacionalizado unos cuantos años atrás— dieron lugar a un incremento del producto interno y a una intensa movilidad económica y social.

La batahola histórica que trastocaba sustancialmente la forma de relacionarse en el trabajo no podía dejar incólume el resto de patrones de conducta a los que se ajustaba hasta ese momento el grueso de la sociedad. Al tiempo que se aceleraba el ritmo de las actividades y se dilataban las distancias, la competencia se recrudecía y hasta la relación familiar, usualmente tan estable, se modificará al influjo de nuevas formas de pensar. La vida misma sufría otro impacto revolucionario: se hizo más tensa, más difícil, más penosa.

La urgencia de contar con espacios destinados a actividades fabriles, administrativas y comerciales, pronto se extendió a la práctica totalidad de los géneros arquitectónicos modificando de base la tipología que hasta ese momento los había caracterizado. La movilidad del capital generaba su correlativa elasticidad espacial.

Los sistemas constructivos derivados del empleo del acero y el concreto ofrecían las máximas facilidades para sustituir la masa por el volumen, la simetría por la regularidad y la decoración por el purismo arquitectónico. En suma, lo “moderno”

por lo antiguo. La planta libre y la continuidad de las fachadas eran aspectos derivados directamente de aquellos principios de la nueva arquitectura⁵⁰.

En estas circunstancias, la adopción del estilo internacional se vio como una opción que a todos convenía: a los habitantes les daba la impresión de que respondía a las peculiares exigencias de cada uno; a las clases altas de la sociedad, que ansiosas la solicitaban, les parecía la imagen misma de la “modernidad”, a la que veían reflejada en la preeminencia del vidrio en las fachadas, de muro a muro y de piso a techo, que a unos les evocaba la imagen de la higiene y a otros el contacto con la naturaleza, o sea, la extroversión versus la introversión de las obras de arquitectura precedentes; a los rentistas, en suma, no les quedaba la menor duda de que la nueva arquitectura abarataba la calidad de la construcción y también los costos de producción. Y todos hicieron cuentas alegres.

Una nueva racionalidad: el Estilo Internacional

Las primeras obras a las que se puede considerar apegadas al Estilo Internacional (EI)⁵¹ surgieron desde el inicio de los años cuarenta, todavía entreveradas con las realizadas dentro de los lineamientos de la Escuela mexicana de arquitectura, gracias a la labor proyectual de algunos arquitectos que tuvieron a su cargo la realización de sucesivos edificios de apartamentos y oficinas, particularmente, como los realizados en la plaza Melchor Ocampo de la ciudad de México⁵².

50 Así lo expusieron quienes bautizaron con ese nombre a la corriente predominante de la arquitectura moderna. Véase Henry-Russel Hitchcock y Philip Johnson, *The International Style*, Nueva York-Londres, W.W. Norton & Company, 1966, pp. 40 y ss.

51 Como se sabe, ha sido sumamente discutida la pertinencia de calificar de “estilo” esa modalidad arquitectónica representada paradigmáticamente en Le Corbusier, Gropius y Mies van der Rohe. No obstante, empleamos aquí la denominación tomando en cuenta que fue con ella que se la ha conocido ampliamente.

52 Esta fecha corresponde a la de los primeros edificios que realizaron en sociedad Juan Sordo Madaleno y Augusto H. Álvarez, a quienes puede considerarse como los impulsores más representativos de dicho estilo. Los edificios mencionados fueron realizados en 1941-1947

En las propicias condiciones antes dichas, el estilo internacional se enseñoreó en la práctica proyectual de México muy poco tiempo después. La Ciudad Universitaria⁵³, obra relevante en muchos sentidos, señala este momento.

Se trata de una obra colectiva de gran envergadura, en la que participará un gran número de los mejores arquitectos mexicanos, dando por resultado un conjunto en el que por encima de las variaciones de mano de cada uno de los equipos que tuvieron a su cargo los diferentes proyectos, resalta un sentido unitario. Esta unidad, sin duda alguna uno de los aspectos sobresalientes de la CU, fue producto de tres aspectos básicos: de la común Escuela Mexicana de la que procedían los arquitectos, misma que les había imbuido, en primer término, la certeza de que el programa arquitectónico, y dentro de él la concordancia de la disposición espacial con las condiciones históricas y geográficas, constituían el insoslayable inicio de la composición; de la generalizada asunción por parte de la gran mayoría de todos ellos, de los lineamientos prescritos por el EI, en segundo⁵⁴ y, en tercero, de las variaciones que también al unísono le imprimieron a consecuencia de la confrontación de ambas premisas previas, a fin de aclimatar en México un estilo que tal y como fue madurando paulatinamente hasta constituir un estricto cuerpo de doctrina, era refractario a todo tipo de ornamentación y masividad.⁵⁵ Ornamentación y masividad que, si bien eran rechazadas por el EI como rasgos propios de la arquitectura precedente que pretendía trascender, encontraban hondo arraigo en la tradición cultural nacional. Fue la pujanza de esa tradición la que impuso en la CU la participación de las artes plásticas hermanas y, con ellas, la presencia casi irrestricta del color, de los juegos de texturas y de volúmenes, así como la masividad, infligiéndole al EI el vuelco más contundente.

53 No obstante que su proceso de construcción sufrió demoras, básicamente por el cambio de rector que tuvo lugar en 1948, puede considerarse que fue en marzo de 1947 que se inició el proyecto, ya que fue aquí que se presentó públicamente el anteproyecto realizado por la Escuela Nacional de Arquitectura. CU inició sus labores en 1954. Véase capítulo respectivo en este mismo libro.

54 Con la exclusión de Alberto T. Arai y de Augusto Pérez Palacios, cuyos respectivos proyectos, los frontones y el estadio, respectivamente, se mantuvieron en los márgenes de un nacionalismo sin taxativas y del edificio para la biblioteca de la misma Universidad, de Juan O'Gorman y Juan Martínez de Velasco, que constituye un caso *sui generis* de sincretismo formal.

55 Véanse los principios de este estilo en la obra ya citada de Hitchcock y Johnson.

Por todo lo anterior, la *cu* representa un hito en la historia arquitectónica nacional y porque, además, es también un ejemplo en el que con nitidez se pueden apreciar los escollos de toda índole que se erigían a cada paso para que el *EI* fuera realmente susceptible de alcanzar la hegemonía que pretendían, si no sus creadores, si sus epígonos. La *cu* es una obra de frontera, síntesis de los principios suscritos por la *EMA* y por el *EI*.

En el ínterin, se había realizado la Torre Latinoamericana⁵⁶ y la capital del país iniciaba el más notorio cambio fisonómico que le hubiera acontecido, lo que estimulaba la realización de una serie de obras de gran calidad dentro de aquellos lineamientos. A ella siguieron algunas otras, cada una de las cuales reitera las promisorias perspectivas que el *EI* ofrecía para ciertos géneros arquitectónicos: el Banco del Valle de México, el edificio de Seguros La Libertad, y el Banco de Cédulas Hipotecarias (Edificio Jaysour), una de las obras más destacadas dentro de esta corriente, sobresaliente por la sencillez de su disposición espacial y estructural, así como por el cuidado de los detalles constructivos, a la que la sucedieron el edificio de Seguros la Provincial y, más recientemente, el Centro Operativo Bancomer, las Oficinas Parque Reforma y el Edificio de Transportación Marítima Mexicana, todos del mismo arquitecto.⁵⁷

El Centro Comercial Jacarandas, la Unidad Profesional del Instituto Politécnico Nacional, el edificio de Seguros Anáhuac y varios más, tanto de oficinas como de apartamentos realizados en algunas de las principales zonas de la ciudad⁵⁸ son otras de las obras y conjuntos altamente representativos de la asimilación de los arquitectos mexicanos de las ideas reguladoras planteadas por el *EI*. A ellas habría que sumar el conjunto realmente numeroso de casas habitación que se iban llevando a cabo, dentro de las cuales la planta libre y las fachadas enteramente realizadas en

56 Proyectada por Augusto H. Álvarez con la colaboración de Adolfo y Leonardo Zeevart, 1950-1952

57 Fueron proyectada por Augusto H. Álvarez en 1954-1955, 1958-1959, 1962-1964, 1966-1967, 1974-1975, 1981 y 1983, respectivamente. El Centro Operativo Bancomer y el Parque Reforma los realizó en colaboración con Juan Sordo Madaleno y José Adolfo Wiechers.

58 El primero lo proyectaron Ramón Torres Martínez y Héctor Velázquez (1956); el segundo Reynaldo Pérez Rayón (1957-1964); el siguiente le correspondió hacerlo a Juan Sordo Madaleno y, por último, se hace referencia a los proyectados por Ramón Marcos Noriega en Av. Insurgentes Sur y en las calles de Dinamarca (1956), así como en la Colonia Polanco.

cristal encontraron uno de los campos más propicios y solicitados de aplicación.⁵⁹ Más recientemente se realizaron otras obras que, como el edificio para oficinas de la Lotería Nacional,⁶⁰ constituye ya otro hito urbano.

Como manifestaciones tardías, podrían considerarse el sinnúmero de edificios que, sin abandonar llanamente los lineamientos formales de este estilo, le han conferido una apariencia distinta mediante el empleo del vidrio cristal y la inclinación de los paramentos verticales o de cubierta manteniendo, sin embargo, los mismos criterios por lo que toca a la distribución del espacio interior con base en apoyos independientes y particiones flexibles, así como en las fachadas enteramente recubiertas de cristal.

Dados sus —más aparentes que reales— rasgos de versatilidad, el EI proliferará si bien con notorias diferencias de habilidad, gusto y honestidad profesional, a todo lo largo y lo ancho de los centros urbanos, tanto en las zonas privilegiadas como en las que no lo son.

Si bien los partidos compositivos de los distintos géneros arquitectónicos no mostraban variaciones o aportes notorios y, en la inmensa mayoría de los casos reiteraban las disposiciones ya experimentadas en el país desde el segundo cuarto de siglo, su ciertamente novedosa apariencia tenía el efecto de fetiche que a todos convenía respecto de la sedicente modernidad de la obra respectiva.

El EI se convirtió por la inercia de la aplicación indiscriminada que de él hicieron profesionales de menor talento, contratistas desaprensivos e incluso los no profesionales actuando en procesos autoconstructivos, en un nuevo formalismo que lejos de resolver las exigencias propias de los distintos géneros arquitectónicos y las especificidades urbanísticas, económicas y funcionales de cada caso concreto, lo que hacían era aplicar inescrupulosamente las mismas fórmulas manidas. En efecto, la mayor dificultad del estilo estribaba en su aparente sencillez.

59 No obstante que un gran número de arquitectos ha incursionado dentro de los lineamientos del EI, la mayoría de ellos los entrelazaron con distintas que, el margen de su calidad plástica resultante, impiden considerarlos como claramente representativos del internacionalismo arquitectónico. En este sentido, son mucho menos los que se han caracterizado por la ortodoxia de sus proyectos.

60 Proyectado por David Muñoz en colaboración con Ramón Torres y Sergio Santacruz (1968-1971).

Así se explica en buena parte que, pese a las sobrevivencias usuales en los procesos sociales, a partir de 1968 la práctica arquitectónica profesional haya reencauzado sus pasos por senderos más apegados a la realidad nacional.

Bibliografía

- Cetto, Max, *Arquitectura moderna en México*, New York, Frederick A. Praeger Publishers, 1961
- Katzman, Israel, *Arquitectura contemporánea mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964.
- López Rangel, Rafael, *Enrique Yáñez en la cultura arquitectónica mexicana*, México, Limusa y Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, 1989.
- Medellín, Jorge L., "Arquitectura", en *50 años de Revolución mexicana*, México, FCE, 1962.
- Noelle, Louise, "Arquitectura mexicana 1952-1985", en *México 75 años de revolución, Educación, cultura y comunicación*, México, FCE, 1988.
- Pani, Mario y Enrique del Moral, *La construcción de la Ciudad Universitaria en el Pedregal*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- Ramírez Vázquez, Pedro, "Urbanismo", en *50 años de revolución mexicana*, México, FCE, 1962.
- Robina, Ricardo de, "Etapa constructiva de la revolución", en *50 años de revolución mexicana*, México, FCE, 1962.
- Vargas Salguero, Ramón, "La arquitectura de la revolución mexicana. Un enfoque social", en *México, 75 años de revolución. Educación, cultura y comunicación*, México, FCE, 1988.
- Varios autores, *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo xx: 1900-1980*, V.1, Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico, núm. 20-21, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982.
- Varios autores, *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo xx: 190-1980*, V.2, Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico, núm. 22-23, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982.
- Varios autores, *La práctica de la arquitectura y su enseñanza en México*, Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico, núm. 26-27, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1983.

La polémica del funcionalismo

Tomado de: "La polémica del funcionalismo" en Fernando González Gortázar (coord. y prólogo) *La arquitectura mexicana del siglo xx*, México, CONACULTA, 1996, pp. 176-179.

La reglamentación del ejercicio de la profesión, las perspectivas de la planificación en el Distrito Federal, la manzana como unidad urbana mínima, la educación profesional, los monumentos arqueológicos, la creación de concursos y hasta las posibilidades de su sindicalización, fueron revisados en la Primera Asamblea Nacional que la Sociedad de Arquitectos Mexicanos (SAM) llevó a cabo en 1931.

¿Por qué, si la finalidad explícita de dicha asamblea consistió en llevar a cabo un balance de las circunstancias en que se desenvolvía la arquitectura mexicana buscando normar la práctica profesional en los tiempos por venir, el "funcionalismo" no fue siquiera mencionado, ni revisados sus pros y contras, pese a que para esa fecha ahí estaban ya algunas de las obras más características de la naciente tendencia proyectadas por Juan O'Gorman? ¿Por qué no se reparó en ella, no obstante que otro de los temas que Mauricio M. Campos sometió a la consideración de aquella reunión fue el de la "orientación necesaria a la arquitectura moderna mexicana"? ¿Qué aconteció en los escasos dos años siguientes, que llevó a la SAM a considerar inaplazable convocar a una serie de "pláticas" a fin de tomar una posición ante el funcionalismo?

Fueron varios los factores que concurrieron para transformar a éste, de una tendencia prácticamente unipersonal, en una prospectiva capaz de enseñorearse en el campo de la arquitectura nacional.

En el marco del clima revolucionario que se vivía y ante la carencia de escuelas que padecían los grupos mayoritarios del país, Narciso Bassols, secretario de Educación y sincero socialista convencido de la necesidad de dotar de escuelas a quienes no las habían tenido jamás, formuló un "programa general que [responda] a los principios sociales por los cuales ha luchado el pueblo de México". En él estipulaba, y esto tenía muchas implicaciones para el sentido futuro de la práctica profesional de los arquitectos, que era necesario "supeditar la posible suntuosidad y la llamada



belleza de los edificios a los precarios e inciertos recursos del Estado" para, a través suyo, sentar las bases de una "arquitectura escolar funcional". Y, ¿cómo definió Bassols el funcionalismo?: "lugares en los que no desperdicia ni un metro de terreno, ni el valor de un peso, ni un rayo de sol". Aprovechando que el Departamento Central del Distrito Federal estaba dispuesto a proporcionar un millón de pesos para tales efectos, encomendó la realización de este bello "plan socializador" a O'Gorman, con quien sentía afinidad ideológica.

Con esos lineamientos se construyeron 25 escuelas nuevas, a ocho más se les aumentó su capacidad, se repararon en su totalidad otras 20 y de este modo se contó con 238 aulas para 11,900 alumnos.

Auspiciados también por Bassols, en 1932 O'Gorman, Juan Legarreta y Álvaro Aburto se dieron a la tarea de realizar los estudios que habrían de permitir el surgimiento, en 1933, de la Escuela Superior de Construcción, de donde surgirían los "hombres de especialidad concreta y definida", los "ingenieros constructores" que necesitaban estos planes gubernamentales, "capacitados para construir y proyectar".

Al mismo tiempo le encargan a Juan Legarreta llevar a cabo los primeros conjuntos habitacionales para obreros, en Balbuena y San Jacinto, a partir del concurso que había ganado para la construcción de la casa obrera mínima, y lo nombran miembro del Consejo de Arquitectura del Distrito Federal, que tenía facultades para "estudiar y calificar exclusivamente desde el punto de vista estético todo proyecto de construcción de edificios".

Esto era mucho más de lo que podía soportar la SAM. De nada valió que Bassols hubiera hablado de "supeditar" la belleza a las condiciones económicas y/o de proscribirla. Para la SAM, la más mínima frase que pareciera disminuir la importancia de la belleza era no solamente un desatino teórico, sino una amenaza a su fuente de trabajo que, dada la competencia con los ingenieros, se sustentaba en la prerrogativa de los arquitectos de embellecer las construcciones. Treinta años de lucha gremial la habían llevado a ser tan empecinada como lo era la tríada funcionalista.

Si las obras gubernamentales de mayor importancia se les encomendaban a los funcionalistas socialistas; si, además, tenían en sus manos la orientación de la nueva escuela que surgía conteniendo con la Universidad; si serían ellos quienes calificarían la belleza de los proyectos que solicitaran licencia para realizarse en el Distrito Federal; si para todas estas empresas contaban con el apoyo del aparato gubernamental, entonces no había más que un camino para la SAM ante lo que se

le presentaba ya no como la tendencia de un pequeño grupo, sino como la segunda política gubernamental (la primera la había impuesto Vasconcelos) en materia de arquitectura: cerrar filas y emprender la lucha contra esta tendencia, por su funcionalismo y por su raigambre socialista. Así se explica la "inquietud, el desconcierto, la desorientación con motivo de formas y metas arquitectónicas enteramente antagónicas con las consagradas por nuestra más arraigada tradición" de que habló Alfonso Pallares, quien a nombre de la SAM organizó las pláticas sobre arquitectura alrededor de varias preguntas claramente sintomáticas: "¿qué es arquitectura?, ¿qué es funcionalismo?, ¿puede considerarse el funcionalismo como una etapa definitiva de la arquitectura o como el principio embrionario de todo un devenir de la arquitectura?, ¿debe considerarse al arquitecto como un simple técnico de la construcción o como un impulsor, además, de la cultura general de un pueblo?, ¿la belleza arquitectónica resulta necesariamente de la solución creadora del arquitecto?"

Las pláticas tuvieron lugar en octubre, noviembre y diciembre de 1933. Muy probablemente fue la declaración de Legarreta en ellas, la que concitaba a la SAM a "unificar la ideología de los arquitectos" en contra de los tres iconoclastas: "Un pueblo que habita en jacales y cuartos redondos, no puede *hablar* de arquitectura. Haremos las casas del pueblo. Estetas y retóricos, ¡ojalá mueran todos!, harán después sus discusiones." Además de O'Gorman, Legarreta y Aburto, sedicentemente participaron Juan Galindo, José Villagrán García, Salvador Roncal, Manuel Ortiz Monasterio, Mauricio M. Campos, Federico C. Mariscal, Silvano B. Palafox, Manuel Amábilis, Raúl Castro Padilla y Antonio Muñoz. El resumen estuvo a cargo de su organizador.

Nadie expresó con tanta claridad la preocupación subyacente en estas pláticas como un participante no arquitecto. Con tonos no exentos de belicosidad, el ingeniero Raúl Castro Padilla dijo:

Si las leyes que van a fabricarnos son para imponer un interés o simplemente una tendencia sectaria, lucidos quedaremos... si un representante de la tendencia utiliza a su favor todo el poder del Estado, nos inundarán la urbe de adefesios... Allá, en las salas de un palacio... un triunvirato que ha cogido a las musas del cabello... dicta su inexorable sentencia sobre calcas y acuarelas. Los medios puntos están prohibidos y ni mentar a los pobres escarzanos: las tejas no se aceptan y los pretiles de líneas movidas, herencia muy nuestra, les dan náuseas... como autoridad se

torna en imposiciones de una tendencia y utiliza la fuerza del Estado para satisfacer su estética personalista.

Y sin ambages espetaba: "¿Imaginan ustedes qué será de esta muy noble y leal ciudad de México cuando el Consejo se integre con los señores Aburto, O'Gorman y Legarreta?"

Surgido como una expresión de la lucha de un sector por imprimirle a la Revolución mexicana un ingenuo sesgo socialista, el futuro de la tendencia arquitectónica estaba insoslayablemente vinculado al curso revolucionario. Y fue éste el que determinó la renuncia de Bassols, el ideólogo del funcionalismo, a la Secretaría de Educación, y el mutis de O'Gorman. La prematura muerte de Legarreta, en el mismo año de marras, apagó las luces de este efímero pero trascendente enfrentamiento ideológico en el campo de la arquitectura.

La labor nosocomial del liberalismo

Tomado de: "La labor nosocomial del liberalismo" en José Rogelio Álvarez Noguera (coord. editorial), *Salud y arquitectura en México*, México, Secretaría de Salud y Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp.

Bien puede decirse que el periodo colonial cerró con broche de oro su intensa labor nosocomial con la inauguración, en las postrimerías del siglo XVIII, de dos hospitales: el de San Andrés, en la ciudad de México, y el Real de San Miguel de Belén, en Guadalajara.

Varios rasgos los emparentaban. El primero de ellos, claro está, estribaba en ser coetáneos, ya que únicamente los separaba una escasa quincena de años que, en materia de procesos sociales, son prácticamente desechables. Un segundo rasgo lo constituía la intervención de altos dignatarios eclesiásticos en la promoción y auspicio de su surgimiento, lo cual si bien era habitual durante la Colonia —pues la recuperación de la salud bajo la forma de caridad cristiana estaba en manos de las órdenes religiosas— no por ello dejaba de constituir un lazo de parentesco muy sólido. También los vinculaba el compartir el mismo concepto de enfermedad y de cura. Y, en fin, ninguno de los dos podía negar haber sido asequible a los influjos racionalistas que tuvieron lugar a partir del momento de auge de la ilustración mexicana. Por tanto, se les puede considerar hermanos de sangre.

A pesar de todo lo anterior, ¡cuán diferente la manera de cada uno para constituirse como hospital! ¡Cuán distinto el procedimiento conforme al cual se agenciaron los espacios necesarios para rehabilitar la salud ajena! Son estas diferencias y, por supuesto, la calidad de las mismas, las que convierten a ambos hospitales en representantes cimeros de sendas formas, casi diametralmente distintas, de brindar atención. De aquí deriva su trascendencia y la viabilidad de considerarlos como los portavoces del legado que la Colonia entregó al emergente régimen liberal en materia de edificios nosocomiales, al régimen cuyo proceso de instauración y consolidación corre a todo lo largo de los siglos XIX y XX. Veamos.



El primero de ellos se localizó en el edificio de las calles de San Andrés (hoy Tacuba), donde los jesuitas habían instalado un colegio desde el siglo xvii, que al verse abandonado junto con el resto de las propiedades de la Compañía de Jesús —que fue expulsada en 1767 de la Nueva España y de todos los territorios de la Corona española— pasó a convertirse en un asilo de militares enfermos. Su estado era ruinoso cuando en 1779, y a instancias del arzobispo Alonso Núñez de Haro y Peralta, fue convertido en hospital de emergencia a fin de contar con más recursos para paliar los desastrosos efectos que estaba causando la epidemia de viruela que en ese año se cernió sobre el país. Abatida ésta al año siguiente, el hospital siguió prestando sus servicios asistenciales pero ya de forma permanente.

Al nacer como hospital y, posteriormente, cuando ya fusionado con el Hospital del Amor de Dios se convirtió en un gran hospital general de 39 salas más espacios auxiliares, el de San Andrés no tuvo más remedio que acomodarse en los espacios dejados por el antiguo colegio, el asilo y las caballerizas que también habían sido alojadas en él, y adaptarlos a los nuevos usos. Para este efecto, fue necesario acomodar las distintas áreas y dependencias del hospital a la égida del sistema de patios centrales que a lo largo del régimen colonial se enseñoreó en diversos géneros arquitectónico-urbanísticos: piénsese en las casas habitación, en los colegios o en los claustros de los conventos.

El aceptablemente buen funcionamiento del hospital de San Andrés, le permitió sumarse a todas las edificaciones que le habían antecedido para ratificar que los partidos arquitectónicos regidos por la presencia de patios interiores centrales permitían interrelacionar de manera sencilla a las distintas áreas usuales a los hospitales de la época, asignando y jerarquizando los climas y asoleamientos adecuados a cada una. En el caso de los edificios destinados a la atención médica, el partido claustral facilitaba distribuir a los enfermos, ya fuera por sexos o por padecimientos, en las distintas crujías que delimitaban el o los patios: hombres de un lado y mujeres del otro y los dementes tranquilos separados de los biliosos. Cuando se trataba de edificios con más de un patio, por su peso caía que en uno podían ubicarse los servicios y en el otro prestarle atención a los pacientes. La centralidad de la capilla, que en este lapso histórico constituía un segundo elemento regente de la distribución espacial nosocomial —dado que era de Dios de quien en última instancia dependía la recuperación de la salud— también se facilitaba con el sistema de patios al lograr su equidistancia de las áreas, colocándola en el eje de simetría del edificio.

En suma, con cada construcción nueva o refuncionalizada, la conciencia pública se persuadía tanto de la ductibilidad de la planta claustral, como de la validez de infundir vida hospitalaria a edificios que de otra manera incurrirían en derruimiento. La generalización de este convencimiento llevó a legitimar la inserción, mediante las adecuaciones pertinentes, de nuevas actividades a espacios que originalmente habían sido pensados para otras distintas. La refuncionalización o revitalización de un edificio existente fue considerada como una de las legítimas formas de producir arquitectura de actualidad.

Sin embargo, no todo era miel sobre hojuelas: la planta claustral facilitaba concederle a cada una de las funciones del hospital un área claramente diferenciada, pero a costa de incrementar los recorridos. Algo a todo punto similar podía decirse respecto de la participación del paciente en los ejercicios espirituales, particularmente en la celebración de la misa. En efecto, no era posible, agrupadas las salas en los lados del rectángulo o del cuadrado envolvente, ubicar una capilla que pudiera prestar servicio a más de dos de ellas. Para acercar la capilla a más crujiás, el sistema de patios centrales tenía que dejar su lugar a otro partido general que había sido ensayado con suficiente éxito en otras localidades: el cruciforme.

La primera y sustancial característica del Hospital de Belén, que así fue llamado de manera cotidiana, consistió en que, a diferencia del de San Andrés, fue proyectado y construido con la mira expresa de servir como hospital y, por supuesto, con la de facilitar las tareas asistenciales de los betlemitas que lo tenían a su cargo.

Ahora bien facilitar en sentido estricto las tareas asistenciales, significaba prefigurar el futuro hospital de tal modo que pudiera prestar atención a un número mayor de dolientes, sin menoscabo de que todos recibieran la consolación proporcionada por los servicios religiosos. El hospital era un hospital-iglesia.

Pero si bien éstos podrían considerarse los requisitos básicos del programa general del nuevo hospital, no puede pasarse por alto que también importaba mucho la clara zonificación de las distintas áreas del hospital con sus servicios anexos, así como concebirlo de acuerdo con los lineamientos estilísticos clasicistas que el despotismo ilustrado de los borbones le imponía a la composición de espacios habitables, fuera cual fuera el género arquitectónico y la localidad cultural de que se tratara. No puede olvidarse que eran los tiempos a los que por inercia y en comparación con los “antiguos” se ha solido llamar “ilustrados”. Eran los tiempos del

“racionalismo”, que en campo de la arquitectura y del arte en general, dio a luz al neoclasicismo.

Dentro de estas condicionantes históricas, fue el obispo Antonio Alcalde quien con decidido afán y deseoso de poder atender los males ocasionados por las diversas epidemias que frecuentemente azotaban al país, impulsó la construcción de un hospital nuevo desde sus bases conceptuales. El plano que testifica los afanes del obispo, fue “delineado” en 1792 por el capitán del Real Cuerpo de Ingenieros, Narciso Codina.

El proyecto y el edificio —inaugurado dos años después de haber sido prefigurado— muestran con toda evidencia que los betlemitas y el “ingeniero” que colaboró con ellos en la proyectación, tenían un concepto bastante distinto del que, por grado o por fuerza, había regido la revitalización de los antiguos edificios habilitados para hospitales, el de San Andrés entre ellos. ¿Cómo se manifestó este cambio en términos de disposición y distribución espacial?

Si damos por sentado, como hay que hacerlo, que desde tiempos inmemoriales las diversas culturas que habitaron el globo terráqueo conocieron por la vía de la experiencia los ventajosos efectos que podían obtener de una adecuada orientación de sus espacios habitables, así como las características que debían concurrir en los distintos sitios a fin de que pudieran ser considerados aptos para los asentamientos humanos; si, en el mismo sentido, damos por sabidas las ventajas que le atribuían al mejor conocimiento del tipo y calidad de los vientos, entonces caeremos en la cuenta que para los tiempos que corrían a finales de la Colonia, lo que iba a preocupar a quienes atendían los hospitales, cuenta habida de lo anterior, era la amplitud de las salas, la disponibilidad de los servicios como cocinas, dormitorios, huerta, almacenes e incluso mortuorio, de los que precisaban para la mejor realización de su labor nosocomial. También era importante que los espacios no propiciaran el contagio entre los encamados y, por supuesto, que las letrinas estuvieran igualmente bien dispuestas con arreglo a lo que imponían las nociones de salubridad vigentes.

Pues bien, el proyecto del Hospital de Belén testimonia el convencimiento de los betlemitas acerca de que varias de estas exigencias de funcionamiento podrían resolverse mejor si la disposición de los espacios tomaba la forma de estrella. Ésta mejoraba incluso la precedente disposición cruciforme ortogonal, ya que además de que sus brazos eran de mayor longitud por estar ubicados en las diagonales del cuadrado o del rectángulo envolvente, tenían la ventaja de poder incluir otras naves

ortogonalmente colocadas en los ejes de simetría. De esta forma, se llegaba a un partido general que, geoméricamente considerado, tenía la forma de una estrella. El número de salas o de alas era mayor y también era más los pacientes que podían encontrar cabida. Si en el centro de todas estas alas de la estrella se localizaba la capilla, entonces, por su peso cae, se facilitaba la visualidad y posible participación de los allegados y dolientes.

Puesta la estrella en el eje de simetría arquitectónico e incluso en el geométrico del predio, todavía quedaba el perímetro del rectángulo o del cuadrado para localizar el resto de los servicios. El conjunto del proyecto quedaba claramente zonificado y cada uno de los cuerpos también contaría con suficiente y buena iluminación, ya que no podía ser la misma para todos. La planta en estrella representaba una positiva evolución en el partido arquitectónico de los hospitales coloniales. Fue, a no dudarlo, el último dije que el periodo colonial incrustaría en el collar de sus realizaciones hospitalarias para heredarlo al régimen posterior. Así pues, la revitalización de espacios, la refuncionalización de edificios existentes, por una parte, y el proyecto de nuevos hospitales en forma de estrella, fueron las dos vías conceptuales que la Colonia heredó a los tiempos por venir.

Cuando esto acontecía en la Nueva España, en Europa se daba un paso más. Paulatina, pero aceleradamente, el espíritu ilustrado iba haciendo ver la conveniencia de convertir la asistencia social en una práctica apoyada en el avance científico, dejando de concebir el fortalecimiento espiritual como vía privilegiada de acceso a la salud. El ejercicio de la medicina tendía a convertirse en una práctica científica. Dado que el liberalismo se oponía a la existencia de todo tipo de fuero, se descargó a las órdenes religiosas de la tarea de atender la restauración de la salud y sus consecuencias sociales.

El afán racionalista y científicista característico de los tiempos modernos y la ciencia médica que recién surgía gracias a ellos, no podían menos que considerar como una responsabilidad inaplazable el poner un hasta aquí a la proliferación de epidemias y contagios de todo tipo que lacraban la salud. En consecuencia, estaban obligados a enfatizar la importancia de mantener y expandir la vigencia de la higiene y la salubridad como prácticas indispensables para la preservación de la salud.

Ahora bien, ¿cómo podía la práctica proyectual de los arquitectos coadyuvar a la consecución de esas reivindicaciones históricas suscritas por un siglo —el xix—

para el cual la educación, la salud, las comunicaciones y la libertad de comerciar sin cortapisas se convirtieron en la práctica de una religión?

Si, como se había comprobado, el aire era uno de los vehículos más propicios para que se esparcieran los contagios que de este modo tendían rápidamente a convertirse en epidemias, entonces no había duda posible: era indispensable imaginar hospitales cuya distribución impidiera el contacto de unos enfermos con otros. Pensar en el problema y dar con la solución fue todo uno: para alcanzar aquella finalidad sólo se necesitaba otorgar a cada uno de los diversos departamentos de los hospitales un "pabellón" independiente de los demás. De este modo, las expectativas de contagio se reducirían y, lo que no era nada despreciable, se tendría la misma calidad de asoleamiento y ventilación para cada uno. Estos dos requisitos, entre otros, son los que, con retraso pero con una enjundia digna de reconocimiento, estaba tomando desde mediados del siglo XVIII la Corona española en manos de los borbones.

Si la práctica hospitalaria evolucionó con anterioridad hacia la planta de estrella e, incluso, inauguraba en una Europa no muy distante ni lejana espiritualmente hablando, la distribución nosocomial a partir de modernos pabellones independientes, ¿por qué los sucesivos regímenes liberales mexicanos no continuaron roturando ese anchuroso camino acerca del cual ya contaban con antecedentes suficientes?

Sin incurrir en reduccionismos, no habría que perder de vista que buena parte de la puesta al día de España en el mundo de los países modernos, que buena parte de las empresas a las que tuvo que lanzarse a fin de cubrir las asignaturas que tenía pendientes para graduarse de moderna, tuvieron que ver con la paulatina desposesión del clero de sus bienes materiales y concomitantemente, con su exclusión de los campos que el liberalismo, por definición ideológica y política, consideraba propios de la sociedad civil o de los órganos gubernamentales.

El decurso del siglo XIX mexicano es suficientemente conocido en sus rasgos diferenciales básicos: su ininterrumpida situación de lucha civil, las invasiones de que fue objeto la nación, la exacción de parte de su territorio y, subyaciendo todo ello, la lucha de un clero que se negaba a dejar sus bastiones. Y no es necesario abundar sobre el tema para comprender que el conjunto de esos factores no constituía una situación propicia para emprender grandes obras materiales. Las que estaban en

curso de asentarse, así fuera en medio de avatares mil y cruentos sacrificios, eran de orden ideológico político y consumían toda la energía social.

Por si lo anterior no fuera poco, los sucesivos gobiernos liberales se encontraban entre la espada y la pared con el agravante de que cualquier circunstancia parecía tener una especial tendencia a convertirse en un círculo vicioso. La ocasión era muy poco propicia para emprender la construcción de los hospitales que a todas luces hacían falta, y como éstos no se llevaban a efecto, menos autoridad moral se tenía sobre los grupos de población. Esta demeritada situación, a su vez, impedía que se consolidara el nuevo régimen y así *ad nauseam*. ¿Consecuencia? Lo poco o mucho que podía hacerse tenía como requisito insoslayable emplear el mínimo de recursos posibles. Y ¿qué o cómo había que hacer para crear los espacios adecuados a las nuevas funciones sin construir los nuevos desde los cimientos, puesto que no se contaba con los recursos mínimos indispensables? ¿Cómo se podían construir las escuelas, hospitales, oficinas de gobierno, centros de cultura diversos, además de los espacios de diversión y trabajo que hacían falta sin abrir cepas, consolidar el terreno y empezar a levantar muros a todo lo largo y ancho del país? No había más que una respuesta posible y ésa la humanidad la ha ensayado desde siempre.

En efecto: de siempre ha sido mucho mayor el volumen de la obra revitalizada, refuncionalizada, reconstruida, remodelada y terminada, que la obra nueva. De siempre, las nuevas formaciones sociales que han surgido, se han asentado en más o en menos y en primera y definitiva instancia sobre las edificaciones levantada por las anteriores. Y esto, tanto en situaciones estables como en las de emergencia que vivió México a todo lo largo del siglo pasado. Ésa era, pues, la única vía posible. Y en el México decimonónico se recurrió a ella una y otra vez.

Así, se refuncionalizaron, incluso, hospitales que ya lo habían sido con anterioridad, como el de Jesús, el de San Hipólito y el de San Andrés, y sobre los muros de otras construcciones se fundaron unos más, como el de Nuestra Señora del Rosario, en Mérida, que en 1884 recibió el nombre de Hospital O'Horán. La beneficencia privada instaló el Concepción Béistegui en los espacios que fueran del convento de Regina Coeli, en 1886, y el Hospital Francés, dedicado a atender a las colonias belga, francesa y suiza, hizo lo propio en otros edificios de las calles de Ribera de San Cosme y Serapio Rendón. Fue también el caso del Hospital de Nuestra Señora de los Desamparados, que ocupó el ex convento de San Juan de Dios, para convertirse años después en el Hospital Morelos o de la Mujer. La misma historia puede con-

tarse del Hospital de San Pablo que para funcionar se alojó en un antiguo colegio agustino, antes de convertirse en uno de los más famosos hospitales de la ciudad de México: el Hospital Juárez, nombre que se le dio en 1877. El Real del Divino Salvador, destinado a dementes, la Casa de Maternidad e Infancia, el Hospital Homeopático, el Lazareto de Churubusco, el Militar del Cacahuatal, el de los Ferrocarriles Nacionales de México, así como los de las asociaciones española, francesa y americana, el Hospital González Echeverría para mujeres pobres.

Cuando las condiciones generales del país mejoraron hacia finales del siglo xix y principios del xx; cuando la estabilidad a toda costa se hubo impuesto y se contaba con mayores recursos humanos y materiales; cuando la ciencia médica sentó sus reales en el país y los arquitectos se acompañaron con los ingenieros y unidos se dispusieron a poner su práctica profesional al servicio de los grandes problemas nacionales, como los llamaría Andrés Molina Enríquez; cuando todo esto coincidió y creó diferentes y favorables condiciones materiales, se vieron surgir los nuevos hospitales.

Fueron dos, particularmente, los que inauguraron en México el cambio que ya había sido conocido y previsto con antelación. El nuevo Hospital General y el Manicomio General La Castañeda, fueron proyectados y realizados a partir del criterio de pabellones, tal y como lo recomendaba la ciencia médica desde un siglo atrás, pero que las concretas y muy difíciles circunstancias nacionales habían impedido llevar a cabo.

A los dos se les ubicó en las afueras de la ciudad, ahí donde los vientos no arrastrarían los miasmas hacia los centros de población. Ambos se encontraban, también, con fuentes próximas de abastecimiento de agua. Pero, por sobre todas sus características, uno y otro fueron dispuestos con pabellones aislados unos de los otros. De este modo, se prevendrían los contagios que solían producirse al interior de los propios hospitales y, lógicamente, todas las salas contarían con la misma y saludable orientación. No tendrían lugar las diferencias climáticas o lumínicas que se apreciaban en las disposiciones anteriores. Con la edificación de estos hospitales, cuyo proyecto y construcción les fueron encomendados al ingeniero Roberto Gayol y a Porfirio Díaz Ortega e Ignacio de la Barra, respectivamente, los organismos gubernamentales auxiliaban a la sociedad civil a resolver sus problemas de salud, ya que según las leyes del momento, imbuidas de espíritu liberal, no le correspondía al gobierno abocarse a ello. El discurso de inauguración del Hospital General, a cargo

de uno de sus impulsores más decididos, el doctor Eduardo Liceaga, fue claro en este sentido.

Ambos fueron magnas obras del régimen. El Hospital General, particularmente, consistió de 64 pabellones independientes; 49 estaban dedicados a la atención médica directamente, diez más a la vigilancia y cinco restantes a porterías de los destinados a infecciosos. Organizados en cuatro ringleras orientadas hacia el sur, sendas calles las comunicaban entre sí y con los servicios generales, entre los cuales se incluía la cocina, botica, baños, lavandería y estufa de desinfección, mismos que debieron centralizarse a fin de no extender excesivamente las instalaciones y acortar las distancias con el resto de los pabellones.

Bien pronto se cayó en la cuenta de que si bien el sistema pabellonario resolvía adecuadamente el problema suscitado por la incidencia de los contagios, no acontecía lo mismo con el de las distancias, mismas que, en cierto sentido, incluso se alargaron.

La centralización de los servicios generales dificultaba enormemente la atención médica. Los pacientes tenían que ser trasladados, en no pocas oportunidades bajo la lluvia, al pabellón destinado a cirugía.

Algo a todo punto semejante se observaba respecto de la dotación de alimentos: preparados en la cocina central, debían ser trasladados a los pabellones respectivos en medio de similares condiciones adversas. Así, fue indispensable e impostergable, disponer un sistema de comunicación interno, un tranvía Decauville, cuyo recorrido total alcanzaba los cuatro kilómetros, a fin de subsanar un tanto las dificultades que enfrentaba la práctica arquitectónica y médica para resolver de manera más eficaz el problema suscitado por las infecciones. Los arquitectos tenían que esperar a que la ciencia médica descubriera otras vías más expeditas para prevenir las epidemias. Cuando aquélla llegó con los antibióticos, surgió otro tipo de género arquitectónico.

Para los primeros años del nuevo siglo, la ciudad ya tenía una remozada infraestructura urbana. Muchas de las calles del centro y de las colonias del oeste y suroeste de la ciudad ya estaban pavimentadas y tenían agua en sus domicilios. Poseía, asimismo, iluminación y energía eléctrica y había logrado consumir una reivindicación transhistórica al desaguar la cuenca de México. Todo ello también beneficiaba a estos hospitales, inaugurado el general en 1905 y el manicomio en 1910, dentro del marco fastuoso de las fiestas del centenario que tuvieron lugar en

ese año. Es claro que las condiciones de habitabilidad de los dos y las del país en su conjunto, eran muy de elogiarse.

Se llegó a pensar que la arquitectura estaba de plácemes conjuntamente con la nación entera.

La situación, como se sabe, era muy otra. No se apagaban todavía las luces de las magnas festividades cuando ya se podían escuchar los sordos rumores que anunciaban una nueva guerra civil. El propósito de construir más palacios y grandes mansiones entreveradas con una buena cantidad de escuelas en ciudades de provincia muchas de ellas y rurales las demás, tuvo que detenerse de nueva cuenta. No había lugar para el boato en medio de una masa de desarrapados. La historia se repetía. Otra vez los campos ensangrentados; una vez más los amagos y las invasiones materializadas; de nueva cuenta el caudillismo.

No todo en los procesos revolucionarios, como el que se desató el 20 de noviembre, son destrucción pura. Aun si se dejan de lado los nuevos mundos que al avizorarse posibles estimulan a unos cuantos a seguir esforzándose en su prosecución, quedan las voces de alerta, los llamados de atención los gritos de alarma que, usualmente proferidos por individuos más o menos aislados, le hacen ver al resto de la sociedad que otros problemas más deben ser objeto de atención. Uno de éstos fue el que se dio en 1914.

Un ingeniero sanitario, como los hubo muchos hacia finales del siglo xix y principios del siguiente, mostró con lujo de datos, censos y estadísticas a nivel mundial, que la ciudad de México era la más insalubre del globo. Más insalubre, incluso, que la ciudad de Madrás, en la India, que al decir de las informaciones, estaba en el nivel más bajo de salud. Era indispensable —se decía en este libro cimero sobre *La higiene en México*— en primer lugar, que los trabajadores contaran con un nivel de vida mínimamente decoroso para, a partir de ahí, poder insistir en los hábitos de higiene, en la conexión de los albañales a las redes de drenaje, en la necesidad impostergable de acabar con todos los posibles focos de infección, de incubación de alimañas. El autor era insospechable de izquierdismo de ninguna índole. Con todo y ello, con todo y haber sido publicado este libro en las prensas oficiales, los tiempos no estaban para prestar atención a la higiene y la salubridad cuando era en la Convención de Aguascalientes donde se estaba decidiendo el futuro de la patria. La prédica de Alberto J. Pani no encontró tierra fértil sino hasta tiempo después.

Pero una vez terminada la fase armada de la revolución, o al menos sus notas más disonantes; cuando las condiciones permitieron que todos cuantos tenían que revolucionar sus propias prácticas profesionales para acompañarlas a los artículos constitucionales lo llevaran a cabo, entonces aquellas prédicas de 11 años atrás encontraron oídos atentos y bien dispuestos a la acción sanitarista. No había muchas dudas respecto de que eran las epidemias, entre ellas la de tifo exantemático que tanto dio que hablar, el enemigo número uno a veces. Por tanto, debían crearse los laboratorios productores de vacunas y las clínicas para aplicarlas. Y así, los esfuerzos concertados de la institución médica, del ingeniero Joaquín Segura Gutiérrez y de arquitecto José Villagrán García, dieron a luz, en 1927, al Instituto de Higiene y Granja Sanitaria, en el barrio de Popotla.

Se conocía bien el proceso de inoculación y extracción de las vacunas. Pero de lo que se sabía muy poco era de las especialísimas características que debería reunir un instituto de esta índole. ¿Habría que decir, en justicia, que se trataba de empresas carentes de antecedentes en el país? En la memoria explicativa que para conmemorarla se publicó, se dejó asentada la falta de experiencia que había obligado a modificar el proyecto sobre la marcha. Médicos y arquitectos coincidían en esta aseveración.

Vino, después, otra pica en Flandes en el campo de la salud que, como la anterior, quedó inscrita en los anales de la arquitectura nosocomial de nuestro país: el Hospital para Tuberculosos en Huipulco (1929-1936), encomendado también a José Villagrán, allá, a la salida de la carretera a Cuernavaca y donde los microbios, si se esparcían, no afectarían a nadie. Una solución de pabellones aislados cuyas terrazas se exponían lo más posible a la acción germicida y revitalizadora del sol, conectados por una circulación común, procuraba responder, desde los campos de la arquitectura, al célebre eslogan que se propalaba en la época: “a la tuberculosis se la vence con *food and rest*”.

El Hospital de los Ferrocarriles de México (1936), realizado por el ingeniero Federico Ramos y el arquitecto Carlos Greenham vino después y, en seguida, el Instituto Nacional de Cardiología (1937-1944) y casi simultáneo, el Gea González (1943-1947); estos dos últimos fueron realizados, igualmente, por el mismo Villagrán. La importancia y trascendencia de la labor hospitalaria estaba fuera de duda. Es más, médica y arquitectónicamente eran una fuente satisfactoria para todo el país.

Todos ellos eran obras de una gran calidad y aliento en que la escasez de recursos de ninguna manera proscribía la amplitud de miras y de conceptos, aunados a una gran generosidad.

Pero, cuenta habida de todo lo anterior, ¿qué acontecía en las corrientes profundas del pensamiento de sus realizadores? Que no podían soslayar, traslapar o subestimar las constantes modificaciones que casi sin excepción habían tenido que efectuarse en todas las obras en el curso de su edificación, afectando no sólo la concepción y la plástica del conjunto, sino necesariamente su más correcto funcionamiento médico. Tampoco podía ignorarse ya, con un poco más de 20 años de labor edificatoria nosocomial, que las obras particulares no eran, ni fueron, producto de una planeación de conjunto nacional. Respondían a necesidades, sí, pero no a una visualización a largo plazo de la morbilidad y de la armónica manera de hacerle frente. Por supuesto, tampoco estaban sustentadas, ninguna de ellas, en un estudio minucioso de las exigencias que cada una debía reunir a fin de prestar el mejor servicio médico y dar pie al proyecto de una impecable obra de arquitectura. Los médicos sabían, y al menos uno de los arquitectos también, que faltaba coordinar los estudios entre ambas profesiones para, sumados los esfuerzos de unos y otros, hacer realidad una consigna que rápidamente alcanzó consenso generalizado: "antes de proyectar el hospital edificio es preciso proyectar el hospital institución". La consigna sintetizaba el pensamiento que sobre la problemática hospitalaria tenían un médico y un arquitecto: Salvador Zubirán Anchondo y José Villagrán García. Era el año de 1943.

Fue a instancias de ambos profesionales que la atención médica y la práctica arquitectónica dieron, sin hipérbole alguna, un paso de gigante. ¿Cómo fue posible esta hazaña? Con la sencillez de todas las grandes obras cuando encuentran espíritu que a su solidez suman una clara percepción del problema y su solución. Ambos, pero llevando la batuta el doctor Zubirán, quien ocupaba el puesto de subsecretario de Asistencia Pública, convocaron a la creación de un seminario de estudios hospitalarios. Ahí reunieron a algunos de los representantes más conspicuos de ambas profesiones, la medicina y la arquitectura. ¿Objetivo? Definir las funciones, los factores y las partes que convergían en la planeación de unidades hospitalarias. Llegaron a la conclusión de que eran tres las funciones principales de un hospital: la atención médica, la enseñanza y la investigación; que eran ocho los factores necesarios para proyectar un hospital: zona de influencia, capacidad del hospital, clima

del lugar, funcionamiento técnico, servicios generales, personal del hospital, equipo y mobiliario, y posibilidades constructivas; y cuatro sus partes básicas: consulta externa, hospitalización, servicios generales y servicios intermedios.

Los médicos participantes fueron: Gustavo Viniegra, Pedro Daniel Martínez, Alejandro Aguirre, Bernardo Sepúlveda, Esteban Domínguez, Ignacio Mora, Mario Salazar Mallén, Norberto Treviño, Alfredo Zendejas, Jesús Lozoya, José Ruiloba Benítez y Rafael Moreno Valle. Los arquitectos: Mario Pani, Carlos Tarditi, Enrique Guerrero Larrañaga, Alonso mariscal, Raúl Cacho, Antonio Pastrana, Marcial Gutiérrez Camarena, Enrique de la Mora, Mauricio M. Campos, Enrique Yáñez y Enrique del Moral.

El seminario permaneció hasta el año siguiente. Una vez cumplida la histórica tarea, había que poner manos a la obra. Un año después, en 1945, se convocaría a proyectar el primer hospital de zona del recién constituido Instituto Mexicano del Seguro Social. El triunfador, no podía ser de otra manera, era uno de los más brillantes partícipes en el seminario: Enrique Yáñez. Su proyecto abrió una nueva época en la arquitectura nosocomial.

La gestación de la nueva arquitectura de México en el cambio de siglo

Tomado de: *El mercado de valores*, México, Nacional Financiera, noviembre de 1999, pp. 37-45.

Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio,
bajo circunstancias elegidas por ellos mismos,
sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente,
que existen y transmiten el pasado.
La tradición de todas las generaciones muertas
oprima como una pesadilla el cerebro de los vivos.

Karl Marx, *El Dieciocho Brumario*

En este artículo el autor expone la forma en que los ideales de la Revolución Mexicana determinaron la filosofía que inspiró la arquitectura del país. Para Ramón Vargas, la realización urbano-arquitectónica de la primera mitad del siglo xx puede ser explicada por tres momentos en la construcción privada y pública: 1) "ebullición e improvisación" (años veinte, cuando la construcción de edificios públicos se orientó a obras dedicadas principalmente a educación y salud; 2) "racionalismo y funcionalismo socialista" (años treinta), etapa marcada por la planeación, la racionalización y el funcionalismo socialista y 3) "planeación y urbanismo" (años cuarenta), momento influido por los grandes planes nacionales en dos campos sustantivos: salud y educación. En esta fase, el sentido social de la arquitectura nacional alcanzó su momento cumbre con la edificación de las grandes unidades habitacionales y de Ciudad Universitaria.

¿Cuáles fueron las circunstancias sociales en las que se gestaron **los fundamentos de la arquitectura de la Revolución Mexicana?**

Las anticipaciones

Las primeras formulaciones conceptuales de esa arquitectura —cuya característica sobresaliente fue privilegiar la satisfacción de las necesidades de los grandes grupos de población sobre cualquier “premisa esteticista o teórica, con una fuerza y una violencia que eliminaban el diálogo o la transacción” —tuvieron lugar en el curso de la fase armada del proceso revolucionario mismo. En efecto, fue concomitante a este proceso —que paulatinamente enraizó y tomó forma más precisa— el convencimiento de que las demandas habitacionales de las clases trabajadoras, particularmente las de los obreros, debían ser inscritas en el conjunto de las reivindicaciones revolucionarias. Las primeras formulaciones de dicho interés fueron asentadas en el Proyecto de ley de reformas a las fracciones VII y XXII del artículo 73 y el artículo 309 del Código de Comercio de 1913, en el cual se especificó que en los contratos de trabajo celebrados entre patrones y empleados, aquellos quedan obligados a “dar a los dependientes, trabajadores y aprendices, habitaciones sanas y cómodas, siempre que tuvieran que permanecer en el campo o en el lugar inmediato a la fábrica o taller ...” Enfatizando dicho sentido social, en el Estado de Chiapas, en el mismo año, se promulgó la Ley de los Obreros, en la que se asentó, igualmente, la misma obligación de parte de los dueños y administradores. El Decreto mediante el cual Gustavo Baz creó la Colonia de la Industria, en el Estado de México, en 1915, bastante más explícito que los anteriores, fue otro paso más dado en la misma senda. Y lo mismo debe decirse acerca de la Ley del Trabajo emitida por Manuel Aguirre Berlanga en 1916, así como la del mismo nombre y año de Martín Triana, en Aguascalientes.

El cambio que estas leyes anunciaban era definitivo y su magnitud puede aequilibrarse si se tiene en cuenta que nunca antes habían sido atendidas las necesidades habitacionales de los contingentes de trabajadores y, menos aún, se había considerado que su satisfacción constituía un derecho; derecho que pocos años más tarde, en 1917, quedaría firmemente asentado en el artículo 123 constitucional. A partir de la Revolución de 1910 es posible sostener que el futuro de la arquitectura en México dependería de la satisfacción que ofreciera a las demandas masivas de habitación de las clases trabajadoras. La práctica de la arquitectura transitaría de una de corte eminentemente individual y oligárquico a otra de masas y democrático-burguesa.



Las realizaciones

Los protagonistas del proceso revolucionario tenían muy claro varias cuestiones. La primera de ellas que finiquitado el enfrentamiento armado, el futuro del cruento proceso iniciado 10 años atrás dependía, en lo fundamental, de la capacidad que tuvieran para extender y consolidar en todos los confines del país el espíritu de solidaridad social, las ambiciosas metas de beneficio colectivo y las mucho más libres y promisorias modalidades de vida que los habían alentado en la fase armada. Tenían igualmente claro, en segunda instancia, que el espíritu revolucionario no había calado con igual hondura en todos los asentamientos humanos del territorio nacional y que, incluso, no eran escasos los grupos, sectores, regiones y reductos para los cuales la Revolución había pasado prácticamente inadvertida. Tampoco ignoraban, en consecuencia, que había sido distinto el énfasis y el ritmo con que se esparcieron sus prédicas a todo lo largo y ancho del país. Y, por supuesto, que también fue diferente la fertilidad del respectivo campo nutricional que dichas prédicas encontraron en el territorio nacional.

Al término de la lucha armada, las curvas de nivel ideológico, económico, político y educativo de la población nacional mostraban contrastes, diferencias y desfases imposibles de soslayar. Las distintas entidades federativas, regiones, grupos y conjuntos sociales, no empezaban la fase de consolidación revolucionaria desde la misma línea de arranque. Unos cuantos estaban a la punta, y los más iniciaban su carrera viniendo de muy atrás en materia de recursos materiales y humanos. En 1920, no era un México, sino varios, los incluidos dentro de las fronteras nacionales.

Si, no obstante dichas diferencias y desfases, la vida del país a partir de 1920 y hasta aproximadamente los años cincuenta, tuvo como determinante fundamental la consecución de las metas revolucionarias y si, como no podía ser de otro modo, la producción de espacios urbano-arquitectónicos también sufrió el embate de las nuevas modalidades de vida que el proceso revolucionario pretendía instaurar en todo el país, entonces cabe plantear varios cuestionamientos básicos referentes al caso específico del Distrito Federal. Estas preguntas serían: ¿Cuáles fueron las metas que determinaron el perfil de los espacios urbano-arquitectónicos construidos en el Distrito Federal al conjuro y bajo la égida de la Revolución de 1910? ¿Con qué condiciones materiales se encontraron y cuál fue el resultado de la combinación de aquéllas con éstas?

Más allá de los cambios de toda índole que produjo la cruenta fase armada del proceso revolucionario; más allá de la destrucción de recursos materiales y humanos que conllevó la Revolución Mexicana, generó un clima de profunda ebullición espiritual que empujó a grupos numerosos y significativos de la sociedad capitalina a modificar la forma como hasta ese momento habían venido desarrollando su actividad profesional y relacionándose con sus congéneres. A partir de ella, esos grupos creyeron, con fe ciega, en la posibilidad de materializar los sueños que habían heredado de sus antecesores, sueños que todos y cada uno de los participantes acariciaron con delectación de artista. Ahora bien, ¿cómo actuaron quienes estaban convencidos de que era imprescindible e impostergable darle forma a un mundo nuevo, más justo, más pleno, más humano, porque 10 años de padecimientos, destrucción y muerte no podían pasar en vano?

En el Distrito Federal, capital del país, cuna ideológica del proceso revolucionario y asiento de los poderes republicanos, la urgencia de llevar adelante la transformación de la práctica profesional de los arquitectos, a fin de acompañarla a la altura del profundo trastocamiento social que estaba en proceso, cobró visos de impostergable inmediatez, sí, pero: ¿en qué circunstancias y condiciones?

En la capital estaba concentrada prácticamente la totalidad de los arquitectos titulados del país. Éstos, tal vez sin tener una clara conciencia de ello, habían hecho suyo el propósito suscrito en primera instancia por sus maestros porfirianos, mismos que lo habían venido preconizando desde dos décadas atrás en las aulas universitarias, de tender hacia una arquitectura que fuera simultáneamente moderna y nacional. Pero si eran ricos los recursos humanos y estos se potenciaban al estar orientados por una meta común de largo alcance, los problemas eran de la misma magnitud.

En efecto, los problemas urbano-arquitectónicos a los que se enfrentaban habían crecido demasiado debido a que la capital fue el único asentamiento que duplicó su población con todos los que, huyendo del zarpazo de la leva y del asolamiento de sus poblados y campos, buscaron refugio en la capital del país. De este modo, a la sempiterna precariedad de la infraestructura urbana, a la escasez de agua, electricidad y drenaje, se sumaba ahora la decuplicada demanda de vivienda y equipamiento correlativo, así como la enjundia promotora de algunos de los más calificados protagonistas de la Revolución que, ubicados en puestos de mando, como José

Vasconcelos, confluyeron para imprimirle la máxima celeridad al inicio, ¡pero ya!, de las obras que materializarían las aspiraciones revolucionarias.

Unas variables más: si reparamos únicamente en aquellos autores y aquellas obras en las que se aprecian de manera más clara los nuevos ímpetus alentados por la revolución social en marcha, comprobamos que de los 135 arquitectos actuantes en 1933, quienes en mayor medida se hicieron cargo de crear esa nueva arquitectura simultáneamente moderna y nacional que precisaba el país, eran los muy jóvenes. El mayor de ellos era Carlos Obregón Santacilia, quien en 1925 tenía 29 años; Juan Segura, 27; Vicente Mendiola, 25; José Villagrán, 24; Juan Legarreta, 23; Juan O'Gorman, 20; Enrique del Moral, 19 y Enrique Yáñez, 17. Eran ¡muy jóvenes y carentes de experiencia! quienes, por primera vez en su vida, eran invitados a crear, nada más ni nada menos, que una nueva arquitectura, coadyuvando, con ello, a configurar un nuevo país. Y eran conminados a hacerlo en una circunstancia agravada por otro aspecto más: el país no contaba con los recursos económicos suficientes para emprender las obras de la magnitud a que se aspiraba.

Así, pues, en condiciones tan poco propicias, sustituyendo las carencias materiales por el redoblado ánimo y voluntad de sobreponerse a ellas, la revolución social y la urbano-arquitectónica, fueron dando sus primeros pasos. Ahora bien, es necesario recordar que quien da sus primeros pasos, suele titubear, tropezar, virar en redondo y que sólo así aprende, cobra experiencia, afina sus criterios y capacidad y paulatinamente llega a la meta que se proponía. Similar situación le aconteció tanto a la revolución social como a la arquitectónica.

La combinación de estos factores y algunos otros de menor significación, pero actuantes también, el cambio de circunstancias y condiciones, explica que en la realización urbano-arquitectónica acontecida en la capital de la República bajo la égida e influjo del proceso revolucionario, se observen tres momentos claramente diferenciados.

Primer momento: ebullición e improvisación

¿Por dónde empezar? ¿Tal vez por discurrir sobre el reto que se les planteaba, incluso antes y en el curso mismo de la realización de las obras específicas? Así fue, efectivamente. En el año de 1922, apareció por primera vez en el diario *Excélsior*, una sección dedicada a la arquitectura en la cual se debatieron, propusieron y difundieron algunas de las ideas hondamente vinculadas al proceso que estaba en curso. Fueron 2

mil 460 artículos los que se publicaron, los cuales algunas veces se adelantaban y otras veces teorizaban o juzgaban las obras realizadas.

La estética, la teoría de la arquitectura, el nacionalismo, el urbanismo, la vivienda, los materiales de construcción, las obras en proceso, las instalaciones, los hechos históricos, la práctica profesional, las biografías y la decoración, fueron los grandes temas tratados por Ignacio Helguera, Nicolás y Federico Mariscal, Alfonso Pallares, Carlos Contreras, Eduardo J. H. Hall, Juan Galindo y Pimentel, Bernardo Calderón y Luis R. Ruiz.

La acción teórica corrió convergente con la proyectual y edificatoria. Basta con tener en cuenta algunas de las obras más relevantes realizadas tanto por el aparato gubernamental como por la iniciativa privada para comprobar la rigurosa lógica que gobernó el desenvolvimiento de la Arquitectura de la Revolución.

Veamos algunas de ellas: en el año de 1923 registramos el Edificio de departamentos "Gaona", las casas en las calles de Praga, de Juan Segura, y el monumento a Fray Bartolomé de las Casas, y los Pabellones en Brasil y Sevilla; en 1924, el conjunto escolar Benito Juárez, el Estadio Nacional, La Biblioteca Belisario Domínguez, el Palacio de Hierro; en 1926, los Talleres Tostado y la Durkin Motors, la Escuela Emilio Dondé y el Orfanatorio de Santa Isabel; en 1927, las Escuelas del Aire Libre, la Estación de Bomberos, el Parque San Martín y el Instituto de Higiene; en 1928, los dispensarios de salud; en 1929, las primeras casas de O'Gorman, el Departamento de Salubridad, el Conjunto Isabel, el Parque Venustiano Carranza, el Hospital de Huipulco; en 1930, el Plan Sexenal, las viviendas unifamiliares, el Edificio Ermita, el Parque San Martín, la Biblioteca del Instituto Politécnico Nacional; y en 1933, el Edificio Hagenbeck y La Nacional, por sólo citar los más sobresalientes.

Por lo que toca a las obras emprendidas por el aparato gubernamental, no había duda: los géneros arquitectónico-urbanísticos a través de los cuales se iniciaría la labor reivindicativa serían aquellos que mayor beneficio social reportaran: la educación y la salud, en primer término; la recreación, en segundo; y los destinados a la administración pública, en tercero. Había una lógica rigurosa en esta selección, como también la había en cuanto a la forma de resolverlos. La educación exigía no un edificio ni dos y, por tanto, se satisfaría, llegado el caso, hasta de manera improvisada y precaria, sin descartar la posibilidad de llevar a cabo centros escolares de gran envergadura. La procuración de salud exigía, por su parte y dada la conminatoria exigencia no sólo de propiciar, sino de acentuar la higiene, un tanto

cuanto más de prefiguración y depuración de técnicas. Como la Revolución aspiraba a la creación de un hombre nuevo, hizo suyo el conocido adagio de “mente sana en cuerpo sano” y, por ello, la preocupación por realizar centros deportivos aparece casi en primera instancia en la nueva arquitectura que se estaba llevando a cabo. Los destinados a la administración estaban pensados para trascender, finalidad en la que convergía la amplia construcción de espacios conmemorativos que se llevaron a cabo, concebidos para enaltecer no únicamente hechos o personas del pasado inmediato, sino también del mediato e, incluso, del distante.

También salta a la vista el común denominador que las identifica: la nueva voluntad de forma que alentaba a todas ellas procurando desligarse del pasado, la coexistencia de modalidades y maneras de asumir la práctica profesional a fin de advenir a la arquitectura “moderna y nacional” que se había constituido en la meta común. El vínculo con el pasado inmediato estaba asegurado.

Segundo momento: racionalismo y funcionalismo socialista (1933)

Han transcurrido un poco más de 10 años desde el inicio de labores. Ha quedado en el pasado la urgencia de empezar, aunque fuera de manera apresurada y hasta un tanto irreflexiva. No es posible soslayar las fallas del proyecto propiciadas en muy buena parte por la carencia de programas claramente estipulados. De las sucesivas experiencias se decantan las correcciones que es preciso tener en cuenta. Por otra parte, ha tenido lugar la primera gran crisis de sistema capitalista, el célebre Crack de 29, y a nadie le queda duda de que la vía para impedir una más y optimizar el empleo de los recursos y la calidad de los resultados, estriba en planear. La experiencia de la Unión Soviética, al salir incólume a la crisis, así lo demuestra. La sola palabra adquiere tintes mágicos. La sensibilidad social está presta para aceptar las iniciativas que lleven la mácula de la planeación. Éste es el momento de los planificadores y urbanistas. Es el momento de Carlos Contreras y José Luis Cuevas Pietrasanta. En 1930 se dicta la Ley General de Planeación y tres años más tarde la Ley de planificación y zonificación del Distrito Federal y Territorios de Baja California. En 1938 se complementa con el Reglamento de zonificación de las arterias principales de la Ciudad de México, y en 1940 la prohibición de nuevos fraccionamientos urbanos. El segundo momento arquitectónico-urbanístico del Distrito Federal está marcado por la planeación, por la realización, por el funcionalismo socialista. Es el momento de las casas obreras de Juan Legarreta, en Balbuena, La Vaquita y San Jacinto;

del proyecto, ampliación y reparación de escuelas de O'Gorman; de los deportivos Plutarco Elías Calles y del 18 de Marzo; pero también de la apertura de las grandes avenidas 20 de Noviembre y San Juan de Letrán, del Mercado Abelardo Rodríguez, del edificio de la Suprema Corte y del Centro Escolar revolución, de los Comedores Nacionales, de la Ciudad Politécnica en Santo Tomás, de las casas dúplex de Barragán y Cetto, así como del Cine Encanto, del Instituto Nacional de Cardiología, del Edificio Guardiola, del Sindicato Mexicano de Electricistas, del edificio de la Lotería Nacional y de la Secretaría de la Defensa Nacional, entre otros.

Las diferencias de estas obras con respecto a las del momento inmediato anterior saltan a la vista. El abanico de géneros se ha ampliado notoriamente. La presencia de las obras promovidas por la iniciativa privada, igualmente. El apego de los proyectos a la función se ha convertido en un punto de principio insoslayable; se estudian los asoleamientos, las dimensiones, la vinculación de las distintas áreas de cada unidad, se jerarquizan los espacios y se determina cuál de ellos es el que debe regir la composición. Es notoria, también, la búsqueda de adecuación a la localización urbana, a los accesos y a las colindancias y, por supuesto, el manejo del concreto y del acero, principalmente, denotan la mayoría a que se ha llegado en su empleo. Si la atención penetra más hondo, no puede menos que reconocerse que esa maestría ha alcanzado hitos de la mayor importancia. La cimentación de edificios como el de La Nacional y el de la Lotería Nacional, son muestras irrecusables de ello.

Tampoco puede pasarse por alto la calidad háptica de las obras, el empleo insistente en el color y en el contraste de texturas que, en algunos casos, abren la puerta a la integración plástica de manera franca y generosa. En los nuevos hoteles que se construyeron, así como en hospitales y edificios de oficinas, hace magnífico acto de presencia la Escuela Mexicana de Pintura. Con las variantes formales inducidas por la distinta personalidad de cada uno de los autores, es perfectamente posible detectar con toda claridad, justamente por la generalizada observancia de los rasgos anteriores, el surgimiento de una escuela, de la Escuela Mexicana de Arquitectura, como lo apuntó, con cierta timidez, Enrique del Moral años después, al reflexionar sobre el decurso de nuestra profesión.

Tercer momento: la planeación y el urbanismo (1943)

En el segundo momento, pues, se creó la conciencia de la necesidad de injertar la planeación como punto nodal y de principio a partir del cual deberían llevarse a

cabo todas las obras por venir. Fue, también el de la expedición de leyes y reglamentos atingentes. Fue el preámbulo del siguiente jalón arquitectónico, el de los grandes planes nacionales en dos campos sustantivos: el de la salud y el de la educación.

A escasos 20 años de haberse iniciado todo el proceso, un pequeño grupo de médicos y arquitectos encabezados por José Villagrán y Salvador Zubirán (¿habría que decir que fue de arquitectos y médicos para sugerir la procedencia de la iniciativa?) en lo tocante a la construcción de hospitales, y de arquitectos y urbanistas en lo referente a la construcción de escuelas —José Luis Cuevas, José Villagrán, Mario Pani y Enrique Yáñez— se dieron a la trascendente tarea de planear las unidades médicas y escolares que deberían llevarse a cabo en todo el país. Se trataba de superar las limitaciones de diversa índole en que se había incurrido en el pasado.

Las unidades, del tipo que fueran, debían ser objeto de un estudio minucioso y, de ser posible, de toda una planeación. En el caso de las unidades médicas se fundó un Seminario de estudios Hospitalarios en el que médicos y arquitectos definieron los ocho factores que deberían tenerse en cuenta para determinar la construcción de un hospital, las tres funciones básicas de éste y las cuatro áreas fundamentales de que debería estar compuesto. Una nueva época se inauguró, no solamente en materia de hospitales, con el impulso que este Seminario le imprimió a la práctica profesional de la arquitectura. En efecto, el apotegma teórico que le sirvió de base y fundamento, era de aplicación general: “Antes de proyectar el hospital-edificio es necesario proyectar el hospital institución”.

En este tercer momento se llevan a cabo el Pabellón de Cirugía para el Hospital de Tuberculosos de Huipulco, la Secretaría de Recursos Hidráulicos, las Torres de la scop y el edificio de Pemex, el centro Escolar San Cosme, La Escuela Nacional de Maestros, el Conservatorio Nacional de Música, Centro Materno Infantil Maximino Ávila Camacho, el Hotel del Prado, la Gasolinera Lomas, la Casa de Barragán, el Centro Urbano Presidente Miguel Alemán y el Benito Juárez, el fraccionamiento Jardines del Pedregal, la Unidad Modelo, las oficinas del Instituto Mexicano del Seguro Social, el primer hospital de zona del IMSS La Raza, el Teatro de Los Insurgentes, la Torre Latinoamericana, Cine París, Iglesia de la Medalla Milagrosa y otros.

En lo tocante a las escuelas se llevó a cabo una similar labor propedéutica. En 1944 y a instancias de José Luis Cuevas P., se asignó un arquitecto a cada una de las entidades federativas del país, con la encomienda de realizar el estudio de las necesidades educativas primarias de la población correspondiente, a fin de precisar

qué monto y tipo de unidades eran necesarios en cada localidad. Como en el caso anterior, se trataba de mejorar la eficiencia de los espacios habitables y, a través de ello, lograr un efecto social positivo. De este modo, y en el lapso de dos años, se realizó dicha investigación y quedó como muestra y acervo para posteriores empresas.

Estos dos grandes planes nacionales fueron la coronación de 20 años de esfuerzos previos. No se incurre en hipérbole alguna al afirmar que el profundo sentido social que diferencia esta etapa de la arquitectura nacional, alcanzó uno de sus períodos cumbres en este tercer momento.

Por fin, en 1947 se inició otra obra que por sí sola abrió una nueva perspectiva: el Multifamiliar Miguel Alemán. Después de las casas obreras realizadas 14 años antes, no se había dado un impulso tan notorio a la construcción de viviendas populares. Éstas no eran para obreros, pero no cabe duda de que significaron un gran impulso para aliviar el déficit de vivienda que de siempre ha padecido el país. Rápidamente se multiplicaron y al inicial Multifamiliar Miguel Alemán, lo siguieron el Juárez y la Unidad Modelo, Santa Fe y la Unidad Kennedy, mostrando que la nueva concepción, tan distante de la "casita sola" a que estaba tan acostumbrado el país, respondía con creces a las nuevas condiciones sociales en que se vivía.

Ciudad Universitaria fue el broche en el cual, como dijes de colores engarzados en un penacho, culminaron una serie de búsquedas previas. A su manera, fue producto, si no planeación en sentido más pleno, sí, al menos, de un recurrente interés en convertirla en realidad. Coincidió con el momento en que se pensaba en la conveniencia de construir ciudades, como la de los Deportes. Se argüía que el vínculo más cercano entre las diferentes áreas del conocimiento, enriquecería la visión del mundo de los estudiantes, a los que se instalaría a conjuntarlos en disciplinas comunes.

Hubo, sin embargo, muchos titubeos. ¿Debería estar la Facultad de Medicina con las demás? ¿No era éste el mismo caso de Veterinaria? ¿Qué hacer con las artes plásticas y con la música? Varias de éstas no encontraron cabida en el *campus* original. Se dispuso incorporar a Medicina y Veterinaria en el último momento. Pero, con todo y ello, fue una labor de gran equipo. Más de 100 arquitectos organizados en equipos de tres, integrados por uno de experiencia, otro más joven y uno más recién egresado de las aulas.

La Escuela Mexicana de Pintura luchó con denuedo para estar presente en la realización que, a todas luces, sería la obra más ambiciosa en lo que iba del siglo y,

tal vez, de mucho tiempo más... y lo logró. La integración plástica salió ganando. La riqueza de los espacios, también. La tradición mesoamericana permeó el conjunto. Las grandes escalinatas, lo agresivo de la piedra braza, el colorido de los paramentos y el diseño de la vegetación a cargo de Barragán, así lo atestiguan. La miel sobre hojuelas estuvo a cargo del Pabellón de Rayos Cósmicos, de Félix Candela, con el que el conjunto de los constructores de todas índoles comprobaba, sin lugar a dudas, que había formas que obligaban al concreto a trabajar a compresión, con el consiguiente ahorro de material y la posibilidad de cubrir grandes claros con cubiertas de no más de 4 centímetros.

Ciudad Universitaria fue el canto del cisne. Su máxima generosidad espacial la vinculaba con el espíritu revolucionario. Su apertura a todas las corrientes internacionales, contradecía su búsqueda de una arquitectura propia, moderna y nacional. Con esta obra, a manera de una frontera blanda, se cierra el lapso correspondiente a la Arquitectura de la Revolución Mexicana, de ésta que "conscientemente antepone el fin social a cualquier remisa esteticista o teórica, con una fuerza y una violencia que eliminaban e diálogo o la transacción", como acertadamente lo asentó Ricardo de Robina en el año de 1963.

Las grandes zancadas de la modernidad nacional

Los hombres hacen su propia historia, pero no
la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias
elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas
circunstancias con que se encuentran
directamente, que existen y transmiten el pasado.
La tradición de todas las generaciones muertas
oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos..."

Carlos Marx, El Dieciocho Brumario

Introducción

Dos momentos arquitectónico-urbanísticos claramente diferenciados tuvieron lugar en la Ciudad de México entre 1920 y 1968. Ambos fueron causa y efecto de la profunda transformación social que aconteció en el país a partir de 1910. El primer momento acompañó dicha transformación a todo lo largo de su gestión, nacimiento y plenitud. El segundo formó parte de su cortejo fúnebre, cuando desteñido y trasapelado su espíritu inicial, no pudo menos que hacerse eco de un marco de referencia distinto. El proyecto y construcción de Ciudad Universitaria puede ser visto como la frontera blanda que separa a uno del otro. Ambos momentos encuentran su sentido último en ese proceso de trastrocamiento profundo del país del que ambos fueron protagonistas.

Al proponerse en el curso mismo de las acciones militares ir más allá de la escueta remoción del héroe devenido dictador; al hacer suyos los reclamos que desde tiempo atrás habían sido postulados por muy diversos grupos sociales e integrando unos más que emergían al calor de las acciones mismas; al hacer ver la importancia de modificar la estructura misma del Estado y propiciar una conciencia social



favorablemente dispuesta a la consecución de las arduas empresas que un ánimo sobreexcitado estaba exigiendo, el movimiento armando iniciado en 1910 sentó las bases para que el conjunto de la sociedad civil se acompasara a las perspectivas entreabiertas por aquellos sucesos y asumiera la ímproba tarea de transitar de la inicial revolución política, concluida hacia 1920 con la terminación de la fase armada, a una revolución social.

Si no se la ve al trasluz de dicho proceso trastocador, la realización arquitectónica urbanística de este lapso fácilmente puede ser calificada como «moderna», «funcionalista», o «racionalista», nombres todos ellos, con los cuales se deslucen el que legítimamente le corresponde en virtud de haber sido engendrada y engendradora, causa y efecto de aquel proceso: Arquitectura de la Revolución Mexicana. Éste ha sido, sin duda alguna, el punto débil de algunos intentos explicativos: no han partido de la revolución ni en ella han engarzado la arquitectura. De este modo aquélla permanece sempiternamente incompleta y ésta permanentemente desespiritualizada.

La sociedad civil se revoluciona

La sociedad civil fue haciendo la revolución sobre la marcha. Ni siquiera quienes en varias oportunidades anteriores a 1910, convocaron a la sociedad civil para levantarse en armas, imaginaron la magnitud y procedencia de los contingentes que así lo hicieron en el momento dado. De igual manera, el proceso tampoco se ajustó a los contados planes que fueron concebidos con anterioridad a fin de que se convirtieran en los grandes surcos por donde transitara el cambio. Los grandes surcos, además, no podían delinear, y no lo hicieron, ni el perfil, ni la dirección de las múltiples veredas y atajos por los que sería deseable que convergieran los pequeños sectores de profesionales y grupos del país. Fuera de algunas trascendentes cuanto brillantes anticipaciones codificadas en la Constitución de 1917 referentes a la propiedad originaria de la nación sobre el suelo y el subsuelo, así como a la relación laboral y a la entrega de la tierra a quien la trabajara, el proceso trastocador, en lo específico, se fue haciendo sobre la marcha. Tal vez se comprenda mejor el proceso si se le ve como ese despertar imprevisto en que las ideas se agolpan hasta que, llegado el momento, (¿qué momento, cuál, indicado por quién, señalado en dónde?) emergen tumultuarias, brotan a la luz del día arrasándolo todo, confrontándose con las demás, con las de ayer, con las de aquél y con las del de más allá. Una revolución

es todo menos algo que acontece fluidamente. Como los volcanes cuando echan fuera lo que tenían dentro de sí acrecentándose en una prolongada incubación, la revolución hizo erupción y fluyó por las laderas y cañadas, por los llanos y montes del conglomerado social, arrasándolo todo, construyéndolo todo. Pero, ¿qué fue en su conjunto la Revolución mexicana?

Subyaciendo la apabullante y cruenta exteriorización que estuvo a cargo de los ejércitos contendientes, fue un proceso de ebullición espiritual que tuvo lugar cuando grandes grupos de la sociedad civil actuaron de conformidad con su certeza de estar en posibilidad de determinar su futuro, convirtiendo en realidad los sueños que habían incubado a lo largo de décadas y de siglos de opresión y de esperanza; cuando estuvieron ciertos de que las condiciones estaban dadas para crear un mundo a imagen y semejanza de ellos mismos, del ser humano. Un momento en el que, superponiéndose, chocando entre ellas, alentándose y hasta obstaculizándose, convivieron multitud de ideas, de propósitos, de caminos, de visiones. Fue un momento de decuplicada búsqueda en el que los participantes próximos y distantes se sintieron alentados a proponer, a vislumbrar, a materializar todos los sueños que en el pasado fueron acallados por unas condiciones materiales que los aplastaban a todos. Un momento de materialización de los mil y un sueños acumulados... y de unos más.

Con diferencia de tiempos y maneras, cada uno de los sectores y clases, de grupos e individuos, se dieron presurosos a la tarea de transformar su propio campo de trabajo y las relaciones sociales a través de las cuales lo había llevado a efecto hasta ese momento, buscando abrirse nuevos derroteros, nuevas perspectivas, procurando conformarlo de acuerdo a la idea incubada en pretéritas noches de insomnio y angustia o según la que había surgido en su cabeza el día de ayer. No había tiempo que perder. Todo debía hacerse para mañana, para hoy mismo. La urgencia los acicateaba. Nada podía permanecer ni en su sitio ni con la misma tesitura que había tenido hasta ese momento. Como un eco mil y una veces repetido, el llamado revolucionario iba voceando su pegajosa melodía y a su influjo venían por tierra, hasta con estrépito, las murallas del pasado, del orden establecido, de la forma y maneras de hacer la vida vigente hasta ese momento. Poco a poco, con ritmos distintos, notorias asincronías y desfaseamientos evidentes, la sociedad civil en masa fue haciendo su revolución. Sólo unos cuantos, los más avisados, sabían el efecto a que

estaba dando lugar, con todo y llevarse a cabo sin orden ni concierto, ese embate multitudinario y tumultuoso sobre las estructuras sociales.

No hay duda, todos y cada uno de los sectores de la vida social fue llevando a cabo su propia e interna revolución. La que tuvo lugar en la propiedad de la tierra agrícola al imponerse la reforma agraria, fue determinante de un cambio sin antecedentes en la historia del país. Sin este cambio acontecido en el sector básico de la producción de un país eminentemente campesino; sin el acelerado cuestionamiento y consecuente modificación de los fundamentos a partir de los cuales habían venido actuando los diversos sectores productivos e intelectuales del país, para sustituirlos por otros que parecían más adecuados a los nuevos tiempos; sin la estipulación a nivel constitucional de la obligación en que se encontraban los «patrones de proporcionar vivienda a sus trabajadores»; y sí, por supuesto, sin el trastocamiento que tuvo lugar en la teoría y práctica del ejercicio profesional de los arquitectos, como un sector de aquéllos, la Revolución, hubiera quedado incompleta. Así visto el proceso, la Revolución no es sino la generalización de todas aquellas revoluciones con minúscula. En la parte alícuota que le corresponde, la revolución arquitectónica que iba teniendo lugar fue, por tanto, causa y efecto, hija y madre, procreada y procreadora de la revolución social mexicana: «las circunstancias hacen al hombre en la misma medida en que éste hace a las circunstancias».

Ahora bien, después del auge y madurez que alcanzó en el primer momento, provino un proceso de decaimiento más o menos lento, pero constante. Para el ámbito de lo urbano-arquitectónico, se puede extender su acta de defunción hacia los años cincuenta. ¿Fecha precisa? Un ente compuesto de millones de seres vivos va muriendo a distintos años, meses, días y horas. Cabe preguntar, por tanto: ¿murió del todo? ¿No acaso vive en la memoria, en el recuerdo, en la nostalgia que busca recrear las perspectivas por ella entreabiertas?

Condiciones y circunstancias

La revolución, pues, no constituyó un conjunto más o menos significativo de sucesos cuyo desenvolvimiento y repercusión hubiera quedado confinado en el restringido ámbito de lo político militar. Por el contrario, involucró al todo social y, justamente por ello, sus metas, recursos, dinámica y potencialidad se convirtieron en las metas, recursos y potencialidad que señalarían los rumbos a seguir a las generaciones posteriores, tanto como las condiciones y circunstancias en que habrían de

hacerlo. La construcción, carácter y perfil de la tercera etapa de la modernidad que estaba en curso en México, estaría normada por el proceso trastocador. La libertad con la que se la emprendió manifiesta la claridad con que se asumió lo que era necesario para que el país reiniciara el paso.

En tal sentido, conviene mucho tener en cuenta que la revolución «no fue hija de la miseria y el estancamiento, sino de los desarreglos que trajeron el auge y el cambio». En efecto, durante el prolongado, muy prolongado, régimen porfiriano, la población, la economía y el ingreso nacional crecieron, «el auge minero creó ciudades y pagó altos salarios, pero alteró regiones enteras, creó poblaciones flotantes, inestables, levantiscas y sembró, con la discriminación laboral antimexicana, un nacionalismo explosivo. El ferrocarril acortó distancias, abarató fletes y unificó mercados, pero disparó los precios de tierras ociosas... Al celebrar el año de 1910 las fiestas del centenario de su independencia, el país vivía una mezcla de rupturas y novedades que habrían de precipitarlo durante los años siguientes en la vorágine de la guerra civil».

La guerra por su parte, echó por tierra buena parte de los logros alcanzados e incrementó el déficit a causa de la destrucción que le fue inherente. Las tomas de ciudades, algunas sumamente cruentas, entre ellas la propia capital, ocupadas varias veces por destacamentos y ejércitos cuya estadía de ninguna manera las dejaba incólumes; los destrozos de las vías de comunicación, del ferrocarril y el telégrafo y, fundamentalmente, la muerte de grandes masas de recursos humanos, de jóvenes principalmente, todo ello determinaba un balance negativo. No cabe duda que en tales circunstancias tuvieron que pasar algunos años en que los esfuerzos no podían menos que dirigirse a restañar las heridas, a restaurar los daños. Fueron los años que van de 1917 en que se firma la nueva constitución que ponía término político al antiguo régimen y 1920-22 en que empiezan a despuntar las primeras obras de esa modernidad nacional por la que tanto se había pugnado.

Líneas rectoras

Dentro del maremágnum de propósitos a ratos coincidentes y otras veces contrapuestos, ¿había algunas líneas rectoras en las que convergieran los grupos gubernamentales y la sociedad civil y que, por tanto, pudieran considerarse como las reivindicaciones normativas de todo el proceso? Sí, por supuesto. Se trataba de negar el pasado, pero no de manera total y absoluta. Varias de las reivindicaciones del

régimen anterior eran suscritas de nueva cuenta por los sucesivos regímenes revolucionarios. Se las retomaba, pero en condiciones distintas, notoriamente distintas. El cruento enfrentamiento que había sido necesario para sustituir al antiguo régimen liberal, debía fructificar en el cumplimiento de los derechos asentados en el texto constitucional de 1917. ¿Cuáles fueron las reivindicaciones que encauzaron y le dieron sentido a la acción pública?

Para los regímenes democráticos la educación de las masas constituye una de sus reivindicaciones más caras. No interesa, por el momento, dilucidar si este interés puesto en la generalización de la educación a todos los niveles, clases, estratos y estamentos, es llevado adelante de manera consecuente. Pero al menos en el momento inmediato posterior al levantamiento armado, una de las principales reivindicaciones estaba conformada, justamente por la extensión de la enseñanza básica. Era indispensable, se decía y repetía reiteradamente, educar al pueblo. Los nuevos gobiernos benefactores asumirían la tutela del cumplimiento de esta demanda transhistórica. Habían heredado del viejo régimen liberal juarista y porfiriano esta preocupación y no podían menos que convertirse en paladines de ella.

Este lugar prioritario que la educación y los espacios habitables correlativos a ella encontraron en la política nacional, fue compartido con otra gran exigencia transhistórica: la de crear las condiciones que propiciaran el fortalecimiento de la salud de los habitantes. Ya desde 1914 Alberto J. Pani, en su célebre libro *La higiene en México* demostró palmariamente que la Ciudad de México era la más insalubre a escala mundial; que sus índices de morbilidad eran superiores a los de la ciudad de Madrás en la India, misma que era considerada, hasta este estudio, como el ejemplo superlativo de insalubridad. Las epidemias y las endemias causaban efectos devastadores en la población nacional. Era a todo punto impostergable tomar las medidas necesarias a fin de que esta situación lejos de continuar, involucionara. Habiéndose para estas fechas dotado de redes de drenaje a la mayor parte de las poblaciones urbanas del país, o estando en proceso de ello, parecía no haber duda respecto de que el segundo paso debería estar constituido por dos vías: la producción de vacunas, por una parte y la construcción de centros destinados a propiciar y reponer la salud, por la otra.

La obligación de toda negociación agrícola, industrial, minera o cualquiera otra clase de trabajo, de «proporcionar a los trabajadores habitaciones cómodas e higiénicas», fue la tercera de las grandes estipulaciones constitucionales que encauzaría

las políticas gubernamentales. De manera correlativa, los arquitectos veían encauzada su profesión con estas disposiciones. El proyecto y construcción de viviendas para trabajadores sería el tercero de sus prioritarios campos de acción.

No era necesario cavilar muy hondo para caer en la cuenta que esos señalamientos implicaban modificar de raíz los criterios que les habían inculcado en las aulas escolares. Era preciso encontrar materiales y técnicas más adecuadas a la producción de grandes volúmenes de viviendas, como de escuelas y hospitales. La modernidad arquitectónica encontraba salvedades muy claras. Se le indicaban los géneros en donde de manera preferible debería desenvolverse, así como las formas, vías y cortapisas para hacerlo. No era una modernidad libérrimamente concebida en el numen creador del individuo artista, sino la modernidad demarcada por las circunstancias nacionales. Era la democratización de la práctica profesional y sus productos, lo que estaba tocando a la puerta.

Los protagonistas

Ahora bien, ¿quiénes, de manera directa llevarían a cabo estas inéditas tareas? Y ¿armados de qué recursos? Los pioneros impulsores de la Arquitectura de la Revolución Mexicana, fueron, básicamente, un puñado de jóvenes. Para 1925, Obregón Santacilia tenía 29 años; Juan Segura, 27; Vicente Mendiola, 25; Juan Legarreta, 23; José Villagrán, 24; Juan O'Gorman, 20; Enrique del Moral, 19; Enrique Yáñez, 17. No estaban solos, por supuesto. Junto a ellos, compartiendo muchos de sus puntos de vista y preocupados en lo fundamental por coadyuvar en la realización de una arquitectura moderna sin dejar de ser nacional estaban, básicamente, José Luis Cuevas Pietrasanta y Carlos Contreras, quienes convergieron con aquellos jóvenes ampliando el marco de lo arquitectónico a la planeación de su dimensión urbanística. Y formando un círculo mucho más amplio, aunque su repercusión no haya sido similar a aquéllos, estaban todos cuantos empezaron su vida profesional en el 1900, mismos que para 1933, sumaban 135, y que en el momento de emergencia de la nueva arquitectura mexicana contaban con aproximados 50 años de edad o menos, o sea, que se trataba de arquitectos en plena capacidad.

Eran un puñado. Aunque contaban con la anuencia y en no pocos casos con la participación directa en distintos ámbitos y niveles de quienes habían sido sus maestros, con todo y ello, fueron un puñado. Sin la fuerza, la pasión y las ilusiones despertadas por la revolución, no les habría sido posible inaugurar una época en la

práctica profesional de los arquitectos. Sí, contaron con ese respaldo inconmensurable y también con algo más. Un algo más representado por la formación que habían recibido de sus maestros, para quienes si bien el eclecticismo era una forma de advenir a la modernidad en la medida en que ajustaba cuentas y dejaba como cosa del pasado al clasicismo en todas sus formas, ello no fue óbice para que levantaran la bandera, desde 1900, a favor de una arquitectura moderna y nacional.

Esta bandera, convertida en doctrina, apoyada en una teorización inaugurada en el plan de estudios de 1902 de la única escuela de arquitectura en el país y del convencimiento de que aquél que quisiera formarse como arquitecto debería desplazarse en tres dimensiones básicas, como «artista, filósofo y hombre civil», fue sin duda la simiente, el faro, la luz en el fondo del túnel, que le permitió a este puñado de jóvenes emprender el nuevo camino. Nuevo camino que sus profesores e ideólogos porfirianos les seguían desbrozando, mediante la consolidación de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, en 1919, la edición de diversas publicaciones como *El Arquitecto* y a través de la creación, en el diario *Excélsior*, de una sección dedicada exclusivamente a la arquitectura y al urbanismo. Entre 1922 y 1930 en esta sección se publicaron 2,460 artículos dedicados a hacer partícipe a la sociedad civil de los temas y problemas que enfrentaba la nueva arquitectura, así como los posibles derroteros. Después del célebre debate teórico que varios de ellos escenificaron en 1900, éste fue el despliegue teórico-histórico más importante que se llevó a cabo en el campo profesional de los arquitectos. Nicolás y Federico Mariscal, Alfonso Pallares, Juan Galindo Pimentel, Charles J. S. Hall, Bernardo Calderón, Luis R. Ruiz e Ignacio Helguera se destacaron en esta magnífica labor ensayística que acompañó a aquél reducido grupo de jóvenes, sus alumnos. Bien puede decirse que todos los grandes temas que la nueva situación ponía sobre el tapete, fueron tocados en estos artículos. Disquisiciones sobre la estética y la teoría de la arquitectura, el urbanismo y el nacionalismo, la vivienda y los materiales de construcción, las instalaciones y la práctica profesional, así como las obras en construcción y apuntes biográficos, tuvieron lugar preponderante en ellos.

Fuera de aquellas tesis, fundamentales pero generales; fuera de su sólida formación técnica y geométrica, no contaban con más recursos para enfrentar el reto que, de manera inopinada, los conminaba. Había que quemar las naves y echarse a andar. Y así lo hicieron. El eclecticismo, era claro, no era el punto de partida con el que había que enfrentar la nueva circunstancia. De manera casi automática, por

simple oposición al pasado que querían dejar atrás, aquellos jóvenes y muy buena parte de sus profesores, se convirtieron en convencidos antiformalistas. Las formas, la exterioridad y la habitabilidad de los nuevos espacios deberían ser el *alter ego* de las modalidades de vida particulares. Los trasplantes, injertos o importaciones de cualquier índole, quedaban proscritos. Sin hacerlo de manera consciente los pioneros y su cauda de apoyo se encerraron en sí mismos, en la realidad nacional. Y como otros, fueron descubriendo México...y el tipo de espacios habitables que necesitaba.

Los ritmos

Fueron descubriendo a ambos, ciertamente. Ni a uno ni a los otros los conocían con anticipación. Y, *strictu sensu*, tampoco alcanzaron ese conocimiento del país, ni concibieron el tipo de habitabilidad adecuada a los casos específicos que se les iban presentando, mediante un proceso de tersa evolución, de paulatina interiorización en uno y otra o de pasos sucesivos que gradualmente los llevaran, al cabo de un cierto tiempo y esfuerzo, al conocimiento o a la creación. No. El gradualismo no tiene cabida ni en el conocimiento ni en la creación. Siempre y en todo caso se trata de síntesis en las que se resume una cauda de intentos previos, ninguno de los cuales alcanzó la meta que se alcanzaba a entrever, pero que no se conocía. De pronto, después de varios intentos aquí y allá y de acumulación de experiencias, de pronto, literalmente, ¡se hace la luz! en el doble sentido de conocimiento y de creación que, ¡por fin!, después de muchos tanteos, se apodera, capta y hace suyos los lazos que vinculan la realidad, en el primer caso, o los sintetiza en una solución en la cual quedan conjugadas todas las variables que el problema ponía en juego, en el segundo. Al conocimiento de México y sus características, de sus afanes y metas, así como a la captación de los sucesivos tipos de habitabilidad arquitectónica urbanística coincidente con aquellas, los jóvenes arquitectos ganados a la revolución llegaron a través de dichas zancadas, siempre inesperadas y abruptas. Entre una y otra, reunían las inexcusables correcciones y ajustes experimentados en cabeza propia o ajena, que alimentarían el surgimiento de la siguiente zancada. La modernidad arquitectónica urbanística nacional inscrita en el proceso revolucionario, tuvo lugar a través de cuatro grandes síntesis, de cuatro grandes zancadas.

Los primeros pasos: 1923

La incertidumbre, los titubeos e, incluso, los virajes en redondo que es posible apreciar al nivel de los proyectos, remitían a la misma fuente. No había antecedentes y no les era posible voltear la espalda a su pasado, formalista y ecléctico, así, sin más y de modo tal que de pronto surgiera la nueva arquitectura perfectamente concebida y perfilada hasta sus más nimios detalles. Y una pregunta retumbaba en el alma de los arquitectos: ¿cómo ser nacionalista y moderno sin incidir en la reiteración de formas y símbolos ya acuñados en el extranjero o en el pasado? Un día reincidirán en el eclecticismo para al siguiente incursionar en el nacionalismo de raigambre colonial o prehispánico y pasado mañana experimentarán el hibridismo escueto o abigarrado, producto de una sedicente contención a lo que pedía el programa o el uso novedoso y franco del acero y el concreto. Pero, más allá de los detalles que particularizan a cada uno, la coexistencia de un abanico amplio de posturas testimonia que, rotas las amarras y la contención a los «estilos», cada quien incursiona por su lado en los secretos de la forma, con distinta suerte.

Pero, con todo, los vientos soplaban hacia un mismo lado. Demandantes y oferentes brincaron al escenario, solicitando, unos, los espacios que precisaban para reanudar sus inversiones de capital y los otros, los necesarios para realizar las obras públicas que necesitaba la población. Esta renovada demanda sumada a la oferta cada vez creciente de los nuevos materiales proporcionados por las cementeras e incluso por la Fundidora de Hierro y Acero de Monterrey, enmarcados todos en el hálito del nuevo país que estaba naciendo, va llevando a los arquitectos a romper con el pasado.

Basta con poner en el mismo tapete las casas realizadas por Juan Segura (1923), los Talleres Tostado 1923 y el edificio Durkin, (1927) ambos proyectados por Federico Mariscal, y el edificio de oficinas (1925) y el destinado al Departamento de Salubridad (1927), concebidos por Carlos Obregón Santacilia, con los proyectos elaborados para participar en el concurso para realizar la tienda High Life y el que seleccionaría el pabellón destinado a representar al país en la Exposición Internacional de Sevilla, para apreciar, justamente en la coexistencia de modalidades y formas de asumir la práctica profesional, el común denominador que las identifica, la nueva voluntad de forma que alentaba a todas ellas procurando desligarse del pasado. Las primeras fueron llevadas a cabo por un arquitecto cuya originalidad en el tratamiento de sus interiores y exteriores ha quedado ya debidamente asentada, muy proba-

blemente, como el primer destello del desprendimiento respecto del pasado. Los otros dos edificios fueron llevados a cabo por un renombrado arquitecto, educado bajo la férula del eclecticismo porfiriano, ganado pocos años después al nacionalismo hispanizante y en estos dos proyectos, francamente inscritos en los surcos de la nueva arquitectura, apegada al programa arquitectónico y a las posibilidades técnicas del acero y el concreto. El tratamiento de la planta libre de los talleres y la sequedad de su fachada, a la que no logran suavizar las decoraciones adosadas, así como los arcos de concreto del interior del segundo, son, sin duda, una notificación de rompimiento. Obregón, por su parte, da un paso delante de incuestionable originalidad. La planta libre de las oficinas es tratada con absoluta franqueza e incluso se aprovecha el escarpio que solicitan las trabes para evidenciarlo en la fachada otorgándole a ésta un movimiento endógeno. El tratamiento que le concedió al edificio gubernamental, vinculado sus crujías mediante novedosos puentes, no oculta, sin embargo, su contención al añoso eje de simetría, así como su decoración realizada mediante motivos prehispánicos alude al pasado literalmente incluido. Los dos concursos, por su parte, dieron lugar a un eclecticismo clasicista, colonizante el primero, prehispánizante, el segundo. Pero si los árboles no nos impiden ver el bosque, más allá de sus detalles habría que reparar en su calidad de portavoces del rompimiento con el eclecticismo, mismo que todavía tiene arrestos suficientes para hacer acto de presencia, no obstante que cada vez campea con mayor soltura el nuevo estado de ánimo que buscaba inaugurar una nueva concepción de la práctica profesional.

Y lo iban a hacer en los, no muchos, pero eso sí, variados casos que iban solicitándolos. El volcán de aspiraciones que se había levantado en todos los confines del país los obligaba a ello, así como a asumir distintos énfasis según los casos, Las menores dimensiones de los espacios adecuados al género habitacional, tanto en los hoteles, como en los departamentos o en la casa unifamiliar, podían resolverse mediante muros de carga y parecían solicitar materiales y decoraciones tradicionales que coadyuvaran a conferirles la sensación de mayor intimidad y recogimiento. La chiluca y el tezontle, encontraron amplia cabida en ellos. Véase el edificio de apartamentos Gaona, el Hotel Majestic, y el proyecto ganador para la casa en Chapultepec. Pero aquellos que precisaban espacios amplios y sin barreras, a fin de facilitar el movimiento de un número considerable de personas, parecían tener vocación para que en ellos tuvieran lugar preponderante el concreto y el acero. Los detalles

decorativos parecían, a su vez, no tener lugar aquí, máxime cuando se trataba de edificios comerciales o públicos. Una gama amplia, donde los extremos se matizan, estaría representada por varios de los proyectos realizados por el arquitecto francés Paul Dubois, tales como el edificio Cidosa, el Correo Francés, las ampliaciones del Hospital Francés y la reconstrucción del Palacio de Hierro, todos ellos, realizados entre 1921 y 1926. El proyecto para el estadio Nacional, el teatro al aire libre en el Parque México, el Instituto de Higiene y Granja Sanitaria, y la Estación de Policía y Bomberos, deben ser vistas como obras de ruptura y vaticinio.

Nacionalismo y modernidad

La novedad de estos espacios urbano-arquitectónicos que comenzaban a perfilarse con estas realizaciones llevadas a cabo destacadamente en el área de la educación y la salud, estribaba en su correspondencia con las condiciones en medio de las cuales se producían. Su nacionalismo no era preconcebido; no exhumaba formas o signos pretéritos supuestamente representativos de la nacionalidad; no pretendía anclarse en el pasado. Era un nacionalismo del aquí y el ahora, que emergía del carácter de la nación mexicana, de su pobreza, de la imperiosa necesidad que tenía de contar con espacios cuyas determinaciones todavía no era bien precisadas por la sociedad civil y que, por supuesto, manifestaba los tanteos a través de los cuales un puñado de jóvenes arquitectos asumía, con entusiasmo y vehemencia, su afán de crear, para el pueblo de México, una arquitectura que sintieran suya. Su modernidad, por otra parte, tenía las mismas determinaciones. No se trataba de una modernidad trasplantada de otras latitudes. Por el contrario, era la modernidad de un país que daba un nuevo paso en pos de la instauración y consolidación del régimen democrático, reconociendo el retraso que tenía respecto de otros países que no habían sido puestos al «margen de la historia» como España puso a México. Su nacionalismo y modernidad, emanaban de las circunstancias históricas en que se encontraba el país hacia el primer cuarto de siglo. Era el nacionalismo de quienes se habían hermanado en la lucha por derrocar de raíz el liberalismo del antiguo régimen porfiriano; de quienes en el fragor del combate habían visto desvanecerse las barreras clasistas para encontrarse fundidos en una meta que, por el momento, los involucraba sin distinguos de ninguna clase. En la expresión de un testigo de estos avatares del país, de Manuel Gómez Morín: *«con optimista estupor nos dimos cuenta de insospechadas verdades. Existía México como un país con capacidades, con aspiración, con*

vida, con problemas propios. ¡Existían México y los mexicanos!... el problema agrario, tan hondo y tan propio, surgió entonces con un programa mínimo definido ya para ser el tema central de la revolución. Nació el propósito de reivindicar todo lo que pudiera pertenecernos: el petróleo y la canción, la nacionalidad y las ruinas...» Y en palabras que parecerían haber sido pensadas para los tiempos actuales, asentó: «...quienes no vivieron ese año de México (1915) apenas podrán comprender algunas cosas.» El proceso revolucionario rejuvenecía las reivindicaciones transhistóricas de nacionalismo y modernidad, acariaciadas por los criollos desde el siglo xvii, estableciendo un lazo de continuidad, no de ruptura, entre las etapas históricas.

En esta osada empresa los arquitectos no estaban solos. Junto con ellos, a su lado, en la acera de enfrente estaban otros creadores, que en conjunto imprimirían su sello renovador en la piel y en el espíritu del nuevo país que surgía. Los pintores, entre los cuales ya sobresalía el grupo de quienes tiempo después conformarían la *Escuela Mexicana de Pintura*, con Diego Rivera y José Clemente Orozco ya habían puesto una pica en Flandes en los muros de la escuela nacional Preparatoria, en 1921. Pronto se les reuniría David Alfaro Siqueiros. Eran los continuadores, a través de otras vías y contando con otros medios, de Saturnino Herrán, José María Velasco y de José Guadalupe Posada. Con todas las diferencias propias de personalidades sumamente caracterizadas, mantenían, sin embargo, vínculos de identidad indudables. Todos ellos deseaban crear no solamente una nueva pintura que ya no estuviera lastrada por el clasicismo, sino una que diera cuenta de ese México que todos estaban descubriendo. El indio y el paisaje, el obrero y la maestra rural, la conquista y el mestizaje, en suma los grandes hitos nacionales, serían recreados en los lienzos y muros que tuvieron al alcance. Otra constante mantienen en común la mayoría de ellos: buscan comunicarse no con el espectador aislado o con el *marchand* o coleccionista privado sino con los grandes grupos de población. De aquí su apasionada apropiación de muros en los edificios públicos que, de esta manera, enriquecieron la calidad del espacio de cada uno.

Algo a todo punto similar aconteció con los literatos, los músicos y los filósofos. Los primeros también descubrieron, con Ramón López Velarde la poesía que estaba escondida en la vida pueblerina y en los patios agoreros. Su obra, como la de Carlos Pellicer y la *Novela de la revolución* en la que destacaron Agustín Yáñez, Martín Luis Guzmán y Mariano Azuela impulsaron este redescubrimiento de la Suave Patria. Los músicos se dieron a evocar las melodías mesoamericanas para construir con

ellas una *Sinfonía india* y recrear los *Sones de Mariachi* y el *Huapango* tradicionales. Los filósofos, en suma, se abocaron al esclarecimiento del «Perfil del Hombre y la Cultura en México» y del «Nuevo Humanismo» del que la revolución era solamente un preludio. La *Arquitectura de la Revolución Mexicana*, tercera etapa de la modernidad arquitectónico-urbanística en México, también aportó a la búsqueda de la identidad nacional.

Esta actitud fue doblemente propiciada por el hecho de que había sido nombrado Secretario de Educación Pública el ya muy prestigiado líder intelectual José Vasconcelos, quien no solamente pondría su mayor empeño en esparcir la educación a todo lo largo y ancho que podía alcanzar su autoridad de entidad federal, sino que estaba imbuido de un nacionalismo hispanista en materia de construcción arquitectónica. Trece años atrás había formado parte del preclaro *Ateneo de la Juventud*, del brazo de Alfonso Reyes, Antonio Caso y de los arquitectos Federico Mariscal y Jesús T. Acevedo, en aquellas reuniones, ahora famosas, que se llevaban a cabo en el despacho de este último, en apego a la orientación de Pedro Henríquez Ureña. Ahí lo habían persuadido las prédicas de sus compañeros a favor de la búsqueda de una arquitectura moderna pero con una incuestionable tónica nacionalista que la conferiría su anclaje en la tradición hispánica y el empleo de materiales locales como el tezontle y la chiluca.

De este modo, el sector educativo se ubicó, con todas las implicancias urbano-arquitectónicas que conllevaba, en el primer lugar de importancia en la política nacional. Convergiendo con la autonomía de la Universidad Nacional respecto de la férula de la Secretaría de Educación Pública y de la extraordinaria labor editorial que llevó a cabo traduciendo y publicando obras clásicas de la literatura y las humanidades de todos los tiempos, Vasconcelos auspició las «misiones culturales» que además de realizar labores de alfabetización en las poblaciones dispersas del país impartían cursos sobre actividades propias de las pequeñas industrias y de corte recreativo. También emprendió una cruzada a favor de la construcción de aulas escolares rurales de las cuales, en 1922 se llevaban realizadas 309, para 1928 ascendieron a 3,303 y en 1932, su monto creció a 6,796. Estas escuelas rurales, de muy pequeñas dimensiones, con no más de dos aulas, se llevaron a cabo mediante el empleo de los materiales constructivos de la región donde se asentaban. No se trataba de hacer obras fastuosas ni de inaugurar en ellas nuevas corrientes, tendencias o estilos arquitectónicos. Esta vieja preocupación de la práctica profesional de los arquitectos

quedó en segundo lugar, dadas las circunstancias por las que atravesaba el país. Se prefirió responder a la exigencia de dotar de espacios habitables al campo, con la modestia y escasez obligada de recursos de toda índole.

En lo tocante al ámbito urbano y, más concretamente, a la capital del país, Vasconcelos consideró que, a diferencia de las escuelas rurales, aquí debían erigirse centros escolares cuya concepción, magnitud, materiales y técnicas constructivas llegaron a parecerle a no pocas personas, como ejemplos ostentosos y, lo que era peor, inadecuados a las circunstancias educativas y del erario público. Tal fue el caso del gran conjunto escolar Benito Juárez, mismo que se realizó bajo el proyecto del arquitecto Carlos Obregón Santacilia. Sus crujiás, cubiertas con estructuras de madera a dos aguas y teja, se dispusieron de tal forma que dieran forma a un patio central a la manera de los claustros coloniales. Este gran centro educativo no podía menos que ser visto por la colectividad como inicio del cumplimiento de las banderas revolucionarias. Por otra parte, este decidido impulso del Secretario de Educación a favor del nacionalismo por el que habían pugnado los arquitectos porfirianos cuando establecieron que la arquitectura mexicana debía ser simultáneamente «moderna y nacional», alentó muy enjundiosamente, así fuera de manera un tanto cuanto efímera, a la corriente nacionalista de matiz colonial.

Caso aparte lo constituyen las magníficas escuelas al aire libre, realizadas por Vicente Mendiola, cuya novedosa disposición respondía, justamente, al deseo de que se contara con aulas mitad cubiertas, mitad descubiertas, con libre tránsito entre un área y otra, para el aprendizaje de la pintura.

La construcción de dispensarios donde se proporcionaba leche a los niños y, además, se hacían curaciones de primeros auxilios y se practicaban la medicina preventiva fueron de las primeras construcciones que echaron a andar los regímenes revolucionarios. Este fue el caso del dispensario que el *Departamento de Salubridad* le encomendó al arquitecto José Villagrán García para realizarlo en 1922. Como en el caso de la educación, el criterio básico era similar: despreocuparse de imaginar estas obras con las características que hasta ese momento le conferían legitimidad a una obra para ser considerada como de arquitectura. Esto es, desentenderse de la reiteración de estilos y ornamentaciones que en circunstancias de emergencia no tenían sentido, para solucionarlas con una sencillez apegada a la actividad que en ella se iba a desarrollar. También fue el caso del proyecto y construcción del *Instituto de Higiene y Granja Sanitaria* que se llevó a cabo en el viejo barrio de Popotla

por el mismo arquitecto. Se decidió la creación de este instituto para contar con las instalaciones necesarias a la producción de vacunas. Era, por tanto, un proyecto novedoso en un país que hasta ese momento no había contado con instalaciones específicamente pensadas para la producción de vacunas. Constaba de pabellones en los cuales se alojaría a los animales que serían inoculados para posteriormente extraer de su sangre la vacuna que habría de ayudar a prevenir las infecciones en el país. Junto a estos pabellones había otros en donde se instalaron los laboratorios químicos adecuados al caso y otros destinados a la administración.

En la medida en que el conjunto de estos pabellones fue pensado específicamente para la actividad a la que iba a dar cobijo, procurando apegarse a ella lo más posible; en la medida en que su sistema constructivo y disposición en el terreno procuraba satisfacer al máximo dichas actividades, esta obra fue considerada por mucho tiempo como la obra pionera de la arquitectura moderna y nacional. La casa en que se alojaría el portero de este conjunto, de dimensiones mínimas, fue el ejemplo paradigmático. Constaba de reducidas áreas destinadas a la comida, a la cocina y al dormitorio, que se complementaban con un patio interior donde se localizaba el sanitario y el lavadero. Esta «casa del portero», con sus losas voladas sobre los paramentos para alejar la humedad de los muros, sus aplanados y disposición interior fue vista como modelo por la primera generación de alumnos de Villagrán, quienes tal vez pasaron por alto obras como las mencionadas anteriormente.

Sin embargo de todas estas ventajas, producto de una nueva forma de asumir la práctica profesional, no fueron suficientes para subsanar algunas fallas de origen. En efecto, tanto en la elaboración del proyecto inicial como en el curso de la construcción se apreció que los propios médicos solicitantes de este edificio no tenían bien claro los requisitos que deberían llevar, las áreas de que debería constar y, tampoco, las instalaciones convenientes. Así, el arquitecto no contó con el programa arquitectónico necesario para concebir la obra con todos sus detalles y especificaciones. En el curso de la obra fue necesario enviar a unos médicos al extranjero para que estudiaran cómo habían sido concebidos estos edificios en otras latitudes. Una certeza empezó a perfilarse: la nueva arquitectura nacional y moderna necesitaba que la sociedad civil delineara con claridad los problemas que la aquejaban a fin de poder elaborar los programas arquitectónicos que orientaran el proyecto y la construcción de los espacios habitables adecuados. ¿Fue esta primera experiencia la que fue llevando a Villagrán a convertir, más tarde, el programa arquitectónico en

punto de partida de la creación proyectual? Es muy posible que sí. Y es muy posible que también se haya ido configurando en la concepción de quien llegaría a ser reconocido muy poco después como el teórico de la arquitectura más destacado del país, que la nueva arquitectura tenía que ser producto del conjunto de la sociedad y no solamente el resultado de la intuición creadora del arquitecto. Del vínculo arquitecto sociedad es de donde provino la innegable dimensión social de los espacios habitables construidos durante este primer momento.

Segundo momento. El funcionalismo socialista: 1933

Apenas se estaban dando los primeros pasos, cuando unos cuantos años más tarde tuvo lugar el gran crack del 29, mismo que no solamente debilitó las economías más imbuidas de capitalismo, sino que fortaleció el prestigio del sistema socialista basado en la planeación de la economía. Si se tiene en cuenta que el prestigio de las múltiples corrientes socialistas utópicas en nuestro país data del último cuarto del siglo XIX, no causará extrañeza que el conjunto de esos hechos haya estimulado a no pocos grupos a procurar imbuir en las relaciones sociales un sentido socialista según lo entendían, aunque no contaban con mucha ilustración al respecto. El espíritu socialista, por otra parte, coincidía miembro a miembro con el anhelo social de la revolución. Los propios órganos gubernamentales también se sintieron a fines y, así, en 1930, el presidente Pascual Ortiz Rubio dicta la primera *Ley de Planeación Nacional* y, aunque más bien se enfocaba hacia la planeación física urbana, no dejó de inducir toda una nueva línea de pensamiento reforzado, además, la enseñanza de la planeación y el urbanismo a cargo de Carlos Contreras y José Luís Cuevas Pietrasanta en la currícula académica de los arquitectos.

La ley de las coincidencias históricas estuvo presente de nueva cuenta. Otro Secretario de Estado, también a cargo de la educación del país, Narciso Bassols, coincidió en su visión socialista con la sostenida por uno de los jóvenes arquitectos, que a la sazón contaba con veintiocho años, con Juan O’Gorman, quien ya había construido algunas casas y participado en el proyecto de otros edificios, con el mismo espíritu. A la preocupación por conformar la arquitectura adecuada al nuevo país vino a sumarse, así, una sobredeterminación más, la de que esa arquitectura estuviera preferentemente imbuida de espíritu socialista.

Los artículos constitucionales en los que se indicaba el compromiso de los empresarios de dotar de vivienda «cómoda e higiénica» a los trabajadores, fueron in-

terpretados por el funcionario y el arquitecto como una gran orientación que podía y debía plasmarse también en la arquitectura escolar. De este modo, en 1933 llevaron a cabo veinticinco escuelas nuevas, se ampliaron ocho más y repararon veinte. De este modo, construyeron 238 aulas con capacidad para 11,900 alumnos; cifra, sin duda, muy considerable para el momento. Fue una gesta en la cual se invirtió únicamente un millón de pesos. Esta labor escolar, al decir de otro posterior impulsor del género, como lo fue el ya citado José Luis Cuevas, fue de gran trascendencia pero, lamentablemente, la ubicación de cada una no había obedecido a un estudio previo que estipulara el sitio preciso donde había población escolar. ¿Dónde, sin embargo, podía apreciarse su sentido social y, más que ello, socialista? En que todas eran la materialización de una apoteogma extraordinario: «Lugares en los que no se desperdicia ni un metro cuadrado, ni el valor de un peso, ni un rayo de sol.» Era el funcionalismo socialista, término que por cierto, fue empleado con un dejo peyorativo, para señalar a quienes eran afechos a esa teoría y doctrina política. Los arquitectos por su parte, insistían en que la estética era un prejuicio burgués. Y, así, la función fue reducida, casi, a las dimensiones biológicas y físicas de los habitantes, y algunos llegaron a suponer que las psicológicas y espirituales quedaron excluidas. Esto, por supuesto, no se ajustaba a los hechos. Contar con esos espacios, sin duda alguna, era altamente gratificador para los alumnos, profesores y padres de familia. Posteriormente se ha puesto en evidencia, que de ninguna manera estaban exentas de dimensión plástica.

Otro gran jalón a la nueva arquitectura para consolidar su dimensión social, quedó materializado en el primer plan de construcción de vivienda para trabajadores, que le fue encomendado a quien había ganado el concurso para la Casa Obrera Mínima, Juan Legarreta, también en el año de 1933-34. Se trataba de un conjunto de 108 casas en el barrio de Balbuena, al oriente de la ciudad y, un segundo, que se llevó a cabo en los terrenos de la ex-Hacienda de San Jacinto. Este segundo caso contó con 205 casas. El proyecto procuró proporcionar los espacios que se suponía adecuados a una familia, más que obrera, artesanal, diferenciando con toda claridad un área apta para realizar trabajos caseros, del tipo que realizaban los zapateros, plomeros, carpinteros, que, al estar separados del área de dormir únicamente por cortinas, podían correrse y crear un espacio mucho más grande propicio para reuniones. Se entraba por un vestíbulo que conectaba directamente con el área de comer y con la cocina, en una zonificación muy clara y adecuada. La recámara de

los padres estaba perfectamente aislada y formaba una unidad con la ropería y el baño, integrado por tres muebles. Una vez más, como su contrapartida escolar, este conjunto se organizó considerando que era por la vía de la sencillez espacial que podía cumplirse el compromiso de proporcionar vivienda a la sociedad civil. La reacción contra el pasado era clara: nada de espacios o formas sin justificación.

Estos dos conjuntos, a los cuales se vinieron a sumar las realizaciones de Álvaro Aburto para la casa campesina, no únicamente proseguían la búsqueda de caminos claros, sino que, con toda conciencia, ponían el acento en la dimensión social de las obras de arquitectura en contra de la corriente histórica que había erigido el estético como el valor *sine qua non*. No era posible que estas intervenciones llevadas a cabo mediante el apoyo de organismos gubernamentales en dos de los géneros más importantes socialmente, pudieran pasar inadvertidas. De hecho, fueron consideradas como un ejemplo de intervencionismo gubernamental en el apoyo de una tendencia arquitectónica sostenida únicamente por tres jóvenes arquitectos. «La función primordial de la arquitectura funcional —dijo O’Gorman— fue limpiar, barrer, borrar: fue su obra “destructiva” la más importante». Y tenía razón.

Como a ella se sumó la creación de la *Escuela Superior de Ingenieros Constructores*, con el deliberado propósito de preparar a quienes se harían cargo de la labor constructiva de la revolución, ya que a juicio del Secretario de Educación, los arquitectos egresados de la Universidad Nacional no lo hacían, la respuesta del conjunto de arquitectos no se hizo esperar. Se produjo organizando un gran debate alrededor de cinco preguntas que, por ellas mismas, indican sin lugar a dudas las preocupaciones con que los atosigaba esta tríada de jóvenes. «¿Qué es arquitectura?, ¿qué es funcionalismo?, ¿puede considerarse el funcionalismo como una etapa definitiva de la arquitectura o como el principio embrionario de todo un devenir de la arquitectura?, ¿debe considerarse el arquitecto como un simple técnico de la construcción o como un impulsor, además, de la cultura general de un pueblo?, ¿la belleza arquitectónica resulta necesariamente de la solución creadora del arquitecto?»

Tercer momento. Los grandes planes nacionales en salud y educación: 1943

La nueva arquitectura se fue produciendo al fragor de las luchas políticas que continuaban, de levantamientos armados que tampoco dejaban de acontecer, como el de los «cristeros», sorteando los embates del gran crack del 29 y sus consecuencias,

así como de la guerra Española y, por supuesto de los pródromos de la segunda Guerra Mundial y, poco después, del estallido de la misma. En suma, fue teniendo lugar al interior del «corto siglo xx», como atinadamente lo ha llamado Hobsbawm. Se la realizó en las barricadas.

Insertos ya en esta conflagración mundial, previa nacionalización del petróleo y los ferrocarriles, obligada la sociedad civil a hacer frente a un esfuerzo tras otro, a la carestía de recursos y de insumos, a la hostilidad exterior a causa de la reivindicación de nuestros recursos, ahí, en ese momento, sin ditirambos ni hipérbole alguna, en medio del fragor de la lucha, tuvo lugar la tercera gran zancada arquitectónico-urbanística. Los «grandes planes nacionales», se llevaron a cabo en los ámbitos de la salud y de la educación. Acontecieron prácticamente al unísono, en los años de 1943-1944.

A escasos veinte años de haberse iniciado todo el proceso. A escasos veinte años de haber estado remontando las cuestas y salvando las hondonadas de una sociedad en plena efervescencia política, económica y social, otro pequeño grupo de médicos y arquitectos (¿habría que decir que fue de arquitectos y médicos para sugerir la procedencia de la iniciativa?) en lo tocante al primer ámbito, y de arquitectos y urbanistas en el segundo, se dieron a la trascendente tarea de planear las unidades médicas y escolares que deberían llevarse a cabo en todo el país. En el primer caso, en el de las unidades médicas, el médico Salvador Zubirán y el arquitecto José Villagrán, fundaron el «Seminario de Estudios Hospitalarios» y se propusieron definir las variables que deberían tomarse en cuenta para decidir la pertinencia del proyecto y construcción de una unidad médica así como sus características primordiales. Especificaron que eran ocho los factores que deberían tenerse en cuenta; tres, las funciones básicas que debería cubrir un nosocomio: atención médica, investigación y enseñanza y cuatro las áreas básicas que integrarían el área médica: hospitalización, servicios generales, servicios intermedios, y consulta externa. Como conclusión de estos estudios, se encomendó a equipos integrados por médicos y arquitectos llevar adelante el proyecto de hospitales en varias zonas del país. Como conclusión de toda esta labor, acuñaron una consigna que resumía el sentido de toda la nueva arquitectura que se había estado llevando a cabo en el país. Se trataba de una consigna de aplicación general para todos los géneros arquitectónicos. No era un, sino el punto de principio de la arquitectura posterior: «Antes de pensar en el hospital edificio es preciso concebir el hospital institución.» Antes de imaginar

formas, es indispensable compenetrarse de las modalidades de vida y elaborar el programa arquitectónico que las compendia. La modernidad arquitectónica de México estaba imbuida de un sentido social que la diferencia de otras modernidades para las cuales lo primordial consistía en la búsqueda de una forma.

En lo tocante al área educativa, se actuó de manera similar, pero distinta. Aquí, José Luis Cuevas Pietrasanta, contando con el apoyo de otro Secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, reunió a una treintena de arquitectos asignándoles a cada una de las entidades federativas del país, a fin de que ahí, en el sitio, llevaran a cabo la investigación básica a partir de la cual fuera posible planear la construcción de unidades escolares en cada una. Se registraría la población estudiantil, su área de localización, su monto y las características de la región. Esta organización, permitió contar con el primer estudio especializado en este campo y dejar, con las limitaciones propias de un estudio que recién por primera vez se llevaba a cabo en el país, todo un camino, un criterio, una forma de darle continuidad a las tareas por venir. A partir de estas dos experiencias, se podría pensar que las obras de arquitectura ya no se llevarían a cabo al socaire de caprichos sino que serían el resultado de toda una planeación nacional.

Como bien se sabe, la idea de crear los seguros sociales en la forma que más o menos tienen hasta la actualidad, surgió como una propuesta del gobierno británico a fin de que los soldados fueran a la guerra a sabiendas de que si algo les acontecía, ellos o sus familias estarían protegidos. Esa idea rápidamente dio lugar a la creación del *Instituto Mexicano del Seguro Social*, en 1943. El proyecto para su primer hospital de zona fue puesto a concurso y dos años más tarde se inició la construcción. El primer lugar lo ganó Enrique Yáñez, miembro del «Seminario De Estudios Hospitalarios» y sin duda, pocos años más tarde, el mejor proyectista de hospitales.

Bien puede considerarse que estos dos planes nacionales fueron una síntesis, un compendio, un primer gran resumen de veinte años de realizaciones. De ninguna manera es extraño que en ambos hayan coincidido, una vez más, el puñado de arquitectos a los que ya vimos despuntar desde el inicio de esta etapa, coincidentes en la búsqueda de una arquitectura que simultáneamente fuera nacional y moderna y que, en este sentido, pudiera considerarse propia de México: sin saberlo a ciencia cierta, sin proponérselo de manera concertada, pero al compartir un conjunto de ideas y principios, de concepciones y metas, sin que ello pusiera en tela de duda la exteriorización de su propia personalidad, esos arquitectos y otros más que se les

sumaron a lo largo de esos años y de los siguientes, constituyeron lo que con toda precisión podemos llamar *Escuela Mexicana de Arquitectura*. Ellos fueron, entre otros, José Villagrán, Enrique del Moral, Enrique Yáñez y Mario Pani, además de Cuevas en el área educativa. Muy próximos a ellos, aunque diferenciándose con nitidez por el lugar secundario y hasta inexistente que le conferían al valor estético, así como por su idea no solamente de estar haciendo la arquitectura que necesitaba el pueblo mexicano, sino la de estar coadyuvando a la creación de una sociedad socialista, estuvieron los funcionalistas socialistas. Estos pronto encontraron seguidores: Alberto T. Arai, Enrique Guerrero, Raúl Cacho, Balbino Hernández.

Cuarto momento. Una nueva síntesis:

Ciudad Universitaria: 1953

Lo que tenía que venir estaba amplia y calurosamente anunciado. Los dos grandes planes nacionales pasaban al momento de su realización, mostrando, de paso, los beneficios económicos alcanzados gracias al impulso otorgado a la sustitución de importaciones, política económica implantada aprovechando la dificultad en que se encontraban otros países, Estados Unidos principalmente, para exportar bienes de consumo cotidiano. 1943 fue el despegue de una etapa de bonanza.

Varios hospitales iniciaron su proyecto y construcción. Unos fueron producto de la planeación llevada a cabo previamente en el Seminario, otros, como el Hospital de Jesús, el Instituto Nacional de Cardiología, a cargo de Villagrán, y el Hospital de Zona «La Raza», primera obra con la que el Instituto Mexicano del Seguro Social inició su notable labor constructiva, fueron encargados fuera de dicho plan, el último de ellos, a Yáñez. Acompañándolos también estaban en proceso varias de las escuelas propiciadas por el Plan Nacional de Construcción de Escuelas, como la Costa Rica, el Conservatorio Nacional de Música y la Escuela Nacional de Maestros, así como la Escuela Normal Superior, cuyo conjunto era apenas una muestra de la fecunda labor constructiva que estaba en curso. Complementando esta acción, también se llevan a cabo algunas de las obras más connotadas, como el edificio Basurto, proyectado por Francisco J. Serrano y varios edificios de oficinas y apartamentos, entre los que destacan las intervenciones de Enrique del Moral, Luis Barragán y Max Cetto, Augusto H. Álvarez, Carlos Lazo y Vladimir Kaspé, junto con Juan sordo Madaleno y, en 1949, Abraham Zabludovsky. En este interregno arquitectónico que tiene lugar entre la síntesis de 1943 y la nueva en trance de producirse, una

vez más y casi cronométricamente, diez años más tarde, es preciso tener en cuenta la trascendente labor iniciada en beneficio de los trabajadores al servicio del estado, mediante el feliz inicio del proyecto y construcción de multifamiliares. La proliferación de esta labor es buena muestra de eco social que de inmediato encontró esta modalidad al brindar un tipo de vivienda inaugural en su forma, disposición y ventajas que conllevaba, así como, también, en su accesibilidad por parte de los beneficiarios. Rápidamente se multiplicaron y al inicial multifamiliar Miguel Alemán, lo siguieron el Juárez y la Unidad Modelo, Santa Fe y la Unidad Kennedy.

La creación de un nuevo fraccionamiento ubicado en un lugar, antes de él, casi inconcebible para ser destinado a vivienda, empresa auspiciada por Luis Barragán, como lo era el Pedregal de san Ángel, cuya conformación geológica parecía constituirlo en un valladar a todo punto refractario a la construcción, fue otra de las obras que coadyuvaban a convertir este momento en un caso no en la historia de la modernidad nacional arquitectónica. ¿Asentar edificios, en el Pedregal, que por siglos fue una barrera al desarrollo urbano de la ciudad?, ¿a qué costo?, ¿hasta qué punto se podían convertir esos terrenos en áreas habitables? Estas y varias preguntas más de la misma índole, hicieron que en el momento en que osadamente se dio cara al reto, la sorpresa fuera mayúscula. Coadyuvaban sobremedida a aclimatar en la conciencia social la posibilidad de la factibilidad de llevarlo a cabo los proyectos de arquitectura de paisaje que llevó a cabo el arquitecto promotor, para comprobar que era muy alta la significación estética susceptible de alcanzarse conjugando y contrastando elementos formales naturales. A distancia, puede comprobarse que las experiencias anteriores eran la mejor simiente que pudiera pensarse para abonar la posibilidad de dar una zancada más.

En efecto, se trataba de empresas que obligaban a los técnicos a depurar y afinar sus procedimientos; a los financieros a proponer nuevas formas de contratación; a la sociedad a persuadirse de la posibilidad de modificar sus modalidades de vida y a los arquitectos a enfrentar nuevos retos. Así, las condiciones estaban, casi, totalmente dadas, para dar la siguiente zancada. En efecto, faltaban sólo dos ingredientes más.

Ambos hincaban sus raíces hondo y lejos. Uno se anclaba en el origen y espíritu de la producción de espacios habitables de todos los tiempos; en el maridaje que de siempre existió entre las diversas artes y en su convergencia en las obras de arquitectura. Pintura y escultura no solamente acompañaron de siempre a la arqui-

itectura, sino que se fundieron con ella, a punto tal que la «Integración de las Artes Plásticas» enriqueció algunas de las etapas y ejemplos más sobresalientes de toda la historia. El ahincamiento de un conjunto de pintores, posteriormente agrupados en la famosa Escuela Mexicana de Pintura, adheridos a la profunda tradición popular, los llevó, podríamos decir que de siempre, a solicitar que se les permitiera hacer acto de presencia en los edificios del poder público fin de que su pintura estuviera más cerca de la participación civil. Al momento en que se presentó la posibilidad de llevar a cabo Ciudad Universitaria (cu), proyecto que de tiempo atrás fue impulsado varias veces y desde distintos foros, los pintores, a veces hasta estentóreamente, exigieron participar en él. Era una posibilidad inédita. Anteriormente encontraron la forma de enriquecer los muros interiores de varios edificios, pero se trataba de edificios ya construidos, lo que sin duda alguna, imponía algunas restricciones a las nuevas concepciones acerca del papel que debían desempeñar las artes plásticas en una sociedad en renovación. cu abría la posibilidad a los arquitectos y artistas plásticos de proyectar de manera conjunta y desde el principio. La existencia de murales al exterior los obligaba, por otra parte, a tener en cuenta nuevas técnicas y materiales que resistieran la intemperización, de tal forma que pudiera ser apreciados por observadores que podían transitar frente o al lado de ellos «hasta a 80 kilómetros por hora», al decir de Siqueiros. Esto constituía otra variante más de la mayor significación para la nueva concepción del muralismo mexicano. Así, pues, a las condiciones ya dichas, se sumaban la práctica anuencia de que en cu sería el paradigma de la integración plástica.

El segundo ingrediente que vendría a conjugarse con los anteriores, lo constituía la también antigua, muy antigua, tendencia a incorporar en las culturas locales, los sedicentes aportes emanados de las culturas exógenas. La vocación transculturadora, como la de la integración plástica, de siempre ha fundado su legitimidad en el hecho incontestable de que el ensimismamiento de ninguna manera puede considerarse como el ambiente más propicio para el desarrollo cultural y que, en segundo término, los injertos extranjeros han fecundado las semillas locales generando nuevos y más ricos especímenes. La transculturación, pues, ha estado presente en nuestra historia, y en prácticamente todas, en distintos ámbitos y niveles. Es más, la etapa inmediata anterior, el porfirismo, llegó a caracterizarse por reincidir en la importación de cultura europea. Fue la apabullante entronización del nacionalismo revolucionario lo que frenó momentáneamente a la tendencia transculturado-

ra. Pero si bien en los proyectos y construcciones no hizo acto de presencia, sino hasta el momento en que se aclimató el *art déco*, ahora, pasado ya unas buenas décadas de años, rehechas las comunicaciones con el exterior, y socializada más la producción y el consumo, esta tendencia encontró campo propicio para resurgir.

Aunque ya con antelación había hecho acto de presencia en algunas obras, no fue sino hasta cuando se manifestó vigorosamente. La, hasta cierto punto, relativa similitud de las aulas escolares, laboratorios y cubículos, parecía, por otra parte, convalidar la conveniencia de que todos ellos fueran prefigurados a partir de los cinco criterios postulados tiempo atrás como principios compositivos de la nueva arquitectura, aplicables a todos tiempos y lugares.

La conjunción de determinaciones tan variadas y hasta disímbolas y heterogéneas vinieron, pues, a entreverarse con las ínsitas al proyecto mismo. Una de las primeras preguntas que saltaron al tapete fue: ¿cuáles facultades y escuelas deben encontrar asiento en la nueva ciudad? La pregunta tenía sentido ya que la experiencia planificadora inmediata anterior había estipulado, de manera consensuada, que la enseñanza de la medicina debía tener lugar en los hospitales y con los pacientes mismos. Y si ahí es donde deberían aprender los futuros médicos y los ya actuantes, entonces, las nuevas escuelas no tenían cabida en el nuevo campus. Medicina, Odontología y Veterinaria quedarían fuera. Las dos primeras se alojarían en los hospitales y a la última, por su peso caía, tendría que buscársele otro hábitat. La decisión de que las tres fueran ubicadas en cuando, fue de última hora, lo que en parte explica la presencia de la segunda plaza componente del campus original. ¿Cuál fue el criterio a partir del cual tampoco encontraron espacio ni las escuelas de artes plásticas ni la de música?

La inédita situación en la que ya se había enrolado la comunidad académica en su conjunto, también se hizo sentir al momento en que el Rector Salvador Zubirán, impulsor como se recuerda del Plan Nacional de Hospitales, solicitó a cada una de las escuelas y facultades que elaboraran su programa de necesidades a fin de que los arquitectos contaran con un referente al cual ajustar los proyectos respectivos. No se tenía una clara conciencia acerca de qué y cómo era lo que se quería y necesitaba.

Sorteando dificultades, los programas se llevaron a efecto; la convocatoria a un concurso abierto para que todos pudieran participar, también; e igualmente se conformaron los equipos integrados por un arquitecto maduro, uno joven y otro más recién egresado. Esta decisión, fue clave para alcanzar efectos derivados de

esta gran obra. La sociedad civil participó y la interacción que se propició entre los profesionales fue muy fecunda. Los alumnos demostraron, de manera fehaciente, que también contaban con criterio suficiente para ubicarse ante un proyecto de esta magnitud y uno de sus proyectos resultó premiado. Fue una gran zancada y ahí quedó como ejemplo para casos posteriores. La coordinación general quedó a cargo de Mario Pani y Enrique del Moral y la organización de toda la realización en manos de Carlos Lazo.

El campus inigualable; la conjunción de las áreas docentes con las deportivas; los sistemas adoptados a fin de que la circulación fuera continua; el diseño del paisaje a cargo de Barragán, la atinadísima decisión de emplear block vidriado en los muros de los edificios, resistente al rudo desgaste de los alumnos; la presencia magnífica de la integración plástica e, incluso, de las *curtain walls* de vidrio en la mayor parte de sus construcciones pasando por alto los muchas veces excesivos e inadecuados asoleamientos para las aulas y cubículos de investigadores y profesores, todo contribuyó a hacer de esta cuarta gran síntesis de la arquitectura moderna nacional mexicana, un caso ejemplar. La miel sobre hojuelas estuvo a cargo del Pabellón de Rayos Cósmicos de Félix Candela, con el que el conjunto de los constructores de toda índole comprobaba, sin lugar a dudas, que había formas que obligaban al concreto a trabajar a compresión, con el consiguiente ahorro de material y la posibilidad de cubrir grandes claros con cubiertas de no más de 4 cm de peralte.

El nivel de madurez con el que fue emprendida y llevada a feliz término, haciendo que en ella confluyeran las muy distintas tendencias que habían venido gestándose en las décadas anteriores, así como las provenientes de allende los mares que también en su alcanzan notoriedad y éxito, llevan a considerarla como una obra de borde, de frontera e, incluso, como el canto de cisne de la Arquitectura de la Revolución Mexicana. En ella se aprecia la preponderancia alcanzada por los lineamientos estilísticos propuestos e impuestos por el internacionalismo, la tendencia más descollante de la modernidad europea. Para una arquitectura cuyo punto de principio sustantivo consistió en la concordancia de las soluciones a los requerimientos de habitabilidad que las requerían, a punto tal de convertir en bandera la búsqueda de soluciones que, como Jano, vieran hacia su tiempo sin desoír su historia; para una arquitectura que se opuso implícita y explícitamente a la adopción de formas y, por el contrario, se dio a la tarea de crear una arquitectura moderna, sí, pero nacional también, reincidir en ello, significaba voltear la espalda a su carácter básico.

Su influencia sobre el criterio proyectual de los arquitectos, primero, y del conjunto social después, fue directamente proporcional a la notoriedad de sus méritos. Eran y todavía son espacios magníficos donde, sin duda alguna, el espíritu de la comunidad, alumnos, profesores y personal de toda índole, sienten que su espíritu se esparce, crece y se llena de alegría. Tal vez haya sido todo esto, y más, lo que motivó que sus notorias limitaciones pasaran a segundo nivel de importancia y que el grueso del país convirtiera sus magníficos espacios, en la sin par carta credencial que nos inscribía en la modernidad.

Después de cu se van a llevar a cabo grandes conjuntos como el Centro Médico Nacional, cumbre del hacer nosocomial, que el sismo de 1987, lamentablemente echo por tierra, y el correspondiente a la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas. Grandes conjuntos en que de manera ostensible se ve el aliento de las grandes obras de beneficio público y con mística de identidad nacional. El primero de estos dos, dio lugar a la que tal vez sea la obra maestra de la integración plástica: las aulas del Hospital General, que venturosamente, quedaron en pie. Por supuesto, la arquitectura mexicana producirá grandes hitos en los años posteriores. Sin embargo, serán obras individuales que alcanzarán a trascender gracias al talento de sus arquitectos, pero que en vez de manifestar el espíritu del tiempo nacional, que no necesariamente es el mismo que el de otras culturas, son expresión del esfuerzo personal para no dejarse absorber por la apresurada tendencia transculturadora de moda.

La producción arquitectónica es siempre y en todo caso, producto de la participación social; el resultado de una colaboración multitudinaria y abiertamente social. En este sentido, aquellos arquitectos que todavía componen imbuidos del afán de dar a luz una arquitectura que sin dejar de pertenecer a su tiempo, siempre cambiante y, como el actual, agresivamente cambiante, manifieste el todavía espíritu nacional, tan modificado y modificable como aquél, han encontrado eco en algunos ámbitos para continuar propugnándolo.

Este ha sido el caso de la obra de Candela posterior a cu. Su arquitectura religiosa individual o en sociedad con arquitectos como Enrique de la Mora, quedará como ejemplo sobresaliente. También Barragán traspasó ya el juicio de su momento. Quienes continúan en su línea de acción han logrado extender a otros géneros arquitectónicos lo que parecía confinado a la arquitectura privada de corte intimista como la capilla de las Capuchinas Sacramentarias, así como su propia casa. Con ello, le infunden nueva vida y permanencia. Ricardo Legorreta es uno de ellos.

Quinto momento. Apertura al cosmopolitismo

A partir de los años cincuenta los arquitectos mexicanos, como el país mismo, se vieron sujetos al embate de influencia extranjera. No podía ser de otro modo. No obstante los cada vez más amplios terrenos que ella iba ganando en todos los niveles y ámbitos, el impacto que sobre la conciencia colectiva había dejado la búsqueda de una arquitectura moderna y nacional, continua permeando buena parte de la producción nacional. El Instituto Mexicano del Seguro Social concluye el Centro Médico Nacional y lleva a cabo una espléndida tarea planificadora previa a la decisión de proyectar y construir nuevas instalaciones nosocomiales que, en todos los casos, se apegan a las estipulaciones provenientes del avance de la ciencia y técnica médica, así como del desarrollo de las ciudades y poblados. En 1958 se retoma con nuevos bríos la construcción de escuelas mediante las cuales se pretende hacer efectiva el plan educativo «de once años». Una vez más, un Secretario de Estado y un arquitecto, Ramírez Vázquez, unifican sus esfuerzos y llevan a todos los confines del país el «aula casa rural» proyectada tomando en cuenta la prosecución de una arquitectura moderna y nacional.

No obstante estas tareas descollantes y cimera, lentamente en unos casos y con apresuramiento en otros, los lineamientos del estilo internacional se van imponiendo en las nuevas construcciones y géneros que van cobrando vida. En ese contexto, que convierte a las fachadas de vidrio en medio preferente para cumplir con los objetivos de la habitabilidad encomendados al hacer arquitectónico, los proyectos que con mayor o menor claridad del hecho, convergen con la búsqueda de una «modernidad nacional», tienden a constituirse como excepciones de la regla general. La obra de Barragán, Enrique del Moral, Enrique de la Mora, de los arquitectos Caso Chávez, Jaime Ortiz Monasterio, Carlos Mijares, Mathías Goeritz, Antonio Attolini y Manuel Parra, así como la de Alejandro Prieto y Francisco Artigas, entre otros, deberá incluirse en ese gran apartado que cobrará nuevo vigor a partir de ese mágico año de 1968, en que Teodoro González de León, Abraham Zabludovsky, Agustín Hernández y Ricardo Legorreta renovarían esta corriente histórica de la modernidad mexicana con nuevas rutas.

Universidad y espacio político. De la refundación a la autonomía universitaria (1910-1929)

Tomado de: *Un destino compartido*, México, Coordinación de Humanidades y Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad, UNAM, 2003, pp. 99-132.

En el lapso comprendido entre su refundación en 1910 y la declaratoria de su autonomía en 1929, la Universidad Nacional de México coadyuvó a conformar, mediante sus instalaciones y actividades, un espacio político y, con él, la fisonomía de la Ciudad de México.

Varias preguntas solicitan de inmediato ser respondidas: ¿qué le había acontecido a la universidad que se le refunda en 1910? ¿Qué es lo que tuvo lugar en 1929? ¿A qué obedeció su autonomía? ¿Y cómo todo ello permite hablar de la creación de un espacio político motivado por los enclaves universitarios?

Tanto el régimen virreinal como el liberal compartieron la convicción de que la educación escolarizada, en general, así como la encomendada a la Universidad en particular, constituía uno de los recursos más confiables del que podían y debían echar mano a fin de imbuir en capas más amplias de la población las ideas, criterios y creencias que harían más expedito el asentamiento y definitiva consolidación de sus respectivos regímenes. Pese a las múltiples diferencias de fondo que mediaban entre ellos, ninguno tenía la menor duda acerca de que su asentamiento se alcanzaría con mucha mayor fluidez y tendría más consistencia si contaba a su favor con el apoyo de las ideas que la Universidad implantaría en la mente y en el corazón de los educandos buscando hacerlos más asequibles a la concepción del mundo que subyacía la cruenta imposición de sus respectivos regímenes.

Persuadidos de los beneficios que le reportaría la enseñanza universitaria, el régimen virreinal obtuvo, a escasos años de haberse asentado en la capital del imperio azteca y gracias a las gestiones iniciadas poco tiempo atrás por el Obispo Fray Juan de Zumárraga, que la corona española autorizara la creación de la Universidad Real y Pontificia de México en 1547. Los argumentos esgrimidos en aquella oportu-



nidad no dejan lugar a dudas acerca de la importancia que el obispo y la corona le concedían a esta institución para agilizar la “conversión” de la población a la concepción del mundo político teológica que sostenía la corona española.

Por su parte, Justo Sierra, casi cuatrocientos años después, en mayo de 1910, y después de ocho décadas de altibajos y vicisitudes que a partir de 1833 pusieron en jaque la continuidad institucional de la Universidad, obtuvo la anuencia de las cámaras legislativas para que se la instituyera de nueva cuenta con toda formalidad. Con razones pensadas para conseguir la anuencia largamente rehusada a este respecto por parte de los legisladores, coincidió con el antiguo régimen en señalar, aunque con diferencias imposibles de soslayar, el papel eminente de la educación universitaria en la conformación de hombres que cultivaran la “ciencia que defiende a la patria.”

Regímenes tan disímbolos concordaban, sin embargo, en el papel que le atribuían a la educación, en general y a la universitaria en lo particular. No obstante, dicha concordancia no pasaba, de ser aquella a la que podían llegar no únicamente estos dos regímenes políticos sino, de hecho, todas las diversas culturas que incluso en los estadios más incipientes de su desarrollo reconocieron en la preservación y transmisión de la experiencia colectiva, un recurso sin par cuya difusión garantizaba la continuidad de las ideas y creencias sobre las cuales estaba fincado el grupo cultural respectivo. Pero bastaba que los liberales confrontaran aun superficialmente el contenido, carácter y finalidad que el virreinato le asignó a la educación universitaria con el que ellos concebían, para que las divergencias lucieran abismales. Ese carácter no era otro que aquel que había visto la luz a raíz del epónimo libro de Copérnico *De revolutionibus orbium coelestium* (1543) y de la revolución científica y social a que dio lugar a partir de los efectos multiplicadores de toda índole que conllevó.

Al demostrar que al sol lo circunvalaban los planetas mediante un doble movimiento y que la retrogradación escenificada por ellos no era la manifestación de un movimiento real, sino que se trataba de un efecto visual generado por la variación de su posición relativa a consecuencia de la distinta velocidad con la que cada planeta recorría su órbita, la “revolución copernicana” dio al traste con la precedente visión aristotélico-tomista que por siglos había sido considerada como la explicación, sin más, del origen del mundo, de su estructura y funcionamiento, como producto de un acto de concepción deífica.

Ciertamente, no fue la densa elaboración geométrica de la nueva propuesta astronómica la que suscitó la virulenta reacción de las autoridades eclesiásticas católicas en su contra, sino sus automáticas e ineludibles implicaciones teológicas y filosóficas, mismas que constan ya en el acervo cultural de los tiempos actuales. Pero sí conviene no perder de vista que dicho descubrimiento sentó las bases para que en prácticamente todos los demás ámbitos del conocimiento se desplegaran similares acciones desmitificadoras que, por supuesto, no dejarían en pie la supuesta inamovilidad de las relaciones de poder y de las relaciones sociales en su conjunto. Ni pobreza y riqueza, ni poder y sumisión, ni monarquía y súbditos eran inexcusable correlato de un orden preestablecido, ni consecuencia insalvable de un mandato divino. Por el contrario, el mundo de la felicidad era posible aquí en la tierra. Para alcanzarlo, bastaba con que el hombre empezara a regirse por los descubrimientos de la razón, misma que así como ponía en evidencia la estructura a la cual se ajustaban los entes del mundo, también penetraba en la de ese tan especial constituido por las sociedades humanas. A partir de ese luminoso momento, recíprocamente se pudo caer en la cuenta que el valle de lágrimas no era el sino que fatalmente maculaba la vida humana, sino una situación producida por la ignorancia de las diversas sociedades y la credulidad en supuestas estructuras del mundo determinadas por una entidad sobrehumana.

A partir de ese cambio en la concepción del mundo, una convicción fue campeando en la conciencia social: el mundo podía ser transformado a imagen y semejanza del ser humano. La razón y el comercio serían su instrumento. El resultado político auspiciado por esa convicción, no se harían esperar. Las tres grandes revoluciones en curso, la científica ya mencionada, la industrial (1755) y la burguesa (1789) alumbraban al mundo moderno: racional, iconoclasta, liberal y democrático. Estos hechos aportarían su respectiva cuota de apoyo y coadyuvarían a configurar las condiciones materiales propicias para que en tierras novohispanas cristalizara el encono en contra de la dominación española. La revolución tocaba a la puerta.

Ante este ciclópeo embate, la corona española en lo particular, asumió el papel de campeón de la cristiandad, a la que vio francamente amenazada por las secuelas de la revolución burguesa. Congruente con aquella oposición, procuró impedir que la modernidad, de la que aquellas revoluciones eran al mismo tiempo causa y efecto, adquiriera carta de ciudadanía y sus ideas se propalaran en sus territorios continentales y ultramarinos. La Inquisición fue la encargada de impedir que en

Nueva España se difundieran los avances técnicos, científicos y filosóficos que un día con otro estaban teniendo lugar en Europa. Y aunque la censura ejercida distó mucho de ser inexpugnable, tuvo la fuerza suficiente para impedir que los nuevos conocimientos y, junto con ellos, la visión del mundo correlativa, se esparcieran con fluidez. La posibilidad de esbozar siquiera la idea de cambiar el valle de lágrimas por un mundo más humano y propenso al bienestar estaba vedada en la universidad virreinal. Al pretender tapar el sol con un dedo, la corona española intentaba hacer nugatorias las irrefrenables consecuencias políticas derivadas de aquella idea básica. De este modo puso a América en su conjunto, según reza el atinado juicio, “al margen de la historia”.

Los liberales mexicanos insertos en el espíritu del “siglo de la libertad”, como llamara Comte al siglo XIX, empeñaban sus fuerzas en sustituir el antiguo régimen por otro en el que en lugar de amortizaciones, alcabalas y fueros, prevaleciera la libertad e igualdad. La legitimidad del régimen liberal estribaba en ser la base de sustentación a partir de la cual toda persona podría beneficiarse con el producto de su trabajo y optar por cualquier puesto de gobierno. Al convertir esta convicción en punto de principio, no podían ver en la permanencia de la universidad virreinal más que un obstáculo a superar, un enemigo a vencer en el terreno de la producción de ideas y teorías, dado que reproducía y afianzaba las ideas sustentantes del *anciente régime* en su conjunto. Clausurarla e impregnar la enseñanza de la tónica científica propia de los tiempos modernos, era lo que se avenía con los propósitos liberales. Ergo, la Universidad, como institución, debía ser clausurada... y lo fue.

La clausura de la Universidad virreinal como corporación religiosa no implicaba de ninguna manera oposición de parte de los liberales al desarrollo y difusión del conocimiento. Todo lo contrario. Lo que tenían en mente era desterrar las creencias, mitos y verdades superadas prevalecientes en la antigua universidad para, en su lugar, impulsar el conocimiento que consideraban cabal, esto es, el que partía de los hechos y de ellos derivaba las leyes y teorías básicas del conocimiento científico. Muy poco tiempo después hermanarían este conocimiento con un vástago de él, con el “positivismo”, y lo convertirían en sustento ideológico de su propio régimen. De grado o por fuerza, el sino de la universidad estaba ligado irremisiblemente a los vaivenes políticos del país. No podía ser de otro modo. En el proceso revolucionario comandado por el liberalismo formaba filas en la primera línea del frente ideológico político.

Su primera clausura aconteció en octubre de 1833 y se la abrió de nueva cuenta unos meses después, en julio de 1834. Afectada por la *Ley de desamortización de bienes de manos muertas* (1856), se le clausuró de nueva cuenta en septiembre del año siguiente, sólo para volverla a instituir una vez más en marzo de 1858; Benito Juárez en su carácter de presidente interino, a consecuencia de la defección de Comonfort, volvió a clausurarla en enero de 1861, decisión que fue ratificada en noviembre de 1865 por Maximiliano, quien no dudó en contravenir la decisión de su propio partido. En esta situación jurídica permaneció hasta 1910. La ejecución de Maximiliano y el inicio de la *República Restaurada* (1867) crearon, por fin, las condiciones propicias que necesitaban los liberales para, ya sin traspiés ni virajes en redondo, imbuir en la conciencia social las nuevas ideas, los nuevos conceptos, la nueva concepción del mundo y de la vida, de la mano de los cuales iban surgiendo nuevas actitudes preñadas de ilusiones y esperanzas en una vida mejor.

Los espacios urbano arquitectónicos en la construcción del nuevo régimen

Para echar a andar, los liberales sabían perfectamente que no bastaba con decretar las leyes y reglamentos propiciatorios de su régimen, ni con fundar sus propias instituciones. Tampoco bastaba con abolir *de jure* las instituciones representativas del poder virreinal. Les era indispensable, además, anonadar materialmente a estas últimas, desapareciendo, de ser posible, todo indicio de su anterior presencia. Así lograrían que lenta pero gradualmente, fueran desdibujándose en la conciencia social que, de este modo, quedaría asequible para aceptar la nueva estructura social. De manera complementaria, precisaban dotar a las nuevas instituciones de los alojamientos adecuados, material y sógnicamente.

Para Sierra, calificado vocero de todos estos afanes, no cabía duda de que a fin de imprimir en todo el territorio el sello del nuevo orden o, para decirlo en otros términos, para hacer coincidir la infraestructura política con la superestructura ideológica, el nuevo régimen necesitaba extirpar el carácter clerical de sus ciudades, en particular el de la capital del país, echando por tierra los muros de fortaleza y prisión a un tiempo, de los conventos, que cortaban y mataban las avenidas principales e impedían en todas direcciones el crecimiento de la población a la que, en llegando las penumbras vespertinas, daban un siniestro aspecto medieval.

Para ese efecto, era imprescindible que la nueva política económica creara su correspondiente contexto urbano compuesto de nuevos edificios, calles, transporte y equipamiento y los dotara de agua potable, energía eléctrica y redes de drenaje, es decir, de la infraestructura urbana respectiva.

Ahora bien, durante el lapso comprendido por la *República Restaurada* (1867-1876) y todavía unos quince años más, estuvo sumamente restringida la construcción de edificios. Los recursos con que contaba el régimen, incluyendo el porfirismo de la primera etapa, eran mucho muy reducidos y aquellos de los que disponía era a todo punto obligado canalizarlos a partir de un criterio de prioridades. Tres eran los grandes campos que a gritos pedían la intervención pública. Ahí estaba la necesidad de proseguir las magnas obras de vínculo ferroviario de los asentamientos humanos, desperdigados a todo lo largo y ancho del país. La razón que avalaba esta decisión caía por su peso: difícil, si no francamente imposible, era enraizar en la conciencia de conjuntos humanos que ni se conocían ni sentían tener algo en común, el valladar de la identidad nacional que como bastión impidiera la invasión extranjera, la de Estados Unidos en primer lugar. En tal sentido, no fueron una ni dos las voces que insistieron en que el futuro del país dependía de la posibilidad de comunicar, de acercar a sus habitantes. Un conjunto humano incomunicado no podría llegar a constituir un país. La segunda reivindicación la constituía la continuidad de las obras tendientes a dotar a la Cuenca de México de un desagüe ya que, sin él, seguiría siendo abatida por las inundaciones y epidemias y pestes correlativas. La educación escolarizada y demás servicios, conformaban la tercera. Respecto de ésta, se argumentaba algo a todo punto semejante, *mutatis mutandis*, a lo dicho con relación a las comunicaciones. Esto es, que comunidades ignorantes de sus derechos, de su función en el conjunto social e incapaces de gobernarse por medio de su reiterada participación en un sistema democrático, serían propensas a degradarse, a aceptar de nueva cuenta gobernantes extranjeros, a someterse a los dictados del primer llegado, a no hacer suyos los bienes de la modernidad. Mientras más se educara a la sociedad, más sentido democrático, liberal y racional tendría. La educación jugaba un papel de importancia similar al de las anteriores reivindicaciones. Así, pues, ¿por dónde empezar? O, lo que es lo mismo, ¿a qué sector de las obras públicas darle prioridad? ¿Cuál preferir?

La decisión estaba prefigurada por las circunstancias. El vínculo ferroviario, además de imprescindible, era inexistente. Por tanto, había que crearlo. A diferen-

cia de él, la educación podía cumplimentarse incluso en locales que no contaran con las óptimas condiciones exigidas por la concepción racional, científica y positivista preconizada por el liberalismo. O sea que, dado lo escuálido de las arcas nacionales, podía llevarse a cabo, en un nivel aceptable, en los edificios virreinales heredados.

Así, pues, al momento de decidir cuál sería el campo de las obras públicas al que se le daría preferencia, los votos los ganó el tendido de vías ferroviarias por todo el país. Los demás géneros urbano arquitectónicos, el educativo y el nosocomial incluidos, tendrían que formarse en una larga fila, en espera de que se contase con los recursos mínimos necesarios para levantar nuevos edificios concordantes con los también nuevos puntos de vista. En ese primer momento, la arquitectura coadyuvaría a la entronización del nuevo régimen refuncionalizando los espacios habitables heredados, remozándolos, acondicionándolos lo mejor posible. Recurso por otra parte al que han acudido las culturas de todos los tiempos. Siempre y en todo caso ha sido más lo preservado y refuncionalizado, que la obra nueva. La humanidad nunca ha estado dispuesta a dilapidar. Se abrió, así, un largo momento de refuncionalización del espacio habitable.

¿Trasegar vino nuevo en odres viejos?

Aun en condiciones tan poco propicias, la nueva educación debía iniciarse. Las revoluciones no esperan; los rebeldes, menos. Pero con toda la decisiva importancia que en ello tenían los conocimientos que se iban a transmitir e inculcar, nadie ignoraba el favorable o desfavorable papel que estaba a cargo de la idoneidad de profesores y espacios. También ellos desempeñaban una función insoslayable. Haberle puesto punto final a la Universidad virreinal, en tanto que institución, no necesariamente suponía haber terminado con su influencia ideológica. Sus sedes, seguían siendo vistas como símbolos del poder virreinal y, más que eso, clerical. Los liberales estaban en un dilema. ¿Educación moderna con profesores y edificios antiguos? ¿No era esto querer trasegar vino nuevo en odres viejos? Pretender soslayar la importancia de ese par de elementos concurrentes en el proceso educativo sería incurrir en un desliz inaceptable de parte de un equipo que llevaba décadas luchando por construir un nuevo país. ¿Cómo resolver el problema puestos en las circunstancias en que se encontraban los liberales, de no contar con acervos ni de unos ni de los otros? La respuesta no podía ser más que una: tomar los recursos tal y como estos se encontraban e irlos introduciendo paulatinamente en renovados procesos edu-

cativos. Esto es, tomarlos con las limitaciones de que adolecían y refuncionalizar su puesta en servicio. No podía ser de otro modo. Los liberales necesitaban nuevos maestros que en función de su apego a las nuevas ideas pudieran llevarlas adelante. Pero también necesitaban edificios en que impartirlas; de preferencia, edificios no contaminados sógnicamente con el antiguo régimen. Si los recursos económicos insuficientes hacían frustráneo emprender una campaña de construcción de nuevos y neutrales edificios, no cabía más que una alternativa: los edificios existentes tenían que ser sometidos a una labor de asepsia ideológica. Los liberales estaban conminados perentoriamente a llevar a cabo una labor de resignificación de todos los objetos involucrados en el ejercicio del poder virreinal. Mediante la imposición de un nuevo significado que los convirtiera en mensajeros de una concepción del mundo moderna, los edificios otrora mudos empezarían a hablar y juntos cantarían una nueva melodía: la de la religión de la libertad.

Fueron de poca monta las modificaciones a las que sujetó a los edificios que desde su origen virreinal fueron concebidos como sedes educativas. Este fue el caso del *Colegio de San Ildefonso*, en cuyas aulas la recién creada *Escuela Nacional Preparatoria* impartió por primera vez en el país la enseñanza basada en la concepción 'científica' y 'positivista' tal y como la concibió el nuevo plan de estudios de 1867. El *Palacio de Minería*, por su parte, siguió siendo la sede de los estudiantes de ingeniería, sin demérito de compartir sus espacios con la oficina de la *Secretaría de Fomento*. Estas dos joyas de la arquitectura, barroca una y neoclásica la otra, se ajustaron perfectamente a la nueva forma de habitabilidad que se realizaba en ellas. También fueron mínimos los cambios impresos en los demás, dado que desde el virreinato habían sido alojados en edificios existentes. Fue el caso de la *Escuela de Medicina* que ocupaba el edificio originalmente destinado a sede de la Inquisición y el de arquitectura, que ocupaba un espacio en la *Real y Pontificia Academia de San Carlos*. Lo mismo aconteció con la de *Jurisprudencia*. Casos especiales hubo, como el del templo de *San Agustín*, en que su gran nave se avino muy bien con la sala de lectura requerida por una *Biblioteca Nacional*.

Dos cuestiones sorprendentes hicieron acto de presencia. La primera debe haberlos llenado de júbilo, al comprobar que la distribución más tradicional de los espacios habitables virreinales a partir de un patio central rodeado por crujías en sus cuatro lados, era de una gran ductilidad. En efecto, esta distribución general los hacía fácilmente adaptables a una gran variedad de usos. Tan bien funcionaban

los destinados a actividades burocráticas, pues sus crujías fácilmente permitían la segmentación de aquellas, como los convertidos en hospitales ya que los enfermos podían ser agrupados por sexo, tipo de padecimiento o gravedad; así como los transmutados en escuelas, en los que de manera similar a los anteriores, aprovechaban sus diversas alas para ubicar a los niños y niñas de los variados niveles escolares. Buena parte de sus problemas estaban provisionalmente resueltos. La segunda sorpresa, por el contrario, sólo les trajo pesar.

La savia y la rama

En efecto, pudieron constatar, con todo y las promisorias expectativas que se vislumbraban, que la derrota política del partido conservador no conllevaba de manera automática la pérdida de significado de todos los objetos mediante los cuales el régimen virreinal ejerció su poder. ¡Qué pesar! El cruento esfuerzo que representó derrocarlo en el terreno político militar no bastaba para desarraigar su presencia espiritual imbuida, como la savia en la rama, en el conjunto de objetos de los que se sirvió para expandir su dominio, los edificios entre ellos.

En esa pervivencia espiritual estaban involucradas las personas e instalaciones que por lustros, décadas e incluso siglos habían desarrollado en ellos sus actividades docentes ligadas estrechamente al clero, habían terminado por imprimir su propio espíritu en las formas de los edificios, en sus paredes e incluso, en su ubicación. No era indispensable ser aguzadamente perspicaz para que los edificios revelaran los lazos que los vinculaban con las personas, instituciones y régimen político respectivo. Algunos de ellos permanecían mudos relativamente, otros hablaban y unos más emitían bien elaboradas canciones sobre su origen, los propósitos que normaron su construcción y el sentido de las actividades que en ellos tuvieron lugar. Sí, en los edificios permanecía corporizado el espíritu que los había creado, el espíritu clerical virreinal. En forma más o menos virtual, disminuida y todo, la universidad virreinal seguía presente, esto es, actuante a través de sus edificios, que no eran pocos ni sin contundencia física.

Esto lo sabían muy bien los liberales. En el campo ideológico, la lucha proseguía. Cabía pensar que había sido más sencillo terminar con el cuerpo, que con el espíritu que lo hizo posible y del que aquél era receptáculo. Aquél era tangible; éste, inmaterial. Y si éste se veía rememorado e invocado una y otra vez por la presencia signífica de la materia física en que se había depositado, en los edificios particular-

mente, pues entonces, ese emisor tenía que ser acallado. No cabía la menor duda. Tan perentorio era imponer y poner en vigor los muy diversos reglamentos y leyes necesarios para instituir las relaciones de producción liberales, como desvanecer hasta anonadar, los signos y símbolos del espíritu virreinal que todavía preñaban y pervivían en el conjunto del entorno nacional. Por tradición y coyuntura, por tanto, los liberales se veían llevados a preservar los espacios habitables del virreinato no obstante que, exudaban clericalismo por todos sus recovecos. ¿Cómo compaginar la preservación del pasado a que se veían obligados, con el afán de dar a luz un nuevo mundo y, por ende, con modernas ciudades?

Los primeros lustros fueron como tenían que ser, de revisiones, enmendaduras y recomposiciones. Pero con todo y ello, al tiempo que la nueva y fecunda concepción liberal del mundo iba penetrando en el corazón y en la mente de los educandos y, a través de ellos, en el de sus familias y su entorno social, las anquilosadas formas de pensar y llevar la vida, iban siendo desplazadas y pasaban a engrosar el arcón de los trebejos. Con dinámicas distintas según los casos, el cambio que se iba operando en todos los sentidos era perceptible en el distinto comportamiento de las personas. Los símbolos anteriormente representativos del poder, poco a poco iban perdiendo su significación anterior y se volvían menos conminativos; se les iba desembarazando de su original carga sónica para convertirlos en meras referencias de un pasado cada vez más evanescente. La revolución social estaba en marcha. La del espacio urbano arquitectónico, también.

Urgidos por echar a andar el nuevo orden, los republicanos ocuparon los viejos edificios y al hacerlo así y tal vez sin tener muy clara conciencia de las implicaciones del hecho, fueron inoculando un nuevo espíritu, un nuevo sentido a dichos espacios. El Castillo de Chapultepec fue sede imperial y sin sujetarlo a cambios sustanciales en la distribución y disposición de sus locales o en la exterioridad de ellos, pasó a ser símbolo del poder republicano. En lo tocante a los destinados a la educación en general y a la universitaria en particular, era perfectamente perceptible que si bien la corporeidad de los edificios permanecía inobjetablemente idéntica, el elemento humano, generador sine que non del espacio habitable, estaba modificándose y modificando su entorno a ojos vistos. Ya no se trataba de alumnos acostumbrados a acatar el 'magister dixit', sino de unos imbuidos de un espíritu muy cercano a aquél que siglos atrás había señalado Pico de la Mirandola como el propio del nuevo ser

humano y con el que, a no dudar, congeniaban los profesores y alumnos atraídos por el liberalismo.

No te dimos ningún puesto fijo, ni una luz propia, ni un oficio peculiar ¡Oh Adán!, para que el puesto, la imagen y los empleos que desees para ti, esos los tengas y poseas por tu propia decisión y elección... Ni celeste, ni terrestre te hicimos, ni mortal, ni inmortal, para que tú mismo, como modelador y escultor de ti mismo, más a tu gusto y honra, te forjes la forma que prefieras para ti.

De la ciudad clerical a la democrática burguesa

Pronto, la población estudiantil multiplicada en número, llenó con su vocinglería los bien reducidos intersticios urbanos que mediaban entre sus casi contiguas sedes escolares. Con ser de los más distantes, el *Palacio de Minería* no dejaba de formar parte del espacio cuyo centro gravitacional vertebraba la población estudiantil y docente de la *Escuela de Medicina*, la *Escuela Preparatoria*, la *Academia de San Carlos* y, posteriormente, la de *Jurisprudencia*. La algazara, estudiantil de manera predominante, su ir y venir, el ánimo desenfadado con el que deambulaba y apropiaba de sus calles, a la manera con la que el dueño recorre sus propiedades, fue dando lugar al nacimiento de un nuevo espacio. Era el espacio de quienes pensaban por su cuenta, de quienes por principio, no aceptaban férula alguna, de quienes estaban siendo educados sin cortapisa alguna gracias a las enseñanzas, hasta rubicundamente jacobinas de la mayoría de sus profesores, ganados y devotos del liberalismo. Espacio que no era sino la proyección de la propia vida de sus habitantes mayoritarios, profesores y alumnos y, por ende, de su profunda, aunque tal vez inconsciente, iconoclasia. Obligada por las circunstancias, a la Universidad no le fue indispensable edificar nuevos recintos, nuevos contenedores de dimensiones humanas, para crear el espacio que necesitaba y le correspondía. Puso el acento en modificar las conductas y, sin cambiar el contexto material heredado, edificado e inmutablemente pétreo, fue gestando a pasos acelerados, el nuevo espacio universitario. La peculiaridad de éste, pronto fue reconocida por el conglomerado social quien lo bautizó muy atinadamente como el "barrio estudiantil". La refuncionalización de que se hizo objeto a los espacios educativos heredados, los insertó en un proceso de **re**-significación regido por el nuevo uso al cual se les destinaba, mismo que, poco a poco, transformó su carácter. Dejaron de cantar la palinodia heredada y empezaron a entonar las gozosas melodías de los nuevos tiempos. Esas refuncionalizaciones, sumadas a

la apertura de nuevas calles y a la construcción de muy contados nuevos edificios, coadyuvó en la consecución de la finalidad liberal de disminuir, hasta anonadar, el carácter clerical que tenía la ciudad. Con ímprobos esfuerzos, iba siendo alumbrada la ciudad democrático burguesa.

En el corazón mismo del país, paralelo a otras modificaciones urbanas que poco a poco fueron teniendo lugar, algunas de ellas, las menos, contando con nuevos espacios edificados, surgió uno nuevo: el universitario. En poco tiempo ese espacio, sin perder su esencia educativa, adoptará perfiles políticos.

La refundación de la Universidad

El entusiasmo de los primeros momentos surgido al conjuro del positivismo, fue cediendo poco a poco. Algunas voces, entre las que destacaban las de algunos de los más renombrados ideólogos del porfirismo antaño adictos al positivismo, como la de Sierra, una vez más, empezaron a tomar conciencia de que si bien cuando centraron su atención en la dimensión de la realidad susceptible de ser matematizada, descubrieron un mundo nuevo oferente de ricas posibilidades personales y de conjunto, esto lo habían alcanzado renunciando a contar con una explicación acerca del sentido de la vida, del ser humano, de la historia y de los valores, temas que de siempre habían sido capitales para la humanidad. En el último cuarto del siglo XIX después de algunos lustros de ajustarse a dichas ideas, comprobaron que el positivismo no ofrecía respuesta a interrogantes como esas y por si ello no fuera bastante, su conversión en ideología oficial cerraba la puerta, a su vez, a cualquier otro intento explicativo. Cayeron en la cuenta además, de que a la filosofía, considerada antaño la disciplina cuyo sustancial cometido era brindar respuesta a dichas preguntas, y por tanto de inexcusable y prioritaria presencia en la currícula académica, la habían relegado al cesto de los papeles junto con toda la enseñanza previa. Habían tirado al niño con el agua sucia. Y esto era, apenas tres lustros después de la *Oración cívica*, inaceptable.

Una segunda razón más llevó al grupo de los 'científicos' a impulsar que en los centros de estudio y en la vida intelectual del país se conocieran y discutieran otras corrientes filosóficas distintas y hasta opuestas al positivismo. Quienes habían sido formados en la crítica al pensamiento clerical aristotélico tomista y habían pugnado con denuedo en contra de su conversión en ideología oficial del virreinato, no podían menos que oponerse, de principio, a aceptar que por segunda oportunidad se

les impusiera otra, así ésta se cobijara bajo el mítico manto de la ciencia. Bien puede decirse que el liberalismo, por definición, implicaba la posibilidad y tal vez hasta la exigencia, de no tomar como absoluto ningún conocimiento o verdad. Incluso el que tenía a su favor estar corroborado por la comprobación factual, podía ser mejorado, pulido y, por supuesto, superado. La relatividad del conocimiento científico, más que un punto de llegada, era un punto de principio del propio conocimiento y del liberalismo, que justamente se apoyó en ella para echar por tierra la metafísica visión de la realidad que lo precedió.

Y, ¿qué acción tomar a fin de que el monocultivo intelectual cediera su lugar al nacimiento de mil flores? Pues una: si el terreno propicio al conocimiento era el educativo, entonces lo que procedía era **re**-fundar la universidad bajo la premisa de la libertad de pensar, aceptar y actuar. Las varias corrientes filosóficas encontrarían en una universidad transmutada bajo esos lineamientos, campo fértil donde desplegar sus concepciones del mundo y superar la cerrazón de miras positivista.

En concordancia con lo anterior, a escasos cinco años de que Porfirio Díaz, el prestigiado liberal, consumara el golpe de estado que lo llevó a la presidencia de la República (1876) Sierra propuso a los legisladores un proyecto tendiente a darle vida institucional a una nueva Universidad. Su proyecto de ley ilustra de manera muy clara dos cuestiones: la idea que propugnaba acerca de los terrenos en los que el Estado debía ceder su puesto a la acción autónoma de otras instituciones, así como la raigambre humanista que sustentaría a la nueva Universidad.

Respecto de la primera, asentó:

...pertenecemos a la escuela liberal positiva, que tiene como señal de progreso todo aquello que se dirige a reemplazar normalmente y de hecho, no con simples fantaseos literarios, la acción del gobierno por la acción individual. (Justo Sierra, La Universidad Nacional [Proyecto de creación] presentado a la Cámara el 7 de abril 1881, Obras completas del Maestro Justo Sierra, tomo VIII, La Educación Nacional, México, UNAM, 1948, p. 65)

En la misma alocución y en relación a la segunda, dijo:

A priori se puede afirmar que si alguna cosa debe estar exclusivamente dirigida por un cuerpo científico, es la instrucción...

Si esto se puede afirmar a priori, después de los acontecimientos que han agitado el mundo escolar en los últimos meses y que han marcado una tendencia en el Estado de dominar por prevenciones el desarrollo de la instrucción pública y de combatir una corriente incontenible ya, puede asegurarse a posteriori que el tiempo de crear la autonomía de la enseñanza pública ha llegado. (Subrayados del autor)

Su propuesta no prosperó en aquel momento, pero sin duda sembró la inquietud por revivificar la Universidad a través de una institución autónoma respecto de la férula del Estado, a fin de cerrar el paso a la proclividad de éste a usarla en apoyo y beneficio de sus propias políticas, no siempre coincidentes con el interés público. Y esto lo sabían muy bien los liberales por la experiencia adquirida a través de su lucha en contra de la imposición ideológica virreinal. Sierra no deja lugar a dudas acerca de la claridad con que anticipa este riesgo que, de consumarse, convertiría a la enseñanza en un instrumento de facción política, lo que le impediría desempeñar el papel decisivo que los tiempos modernos le tenía asignado. En abril de 1910, en su carácter de Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, enarbolando las mismas banderas que ondeó treinta años antes, de nueva cuenta instó al Congreso a dar vida jurídica a la que bien puede llamarse su Universidad, porque de él fue la idea, el proyecto, promoción y final institucionalización.

El Estado tiene una alta misión política, administrativa y social; pero en esa misión misma hay límites, y si algo no puede ni debe estar a su alcance, es la enseñanza superior, la enseñanza más alta. La enseñanza superior no puede tener, como no tiene la ciencia, otra ley que el método; esto será normalmente fuera del alcance del gobierno. ("Iniciativa para crear la Universidad", Discurso del señor Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes al presentar a la Cámara de Diputados la iniciativa para la fundación de la Universidad Nacional, el 26 de abril de 1910)

El Congreso de la Unión promulgó la Ley Constitutiva de la Universidad Nacional de México el 26 de mayo de 1910, año en que a todo lo largo y ancho del país se conmemoraría, fastuosamente, el Centenario de la Independencia. Dicha ley, sin embargo, escatimó los alcances propuestos en la versión inicial de Sierra: no todas las escuelas sugeridas fueron incluidas, el gobierno no se llevaría a cabo de manera colegiada por todos los directores de escuelas, ni de él formaría parte una representación de los alumnos. Por último, el Rector no sería designado por el Presidente a partir de una terna que presentaría el "Cuerpo Universitario". Así, pues, la enseñan-

za que se impartiría en las “Escuelas Nacionales Preparatoria, de Jurisprudencia, de Medicina, de Ingenieros, de Bellas Artes, (en lo concerniente a la enseñanza de la arquitectura) y de Altos Estudios”, sería parcialmente autónoma. Su “Jefe” sería el propio Ministro de Educación Pública y Bellas Artes y el Rector, sin mediación alguna, lo nombraría el Presidente de la República. Con todo y ello, su re-fundación fue un parteaguas en la enseñanza superior del país, ya que en lo concerniente a su función educativa, respondería sólo ante ella misma, ante el sínodo compuesto por el conocimiento científico y la búsqueda de la verdad. La semilla estaba echada:

Quando el joven sea hombre es preciso que la Universidad o lo lance a la lucha por la existencia en un campo social superior; o lo levante a las excelsitudes de la investigación científica; pero sin olvidar nunca que toda contemplación debe ser el preámbulo de la acción; que no es lícito al universitario pensar exclusivamente para sí mismo y que, si se puede olvidar en las puertas del laboratorio al espíritu y a la materia, como Claudio Bernard decía, no podremos moralmente olvidarnos nunca ni de la humanidad ni de la patria... (Justo Sierra, Discurso en el acto de la inauguración de la Universidad Nacional de México, el 22 de septiembre de 1910, en *Obras completas*, tomo V, Discursos, México, UNAM, 1984, p. 452)

Del espacio educativo al espacio político

Con todo y que su estudio sobre la *Evolución política del pueblo mexicano* muestra a un analista sumamente perspicaz del trasfondo del proceso histórico, tal vez ni el propio Sierra haya podido anticipar que en el curso mismo del *Centenario* iba a estallar el primer brote de lo que muy poco tiempo después se convertiría en un cabal proceso revolucionario. Pero así fue, y para la Universidad que apenas empezaba a haberse-las con los sucesos imprevistos emanados de su sustancialmente nueva situación, esa circunstancia, tan inesperada como cruenta, representó mucho más que un bautizo indeseable. Por otra parte, la situación no era de aquellas de las que podía hacer caso omiso, mucho menos cuando las facciones participantes la conminaban, explícita e implícitamente, a tomar partido a su favor. Pero, ¿cómo acceder a ello sin abjurar de su recién jurada fidelidad sólo al conocimiento cierto, pero sin tampoco traicionar su adhesión a las mejores causas de la humanidad y de la patria que le señalaban los propósitos anhelados por Sierra? ¿Cómo mostrar anuencia con alguno de los grupos sin, por ese sólo hecho, retractarse de las luchas emprendidas a lo largo de tanto tiempo en favor del cultivo de un conocimiento ajeno, independiente y, en

suma, autónomo del interés partidario gubernamental y de las luchas de facción? La Revolución puso a la Universidad, de manera similar a sucesivos grupos sociales, ante una disyuntiva. Ahora bien, las disyuntivas suelen originar conflictos. Y esta lo era en grado sumo. La Universidad, ¿estaba a favor o en contra? ¿De qué, o de quién, cabría pensar? ¿De qué grupo, tendencia o partido? Nadie, por supuesto, ignoraba que era su recién conquistada autonomía, así no fuera todo lo amplia que se había imaginado, la que en esa decisión estaba en juego: nada más ni nada menos. La palabra “autonomía”, inserta en los discursos y promociones de Sierra, afloraba cada vez con mayor frecuencia e intensidad en los discursos de unos y otros; de los que la privilegiaban y de quienes pensaban que había sido un error concederla. Así, sus primeros pasos en la novísima senda, en vez de ser todo lo fluido posibles, se convirtieron en un tropezón tan doloroso como ineludible. ¿Cómo se sirve mejor a la patria, enclaustrándose en la autonomía o adhiriéndose y tomando partido? Este conflicto, de fondo, entre el poder gubernamental, siempre interesado en sumar adeptos y acallar discrepancias, y una de sus instituciones, perdurará hasta el presente y será el meollo de las vicisitudes y logros de la institución educativa.

La Universidad optó por defender su autonomía pese a todas las dificultades que ello entrañaba, tanto por la situación de inestabilidad del país a causa de la revolución, como por los constantes asedios de que era objeto por parte de quienes querían o desaparecerla o plegarla a sus muy particulares finalidades. De estos asedios de diversa índole da cuenta tanto la constante renovación de sus Rectores, ocho en el lapso de diez años, como el testimonio de uno de ellos, Ezequiel A. Chávez:

...un esfuerzo tan fatigoso como incesante, para evitar que la Universidad fuera víctima de atropellos de quienes, con buena o mala intención, deseaban hacer sentir su autoridad y su poder sobre ella, a la vez que otros, que nada tenían que ver con ella, intentaban convertirla en instrumento de sus ambiciones egoístas... para hacer que la Universidad sea respetada, es forzoso realizar una educación incesante no sólo de ella y sus componentes, sino de autoridades que pretendan inmiscuirse indebidamente en el funcionamiento de ella. (citado en Consuelo García Stahl, *Síntesis histórica de la Universidad de México*, México, UNAM, 1975, p. 128.)

Legitimada como medida precautoria en contra de los incesantes afanes de convertir a la educación en un instrumento del poder en turno, la autonomía no podía menos

que alentar en no pocos estudiosos e intelectuales, una idea opuesta e incluso contraria a los propósitos que tuvieron sus promotores iniciales al enarbolarla: la idea de que, la búsqueda del saber, la prosecución del conocimiento y los atisbos de la verdad, efectivamente no tenían nada que ver con los “grandes problemas nacionales”. Las torres de marfil empezaron a pulular doquiera. De este modo, también la usaban como un escudo quienes estaban en contra efectivamente del proceso de cambio que se estaba generando pese a todas las desviaciones y tropelías concomitantes que le eran afines. A nivel didáctico dio lugar a que, traducida como “libertad de cátedra”, se la desvirtuara tergiversándola como el derecho en que se encontraba el profesorado de sustentar o de enseñar lo que quisiera, sin cortapisa de planes y programas.

José Vasconcelos, el intelectual brillante que desde muchos años atrás había formado grupo con el puñado de estudiosos que cuestionaron la primacía del positivismo en el país, al ser nombrado Secretario de Educación Pública en 1921, hizo un apasionado llamado a profesores y alumnos haciéndoles ver que la autonomía ni implicaba ni autorizaba el desapego de los intelectuales de sus respectivas núcleos sociales. Y dándole continuidad a las banderas de Sierra, los convocó a vincularse a los afanes del pueblo.

...y, en nombre de ese pueblo que me envía, os pido a vosotros, y junto con vosotros a todos los intelectuales de México, que salgáis de vuestras torres de marfil para sellar pacto de alianza con la revolución. Alianza para la obra de redimirnos mediante el trabajo, la virtud y el saber. El país ha menester de vosotros. La revolución ya no quiere, como en sus días de extravío, cerrar las escuelas y perseguir a los sabios. La revolución anda ahora en busca de los sabios. Mas tengamos también presente que el pueblo sólo estima a los sabios de verdad, no a los egoístas que usan la inteligencia para alcanzar predominio injusto, sino a los que saben sacrificar algo en beneficio de sus semejantes. Las revoluciones contemporáneas quieren a los sabios y quieren a los artistas, pero a condición de que el saber y el arte sirvan para mejorar la condición de los hombres. El sabio que usa de su ciencia para justificar la opresión y el artista que prostituye su genio para divertir al amo injusto, no son dignos del respeto de sus semejantes, no merecen la gloria. La clase de arte que el pueblo venera es el arte libre y magnífico de los grandes altivos que no han conocido señor ni bajeza. Recuerdo a Dante proscrito y valiente y a Beethoven altanero y profundo. Los otros, los cortesanos, no nos interesan a nosotros, los hijos del pueblo. (José Vascon-

celos, "Discurso con motivo de la toma de posesión del cargo de rector de la Universidad Nacional de México" (1920), en *Textos, una antología general*, México, SEP, 1982, p. 113.)

Estas prédicas, que Vasconcelos aderezó con llamados a manifestarse públicamente por las calles de la ciudad para protestar por las vejaciones que se le hacían al "pueblo hermano de Panamá", le infundieron a los universitarios de ese momento el afán de pugnar por las grandes causas de la humanidad, por la libertad e igualdad. La discusión respecto de la forma como debía entenderse la llevada y traída autonomía, la presentación y confrontación con otras posiciones filosóficas y políticas, como el marxismo que subió a la palestra de las aulas en esos años, confirieron una nueva dimensión a los estudiantes, una dimensión política. Sus aulas, escuelas y calles aledañas, se fueron tiñendo, como correlato de ellos mismos, de la dimensión política. El viejo barrio estudiantil fue el sitio donde se discutían los grandes temas, donde se cuestionaban las verdades acumuladas. Sí, la Universidad creó nuevos hombres, los "altivos que no han conocido señor ni bajeza" y mediante ellos, como su *alter ego*, como su proyección, el espacio político en el cual el referente prioritario estaba constituido por las necesidades del pueblo.

Federico E. Mariscal

Vida y obra

Tomado de: *Federico E. Mariscal. Vida y obra*, Colección Talleres, México, Facultad de Arquitectura de la UNAM, 2005, 56 pp.

Un caso singular

Federico E. Mariscal es un caso en extremo singular en la historia de la arquitectura nacional. De él debe decirse, sin hipérbole alguna, pero también sin ambages, que fue un consumado arquitecto, un maestro de juventudes, un guía intelectual de muchas generaciones, un impulsor denodado de, dicho en sus propias palabras, un “arte arquitectónico nacional” y, también, un historiógrafo, crítico y teórico de arquitectura. En consonancia con lo anterior, como premisa o consecuencia, impulsó ideas, promovió metas, cuestionó tradiciones, sentó las bases para una arquitectura moderna y nacional. Abogó por que se reconociera el valor y la vigencia de la arquitectura colonial. Fue un continuador y promotor de nuevos rumbos para la arquitectura mexicana. De este sumario recuento de su perfil, no debe quedar sin mencionar que desde su juventud dio muestra de una acendrado entereza civil e intelectual.

Asumió cada una de dichas actividades como complemento de las demás, como su extensión y confirmación para, en su conjunto, dar por resultado un arquitecto que, como pocos, dejó su huella en los muy distintos ámbitos mencionados. Todo lo anterior le permitió fungir como uno de los ideólogos de la *Arquitectura de la Revolución*; es decir, como uno de los arquitectos que coadyuvó a revolucionar la manera de abordar la producción de espacios habitables en México. De ahí su notable singularidad.

Importa tener en cuenta, a este respecto, que la variedad e intensidad de su actividad fue el aporte que él podía ofrecer a fin de coadyuvar a superar los dos muy ostensibles cuanto difíciles escollos a los que se enfrentaba el ejercicio profesional de los arquitectos en los años finiseculares del siglo XIX. Bien puede decirse que el momento histórico le marcó rumbo a su actividad; y que, por su parte, asumió su circunstancia y ayudó a modificarla.



Escollos históricos

Mariscal se formó en medio de la bullanguera efervescencia generada por la alborozada cauda de jóvenes, algunos muy jóvenes, que se desembarazaban de la férula intelectual del positivismo que por décadas se le impuso al país como la vía idónea para cerrar la puerta a la concepción religiosa del mundo y acceder al mundo del progreso y la modernidad.

Este espíritu renovador que campeaba de manera notoria en los ámbitos culturales, artísticos e intelectuales del país, adquirió perfiles muy especiales en el caso de los arquitectos. La causa de ello era por demás insólita: el ejercicio profesional de la arquitectura, su significado esencial, así como la función que podía desempeñar en el conjunto social había sido puesta en entredicho desde años atrás, había sido minusvaluada. En consecuencia, los arquitectos tenían que nadar contra la corriente. Tenían que emprender una tenaz y persistente labor a fin de rectificar la idea que el conjunto social tenía acerca de su cometido básico. Los proyectos que tuvieran a su cargo, las clases que pudieran impartir, las conferencias que sustentaran, así como los artículos y ensayos que elaboraran, estarían orientados al fin que les daría trascendencia: revalorar socialmente la profesión de arquitecto.

Dada esta muy peculiar circunstancia, la formación profesional de Mariscal, como la de sus profesores y la del conjunto de sus condiscípulos, estuvo determinada por la necesidad de rectificar, en primer término y en el nivel abstracto de los conceptos, la idea más generalizada que la sociedad tenía acerca del carácter esencial de la profesión. Uno de los profesores a quien recordará con estima muchos años después, fue Francisco Rodríguez,¹ "hombre indígena tepozteco, adoptó por aquellas fechas el nombre náhuatl de 'Tepoztecaconetzin Calquetzani'"²

El segundo escollo a superar, se les presentaba bajo la forma de una disyuntiva inaceptable. Ya era un valor entendido, más o menos consensualmente, que carecía de base continuar ciñendo los proyectos a las formas neoclásicas. Retrotraerse al pasado colonial tampoco parecía sensato, aunque éste tenía a su favor, a diferencia

1 Mariscal, Federico E., "Arquitecto Federico Mariscal" (entrevista), en Revista ENA, México, año 5, n. 1, p. 11.

2 Con este nombre participó en el gran debate teórico que tuvo lugar a finales del siglo, con dos artículos que versaron sobre "Arquitectura, arqueología y arquitectura mexicanas", en El arte y la ciencia, México, noviembre de 1899, vol. Y, n. 11, p. 161 y en el n. 12, p. 177.

de aquél, que fue en esos tres siglos que podía considerarse constituida la nacionalidad mestiza de este país.

Así las cosas, y dado que los arquitectos no podían soslayar la urgente necesidad de proponer la arquitectura adecuada para el régimen liberal que estructuraba al nuevo país surgido a partir de las dos cruentas revoluciones precedentes, la de Independencia y la de Reforma, el segundo escollo exigía preguntar: ¿era posible pensar en una arquitectura mexicana o nacional? ¿Qué características tendría? Responder ambas preguntas, a la pregunta abstracta referente al ser mismo del hacer arquitectónico, así como a la forma de acceder a una arquitectura propia, escollos imposibles de soslayar, tendría un efecto favorable: ampliaría y consolidaría el campo profesional de los arquitectos.

En efecto, la idea que campeaba en el conjunto social respecto del ser mismo de la profesión y de su carácter esencial, no era correcta y en consecuencia, les era sumamente desfavorable. En la medida en que la ingeniería y la arquitectura tenían la construcción como campo común de actuación, de tiempo atrás se había venido confundiendo a ésta con aquella, a la arquitectura con la ingeniería. Comúnmente, es más, incluso en las esferas dirigentes, tanto políticas como educativas del país, se le consideraba una rama de ésta.

Esta situación venía de tiempo atrás. La necesidad en que se encontraron los sucesivos gobiernos del México Independiente de subsanar sempiternas carencias, como lo era la falta de caminos y puentes para comunicar las diversas regiones del país, así como la de abastecer de agua a los asentamientos humanos y dotarlos de energía eléctrica, los había llevado a privilegiar la enseñanza de las diversas ramas de la ingeniería. Así contarían con los profesionales que subsanarían dichos faltantes. De aquí a considerar que para formar arquitectos bastaba con que además de los estudios de ingeniería llevaran unas cuantas clases de estilos y ornamentación en la Academia de Bellas Artes, no había más que un paso. Y éste paso se dio y adquirió carácter institucional.

Javier Cavallari, el prestigiado arquitecto e ingeniero italiano contratado en 1857 para dirigir la Academia fue quien puso la primera piedra de esta deformación. Posteriormente, la Ley de Instrucción Pública de 1869 dictada por Benito Juárez, al instituir la profesión de "ingeniero-arquitecto", ratificó esa tergiversación y, con ello, le inflingió a la arquitectura el infortunio de ser desnaturalizada en el concepto aun de muchos hombres ilustrados de la sociedad de Méjico (sic)... se la ha confundido

con la ciencia dedicada a vencer los obstáculos materiales que la naturaleza le opone al progreso humano: se la ha confundido con la moderna Ingeniería.³

Así lo denunciaron, en 1902, su hermano Nicolás Mariscal y Samuel Chávez en la propuesta de modificación del plan de estudios, que le presentaron al Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, Justo Sierra, sin duda alguna el intelectual más destacado del porfirismo, aduciendo la necesidad de reivindicar el carácter artístico de la profesión de arquitecto, mismo que se había diluido y hasta escamoteado al convertir a la profesión en una “rama de la moderna Ingeniería.”

De este modo se llegó a soslayar que históricamente la producción de belleza constituía la piedra de toque, el broche de oro con que los arquitectos culminaban el proceso de proyectación y construcción de espacios habitables. Sin ser portadores de la impronta que en ellos dejaba la belleza, los edificios no advendrían al rango de arquitectura, quedándose en el de la mera construcción.

El joven Federico había sido formado bajo esos supuestos; en consecuencia, al unísono de su práctica profesional personal pugnaría por reivindicar la autonomía de la profesión respecto de la ingeniería. La esencia artística del arte arquitectónico así lo exigía. Era imperioso esclarecerle a la sociedad el sentido profundo del hacer arquitectónico y la función que le cabía desempeñar en el conjunto social. Era el punto sine qua non de su profesión. De él dependía, además, el campo de trabajo. Alcanzar la delimitación profesional, como se llamó usualmente a esta demanda, era, pues, una necesidad impostergable.

Los primeros pasos

En el marco de estas determinaciones históricas de la profesión, Mariscal inauguró su actividad profesional elaborando en 1903 el proyecto para la Entrada al Bosque de Chapultepec, que presentó como tema de su examen profesional.⁴ Tenía 22 años de edad y en la Memoria con la que acompañó al proyecto se confirma la minucia con que emprendió el estudio de las soluciones que se habían dado en otras partes

3 Mariscal, Nicolás y Chávez, Manuel, “Al Sr. Lic. D. Justo Sierra, Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes”, en Proyecto de *Plan de Estudios para la enseñanza de la arquitectura en Méjico* (sic), Tipo. y Lit. ‘La Europea’, Méjico, 1902, p. iv.

4 La “Memoria del proyecto de ‘Entrada al Bosque de Chapultepec’”, fue publicado en *El arte y la ciencia*, que editaba su hermano Nicolás Mariscal, México, vol. V, n. 7, octubre de 1903, p. 89 a 92.

del mundo a problemas similares, a fin de contar con la mayor información posible que le permitiera normar su criterio. En el mismo sentido, sobresale la acuciosidad con la que abordó la predominante dimensión urbanística del proyecto, tanto como la ponderación con que manejó la importancia relativa de los diversos elementos de la arquitectura y de la composición, tales como glorietas, rejas, puertas de acceso para carruajes y los “edículos” destinados a los guardas. Todo ello sin menoscabo de hacer expedito a la vez que seguro el acceso a los peatones. Dada la preocupación que flotaba en su ambiente de vincular el hacer arquitectónico con las técnicas y conocimientos generados por otras disciplinas, también propuso el sistema mecánico para elevar las barreras. En suma, fue el inicio de un profesional muy prometededor que muy poco tiempo después daría cabal muestra de su sobresaliente talento proyectual.

Al año siguiente, ya está proyectando y llevando a cabo junto con su hermano, Nicolás Mariscal, el edificio del Banco Agrícola e Hipotecario (1904-1906),⁵ cuya planta simétrica y fachada neogótica habla muy claramente del peso que en ese momento tenía todavía la corriente ecléctica. Tres escasos años después, en 1906, triunfó en las dos rondas que fueron necesarias para designar al ganador del concurso convocado para elaborar el proyecto del edificio que en la Ciudad de México albergaría a la Inspección de Policía. Antonio Rivas Mercado, Carlos Herrera y Adamo Boari, jurados de incuestionable prestigio profesional, acordaron que se verificara un segundo concurso para dirimir el empate en que había terminado el concurso inicial. Mariscal volvió a obtener el primer lugar y a él se le encomendó el desarrollo del proyecto y la dirección de las obras de construcción del novedoso edificio, conteniendo con Genaro Alcorta, otro arquitecto que ya tenía ganada una notoria posición dentro de los arquitectos porfirianos.⁶

Era la primera vez que se solicitaba un proyecto para llevar a cabo este género de edificio. Su complejidad era la consecuencia de la diversidad de servicios que se prestarían en él. Complementando a la Inspección de Policía tendría su propio espacio la cárcel para alojar provisionalmente a los detenidos, el Registro Civil y la Inspección de Instrucción Pública, así como las habitaciones para los empleados y una estación de bomberos.

⁵ Se encontraba en las calles de Isabel la Católica, D.F.

⁶ “Concurso para proyecto de edificio de Inspección de Policía en esta capital” en *El arte y la ciencia*, Méjico, vol. VIII, n. 1, abril de 1906, p.1 y 2.

Una vez más, los planos presentados, así como la Memoria que adjuntó, muestran a un maduro joven arquitecto que pese a la novedad del tema, jerarquizó con mucho tino los espacios destinados a los diversos departamentos de que constaría el edificio. Cabe indicar que el edificio todavía está en uso, al igual que la Entrada al Bosque. Es muy probable que el hacerse cargo de la dirección de las obras de construcción de este edificio, le haya impedido a Mariscal acompañar en todas sus andanzas intelectuales a su condiscípulo y amigo más apreciado, Jesús T(ito) Acevedo (1882-1918). Porque, en efecto, con Acevedo, un año menor que Mariscal, compartió no sólo el salón de clase, sino y por sobre todo, el afán de renovar la arquitectura, de encontrar las vías para generar una que pudiera ser considerada “nuestra”, así como la certeza de que los mexicanos y particularmente los arquitectos, debían revitalizar las nuevas obras que iban surgiendo con la sabia que corría por los muros, los patios y los cuartos de la arquitectura virreinal. Preocupaciones todas ellas que les habían sido transmitidas por sus profesores y estaban reiteradamente presentes en el ámbito de los arquitectos mexicanos.

En efecto, mientras Mariscal está llevando a cabo el edificio de la Inspección de Policía, Acevedo se encontraba participando en la primera presentación pública que bajo el nombre de *Sociedad de Conferencias* (1907)⁷, llevó a cabo ese puñado de jóvenes que entre muchos otros, “comprendía a Antonio Caso, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Acevedo el arquitecto, Rivera el pintor”.⁸ La imposibilidad en que se encontraba de integrarse con ellos, no fue obstáculo para que también resintiera, “la opresión intelectual, junto con la opresión política y económica de que ya se daba cuenta gran parte del país. Veíamos que la filosofía oficial era demasiado sistemática, demasiado definitiva para no equivocarse. Entonces nos lanzamos a leer a todos los filósofos a quienes el positivismo condenaba como inútiles, desde Platón, que fue nuestro mayor maestro, hasta Kant y Schopenhauer. Tomamos en serio (¡oh blasfemia!) a Nietzsche. Descubrimos a Bergson, a Boutroux, a James, a Croce.”⁹ No sería exagerado decir que, sin embargo, estuvo participando por inter-

7 Con ese nombre se presentó por primera oportunidad el grupo de jóvenes que tres años después, y en el marco de los festejos del Centenario de la Independencia, sustentarían un ciclo de conferencias en el salón del Generalito, en la Escuela Preparatoria, con el nombre de Ateneo de la Juventud.

8 Henríquez Ureña, Pedro, “La influencia de la revolución mexicana en la vida intelectual de México”, en *Universidad y educación*, Lecturas Universitarias, UNAM, México, 1969, p. 97.

9 *Ibid.*

pósita persona. Dentro de los varios temas abordados por Acevedo en esa primera oportunidad en la conferencia que sustentó bajo el título de *Consideraciones acerca de la arquitectura doméstica*, expuso su convicción referente al papel propiciatorio que la arquitectura colonial podía desempeñar en la creación de una nueva y propia arquitectura nacional:

Desde luego, si nuestros mayores se hubiesen preocupado por conservar primero y después hacer evolucionar la arquitectura colonial de manera que la hubiesen adaptado a las necesidades de progreso siempre constante, ¿contaríamos en la actualidad con un arte propio? Yo creo que sí.¹⁰

Pero, si bien en aquella primera oportunidad Mariscal no pudo integrarse con los demás jóvenes que estaban renovando el ambiente intelectual y político de México, una vez terminada la construcción del edificio de la Inspección de Policía, aparece acompañándolos en la constitución del *Ateneo de México*, en 1912, nombre con que se sustituyó al de *Ateneo de la Juventud*. Posteriormente, serán Acevedo y Mariscal los dos únicos arquitectos que participen en la fundación de la *Universidad Popular Mexicana* sustentando, al alimón, cursos de Historia del Arte¹¹. Producto de ellos fue el libro que resume las conferencias sustentadas por Mariscal en esa Universidad (1913-1914). Su título: *La Patria y la arquitectura nacional*, habla muy claro del afán que lo movía: la búsqueda de una arquitectura propia a través de la revitalización de la arquitectura colonial, a la que cataloga, recopila y pondera. Sus argumentos son de una solidez poco común en ese momento:

El ciudadano mexicano actual, que forma la mayoría de la población, es el resultado de una mezcla material, moral e intelectual de la raza española y de las razas aborígenes

¹⁰ Acevedo, Jesús T., "Apariencias arquitectónicas", en *Disertaciones de un arquitecto*, Biblioteca de Autores mexicanos Modernos, México, mcmxx, Prólogo de Federico Mariscal, p. 60. Esta conferencia fue leída en el Casino de Santa María a nombre de la Sociedad de Conferencias, con el título de "Consideraciones sobre la arquitectura doméstica", el 31 de julio de 1907 y publicada también con ese mismo nombre en *El arte y la ciencia*, vol. ix, n. 1 y 2, sin fecha.

¹¹ Reyes, Alfonso, *Pasado inmediato*, citado en Roggiano A., Alfredo, Pedro Henríquez Ureña en México, Colección Cátedras, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1989., op. cit., p. 152 y 153.

que poblaron el suelo mexicano. Por tanto, la arquitectura mexicana tiene que ser la que surgió y se desarrolló durante los tres siglos virreinales en los que se constituyó 'el mexicano' que después se ha desarrollado en vida independiente. Esa arquitectura es la que debe sufrir todas las transformaciones necesarias para revelar en los edificios actuales las modificaciones que haya sufrido de entonces acá la vida del mexicano.¹²

Pero si bien con los argumentos anteriores abogaba por la vigencia del espíritu que había insuflado a la arquitectura colonial, no olvidaba que era imperioso darle respuesta a la otra pregunta, de gran relevancia teórica, referente a las características que debiera reunir una obra de arquitectura para ser considerada "nuestra". Aquí Mariscal adopta un punto de vista distinto de quienes, antes de él, valoraban la arquitectura a secas y revaloraban la arquitectura colonial, tomando en consideración únicamente la forma y las cualidades que de siempre se le han atribuido como ínsitas a ella: el ritmo, la proporción, el contraste, la perspectiva e, incluso, la sensación de pesantez, de firmeza, de solidez. Mariscal propone otra forma de ver la arquitectura, según la cual lo determinante no son aquellas cualidades relativamente intemporales, sino la vinculación de la obra de arquitectura con su contexto, con las particulares y tal vez intransferibles modalidades de vida de cada cultura; y, en consonancia con ello, con el medio ambiente, con el sitio y las costumbres del lugar. Su propuesta es un paso adelante. Abre otras muy distintas maneras de concebir el hacer arquitectónico y conlleva, necesariamente, la preocupación por conocer la cultura específica, las tradiciones, los hábitos y costumbres para darles entrada en el proceso proyectual. Implícito en ello se encuentra su alejamiento del eclecticismo, del formalismo, de la "concepción estática del estilo".

Mas para que estos edificios realmente sean nuestros, han de ser la fiel expresión de nuestra vida, de nuestras costumbres, y estar de acuerdo con nuestro paisaje, es decir, con nuestro suelo y nuestro clima; sólo así merecen ese amor y, al mismo tiempo, pueden llamarse obras de arte arquitectónico nacional.¹³

¹² Mariscal, Federico E., *La patria y la arquitectura nacional*, resúmenes de las conferencias dadas en la Casa de la Universidad Popular Mexicana del 21 de octubre de 1913 al 29 de julio de 1914, Universidad Popular Mexicana, Defensora del Puente Quebrado, México, 2a. edición, 1970, p.10.

¹³ *Ibid.*, p. 11,

Imprimiéndole mayor énfasis a esta nueva manera de ver la arquitectura, de justipreciarla, manera que no deja de traslucir los planteamientos positivistas de Hipólito Taine, formula la pregunta y la responde:

¿Cuál es el arte arquitectónico nacional? Para contestar esta pregunta basta decir: el que revele la vida y las costumbres más generales durante toda la vida de México como Nación.¹⁴

Su libro, compendio de conferencias impartidas en la Universidad Popular, es el cuarto intento en el ámbito del pensamiento que propone sustentar la nueva arquitectura, la que surgiría del radical cambio en la situación política del país generado por la Revolución de 1910, en nuestro pasado colonial y en el presente actual. Su visión es bifronte: ve al pasado a la luz del presente. A manera de carrera de relevos intelectuales, Mariscal recoge la bandera que brillantemente ondeó, primero, Manuel G. Revilla, después de él, su propio hermano, Nicolás Mariscal y Piña, en tercer lugar Acevedo con sus Disertaciones de un arquitecto y, en cuarto lugar, él mismo.

Una vez más fue ese muy lúcido participante del proceso renovador, Pedro Henríquez Ureña, quien dejó constancia de la trascendencia que en su momento representaban los planteamientos de Acevedo y Mariscal:

La arquitectura no se queda atrás. Con Jesús T. Acevedo y Federico Mariscal se abre, en 1913, el movimiento en favor del estudio de la tradición colonial mexicana; la continúan artistas e historiadores como Manuel Romero de Terreros; diez años después, los barrios nuevos de la capital, entregados antes al culto del hotel afrancesado y del chalet suizo, están llenos de edificios en que la nueva arquitectura del país reaparece adaptándose a fines nuevos; edificios fáciles de reconocer, no sólo por el interesante barroquismo de sus línea, sino por sus materiales mexicanos, el tezontle rojo oscuro y la chiluca gris, o a veces, además el azulejo; ellos devuelven a la ciudad su carácter propio, sumándose a los suntuosos palacios de sus barrios viejos.¹⁵

Vaivenes

La coincidencia de fechas lleva a preguntarse hasta qué punto la terminación de los cursos que estaba sustentando tan exitosamente en la Universidad Popular Mexi-

¹⁴ *Ibid.*, p. 12,

¹⁵ Henríquez Ureña, Pedro, "La influencia de la revolución mexicana en la vida intelectual de México", en *Universidad y educación*, Lecturas Universitarias, México, UNAM, 1969, p. 101.

cana se debió a que en el mismo año, y tal vez en el mismo mes en que termina con unas, empieza las obras del Teatro Esperanza Iris (hoy Teatro de la Ciudad, 1914-1917), y el Edificio 'Sotres y Dosal' (1916).

En todo caso, hay aquí dos cuestiones interesantes. Una, ya indicada, la de la alternancia entre sus diversas actividades, que aquí se confirma: ya se dedicó a la docencia; ya inició una colección de fotografías e investigó acerca de la arquitectura colonial desde una perspectiva también novedosa, puesto que amplió lo dicho por quienes, como Baxter, le antecedieron en estos estudios y ya escribió un libro donde dejó asentada su aportación. Y la segunda, en su aportación en este campo de estudios. ¿En qué consistió ésta?

He procurado ofrecer algo más completo en la región escogida: presento series ordenadas de edificios, desde la casa de vecindad al palacio, desde la ermita a la iglesia, que proporcionan al amante de estos estudios, y en particular al arquitecto, una guía a sus investigaciones... demuestro en forma accesible, la correspondencia inmediata de los elementos del organismo social y las distintas clases de obras arquitectónicas.¹⁶

Así, pues, cumplido lo anterior, puede regresar al proyecto y a la dirección de obras. Y así lo hizo, con el mismo dominio del arte de proyectar del que ya había hecho gala en los casos anteriores. El Teatro, sin embargo, pese a lo que pudiera esperarse teniendo en cuenta lo que recién había sostenido en su fase docente, no tiene el menor atisbo de que se hubiera intentado aprovechar para dejar un testimonio de la búsqueda de una "arquitectura propia", "nuestra" o "nacional", que tales fueron los conceptos que enarboló en sus conferencias y escritos. No. El Teatro, si bien cumple ampliamente con las exigencias de programa para este género, no sólo se atiene a ello, sino que retoma los criterios formales que él mismo consideraba, ya, depasados. En efecto, su fachada torna a tomar como punto de referencia a la arquitectura clasicista, con los consabidos órdenes, el frontón y su entablamento, mismos que, además, resultan inadecuados al caso específico dada la estrechez de la calle en que se encuentra.

Este desacato consigo mismo, con los nuevos puntos de vista expuestos con limpidez y enjundia intelectual, tienen que ser objeto de minucioso estudio y no simple y llanamente criticados o puestos como ejemplo de incongruencia. Lo que

¹⁶ Federico E. Mariscal, *La patria y la arquitectura nacional*, op. cit., p. 7.

en otro arquitecto pudiera ser visto de ese modo, en el caso de Mariscal da lugar a disquisiciones teóricas que se impongan la necesidad de esclarecer hasta qué punto ciertos géneros, ciertas costumbres sociales e, incluso, la presión del promotor puede inducir al arquitecto a proyectar bajo lineamientos con los que no coincide. En ningún caso el proceso proyectual y constructivo tiene lugar en medio de una libertad absoluta. Por el contrario, en el análisis de las obras construidas debiera incluirse, como una de sus variables, la capacidad de congeniar los gustos, aficiones y hasta caprichos del promotor, del futuro habitador.

El péndulo oscila de nuevo

Terminada la construcción del Teatro y del Edificio Dosal, tenemos de nueva cuenta a Mariscal insistiendo en la labor de persuasión teórica, de orientación práctica, de búsqueda de consensos y difusión popular. La oportunidad para retomar este campo tan importante de su actividad profesional la encontró involucrándose en las actividades que estaba llevando a cabo un grupo de arquitectos para reafirmar su autonomía. Para este efecto, era preciso, en primera instancia, desligarse de la Sociedad de Ingenieros y Arquitectos, de la que formaban parte desde 1868, para dar lugar a la constitución de una Sociedad de Arquitectos Mexicanos (SAM). Suceso que tuvo lugar en 1919.

Una vez más se absorbe en la actividad intelectual. Elige dentro de ella, las actividades que le permiten proseguir su labor persuasiva relativa a la importancia que el pasado histórico representa para fincar sobre él la nueva arquitectura propia, nuestra, con identidad, así como sobre la delimitación profesional respecto de la ingeniería. Así, en el seno de la nueva sociedad organiza viajes a fin de que los arquitectos visiten, conozcan y admiren las zonas arqueológicas más importantes del país, escribe artículos sobre los mismos temas y promueve la creación de revistas y publicaciones diversas.

Es este espíritu el que lo lleva a ser uno de los fundadores de la que en poco tiempo constituirá una Sección de Arquitectura, que de manera ininterrumpida

apareció semanalmente en el diario *Excélsior*, desde 1922 a 1931.¹⁷ Al participar con sus artículos como uno de los puntales de esta Sección, Mariscal tuvo la oportunidad de difundir, en el diario de probablemente mayor tiraje en el país, las ideas que sobre el ejercicio de la profesión venía incubando desde tiempo atrás y otras más, subsidiarias de aquellas. De este modo, la gama de sus temas es muy variada. Sin embargo de ello, sobresalen los que dedica a los temas de fondo. De este modo, al lado del muy buen número de bocetos biográficos de algunos de los arquitectos que más huella han dejado en nuestro país, como Tresguerras, Tolsá, Damián Ortiz de Castro, de la Hidalga, se encuentran los dedicados a José Agustín Paz, Antonio González Velázquez, Adamo Boari, los hermanos Agea y Javier Cavallari, se encuentran los ensayos relativos a la arquitectura mesoamericana y la colonial, a los que dedica un buen número de sus escritos y reflexiones. La necesidad de reglamentar el ejercicio de la profesión de arquitecto, de diferenciarla de aquella con la que se la ha confundido en demérito de su singularidad y su papel que le cabe desempeñar en el conjunto social, es otro de los temas cuya importancia sobresale en el conjunto. El tono de sus artículos, en no pocos casos, no es el del mero expositor o ensayista que se refiere a un tema sin involucrarse en él, sino el de quien busca convencer, atraer, ganar adeptos. En el que tituló "El estilo de la casa mexicana debe ser el que mejor le cuadre" se aprecia ese tono, que obviamente, lo enfrenta a quienes ponían demasiada atención en catalogar el estilo del proyecto, como si de su clasificación dependiera su calidad. El papel del dibujo, de los croquis y perspectiva, son otros de los campos que ocupan su atención en la medida en que considera que la mejor formación de los arquitectos dependía en buena medida del papel que se les asignara a estos instrumentos en el proceso de enseñanza. En fin: las influencias arquitectónicas, los presupuestos e, incluso, las recensiones históricas, también son tocadas por él. En esta tarea, no estaba solo.

Alrededor de esta vía de comunicación, esforzándose en mantenerla y aprovecharla para poner a la pública consideración las ideas que cobijaban acerca de la forma de acompasar el ejercicio de la profesión con el espíritu democrático inaugurado

¹⁷ Apareció desde el 19 de enero de 1922 hasta el 26 de abril de 1931. Tuvo diversos nombres; el 11 de junio de 1922 apareció ya con el nombre de Construcciones-Terrenos y será hasta febrero de 1924 que aparecerá bajo el título de "Sección de arquitectura, terrenos y jardines". Ver Ma. de Lourdes Díaz Hernández, *Ideólogos de la arquitectura de los años veinte en México*, tesis de maestría, México, FFYL UNAM, enero de 2003.

por la Revolución, los arquitectos crearon su propio Ateneo. En esta empresa que asumieron con denuesto, sobresalieron Guillermo Zárraga, Alfonso Pallares, Charles J.S. Hall, José Galindo y Pimentel, Bernardo Calderón y Caso y su propio hermano, Nicolás Mariscal. Fue así, mancomunando sus empeños a lo largo de nueve años, como lograron darle forma a una corriente de pensamiento cuya semilla dio los frutos que conocemos como *Arquitectura de la Revolución y Revolución de la Arquitectura*.¹⁸

Mariscal se encuentra afañoso dándole forma a sus ideas de tal forma que puedan convencer a otros, cuando la Imprenta Tostado¹⁹ (1923) le encarga el proyecto y construcción del edificio en el que alojaría sus talleres. El proyecto es interesante desde varios puntos de vista. Se trataba de un edificio en pisos construidos mediante una estructura de concreto que permitía el espacio libre necesario para alojar maquinaria y talleres. Su planta libre, la clara manifestación al exterior de la estructura y sus grandes ventanales, de ninguna manera permiten considerar que la visión que Mariscal tenía acerca de la arquitectura “propia” o “nuestra”, tenía algo que ver con la evocación o abierta reiteración de formas extraídas del pasado colonial. Todo lo contrario: era un edificio cuyas líneas y disposición de espacios hacían sentir el apego a la función, a la actividad que en él se iba a llevar a cabo. También interesa detener la atención en la forma como empleó materiales tradicionales, como el mosaico, con el cual ornamentó su frontispicio de una forma original y que, ciertamente, acentúa su liga y pertenencia al lugar, a las tradiciones populares, pero sin incurrir en reiterar el pasado. De este ejemplo, se puede concluir que lo propio para Mariscal, es lo actual; que “el mejor estilo” para un edificio destinado a alojar talleres, “es el que mejor le cuadre”. Y era esta idea, justamente, la que argumentaba en los artículos que publicaba en el diario *Excelsior*. De este modo, la teoría era confirmada en la práctica, lo que, a su vez, permite considerar que si en el caso del Teatro Esperanza Iris, no llevó a cabo un proyecto bajo lineamientos similares, pudo deberse a la presión ejercida por el solicitante del proyecto.

Similares consideraciones pueden hacerse ante el proyecto que emprende tres años después, el del Edificio Balderas (1927)²⁰. Su programa integraba una sala de exposición de automóviles en la planta baja, con un primer piso destinado a de-

¹⁸ Vargas y Salguero Ramón, Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos, *Arquitectura de la Revolución y revolución de la arquitectura*, México, UNAM y FCE, en prensa.

¹⁹ Se encontraba en la esquina de la Avenida Guerrero con la calle de Mina, en el D.F.

²⁰ Se encontraba en la calle de Balderas, destinado a la Durkin Reo Motors, en el D.F.

partamentos para familias y el tercero para cuartos de soltero. Una vez más, Mariscal lo resolvió asumiendo las modalidades de vida actuales y tomando en cuenta el material que velozmente estaba imponiéndose como el material y la técnica más adecuada para resolver los problemas actuales: el concreto. El resultado fue un edificio en cuya originalidad tuvieron que ver tanto los arcos de concreto de 14 metros de luz, a fin de que los automóviles pudieran ser exhibidos con amplitud, como su combinación con los otros dos pisos destinados a distintos tipos de habitación. Todo ello se enfatizó ornamentando la fachada con símbolos que representaban “los cuatro movimientos del sol; y, rematando las columnas colgantes, las figuras conocidas por los aztecas, con los nombres de Acatl, Tecpatl, Calli y Tochtli”.²¹ La proporción de las ventanas, muy cercana a la usual en la vivienda colonial, sería el único punto de evocación de aquél pasado. Pareciera que el Edificio Balderas fue un caso más en el que no se le pusieron cortapisas estilísticas, lo que permitió la realización de otro edificio propio y actual en el sentido que él entendía estos conceptos.

Así, yendo de la elaboración teórico abstracta hacia la práctica proyectual y viniendo de ella hacia la teoría, Mariscal fue conformando un sólido marco teórico-doctrinario. Un promotor del turismo en México y de una política hotelera, el ingeniero Alberto J. Pani, quien años atrás también formó parte del Ateneo de México, promovió ante el Presidente Abelardo Rodríguez que se llevara a cabo la terminación de las obras del inconcluso Teatro Nacional y que le fueran encomendadas a Mariscal.²² Era el mes de julio de 1930. Ni qué dudar había acerca de que era a todo punto necesario atenerse a los planos de Adamo Boari. Dos años después, sin embargo, se le indicó que si bien se quería contar con un edificio que albergara un teatro y sus dependencias, tal y como se había planteado originalmente, ahora se deseaba que este edificio fuera el “asiento de una institución nacional de carácter artístico”, y que, por tanto, albergara varios museos.²³ Fue con este motivo que se le cambió el nombre por el de Palacio de Bellas Artes.

Dos premisas más, además de la referente al carácter general del edificio, estuvieron presentes en el desarrollo de este proyecto. Una estaba representada por

²¹ En “Nuevo sistema de edificios en la capital”, *Diario Excelsior*, 24 de febrero de 1928, 3^a. Sección, p. 10.

²² La construcción del Palacio de bellas Artes, México, INBA, 1984, p. 238.

²³ Las indicaciones fueron suscritas por el presidente del país ingeniero Pascual Ortiz Rubio el 7 de julio de 1932, op. cit., p. 230.

la influencia de la corriente decorativa, el art-déco, que en ese momento estaba de moda y a la que no podía sustraerse mucho menos tratándose de una obra que requeriría mucha decoración. Otra, consistía en el interés de persistir en la búsqueda que la mayor parte de los arquitectos de la revolución habían emprendido a favor de una arquitectura propia, que fuera moderna sin dejar de ser nacional.

La combinación de estos factores dio por resultado una obra de gran originalidad en donde las premisas se integraron sin que ninguna prevaleciera sobre la otra. Así, junto a los perfiles y aristas enfáticamente remarcados mediante incrustaciones metálicas integradas a los paramentos de columnas y muros de diversos mármoles, se encontraban los mascarones que representaban al dios Chac o a Tláloc, y en las claves de arcos, como los de la entrada, se proyectaron cabezas de 'caballeros águila' o 'caballeros tigre'²⁴ combinadas con las estelas escultóricas de corte clasicista y con los pegajos con que se delimitaba la plaza de entrada. La extraordinaria calidad de sus terminados, la herrería de puertas y ventanas y la del pulido de todo tipo de mármoles imprimió una tónica común al palacio.

Mariscal estaba llevando a cabo la terminación de esta obra magnífica, cuando se le solicitó que se hiciera cargo del proyecto y construcción del nuevo edificio que ocuparía el Departamento del Distrito Federal (1935)²⁵, gemelo del antiguo Palacio del Ayuntamiento. En este caso no había duda posible. La ampliación y remodelación de Palacio Nacional realizada años atrás, (1926) había sido tomada como el modelo al que debería ceñirse la arquitectura oficial. Si en la magna Plaza de la Constitución iban a levantarse nuevos edificios que terminarían por circundarla, era claro que deberían tener como criterio regente mantener la unidad del conjunto. Teniendo ello presente, y no obstante que el nuevo edificio contaba con un piso más que su gemelo, Mariscal y Puga lograron que visualmente se vieran como gemelos. A juzgar por los resultados, fue muy atinado tanto el criterio del que se partió como la aplicación que de él hicieron los arquitectos en el proyecto elaborado. Mariscal volvió a marcar un rumbo, una postura viable.

²⁴ Mariscal seguramente recordaba que, cuando fue dibujante en el taller de Boari, éste les insistía en conveniencia de aprovechar en la arquitectura, la riqueza histórica con que contaba México

²⁵ Lo llevó a cabo con la intervención del arquitecto Fernando Beltrán y Puga.

Mariscal en la universidad

Para estas alturas, Mariscal tenía un muy bien conquistado prestigio. Su autoridad académica, profesional y moral, ganada por medio del proyecto y construcción de edificios que ya para ese momento se habían convertido en valiosos e insoslayables puntos de referencia urbano arquitectónicos: piénsese en la Inspección de Policía, en el Teatro Esperanza Iris, en la terminación del Palacio de Bellas Artes y en el edificio para el Departamento Central, obras en las que lució en toda su amplitud su excelente dominio de la profesión; así como su persistente labor como ensayista, teórico e historiador de la arquitectura; y, por último, su propuesta de más anchurosos caminos para que la profesión alcanzara el reconocimiento deseado, fue tomado en cuenta en un momento muy crítico de la Universidad Nacional, que era Autónoma, pero no cabalmente.

Era el año de 1935. Momento en que “llegaron a su clímax las divergencias entre el Estado y la Universidad... el primero estaba decidido a desprenderse de la institución, quitándole su reconocimiento y su dinero y la segunda quería libertad política, pero sin perder la ayuda monetaria ni su rango.”²⁶

Dentro de los enfrentamientos a que esto dio lugar, el Presidente Cárdenas exigió a la universidad que desapareciera la libertad de cátedra, a lo que se opuso un grupo de connotados profesores universitarios. Entre los que esa renuncia firmaron figuran los nombres de Alfonso Caso, Artemio de Valle Arizpe, Federico Gamboa y Federico Mariscal. Y en ese momento, cuando ante esta situación renuncia el rector y es nombrado en su lugar Luis Chico Goerne y el Consejo Universitario elige a nuevos Directores de Escuelas, el 11 de octubre, Federico E. Mariscal, es nombrado nuevo Director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sustituía en el cargo a José Villagrán García. En la misma sesión en que eso tuvo lugar, se nombró a Gustavo Baz en la de Medicina y José Rocabruna en la de Música.

Calmados los ánimos y apaciguadas las enconos, parecía que la Universidad recobraría su paso. Y así aconteció en la Escuela de Arquitectura. Era la gran oportunidad de transmitir e imbuir en grupos de jóvenes bien dispuestos, el cúmulo de su muy rica experiencia. Era el momento en que los afanes podrían contar con los medios para lograrse. Y Mariscal no perdió el tiempo. De inmediato propuso un nuevo

26 Lerner, Victoria, Historia de la revolución mexicana, *La educación socialista*, México, El Colegio de México, p. 46 y 47.

plan de estudios. Tal y como lo había sostenido desde sus inicios y en consonancia con el espíritu, todavía muy vivo de la Revolución, le dio preferencia a los temas relativos a las necesidades de las grandes masas de población. A este respecto planteó como un ejemplo a seguir, el estudio del proyecto con el que Juan Legarreta acababa de ganar el concurso para la construcción de la Casa Obrera Mínima y, muy importante, creó las 'Prácticas fuera de la Escuela y servicio social' remunerados. En su plan de estudios, además, impulsó la planificación de ciudades y regiones, la vivienda para el mayor número y la vivienda mínima, el mejoramiento inmediato de los obreros de la edificación y su educación, así como los reglamentos en edificación que protegieran de accidentes al obrero y lo dignificaran. Ello lo hizo sin modificar de fondo la estructura del plan vigente, en el cual el peso de la ornamentación era importante. Este hecho será esgrimido en su contra cuando, tres años después, y en medio de otra batahola que una vez más azotó a la Universidad, sea desconocido en su cargo por quienes la emprendían contra el Rector Chico Goerne.

En efecto, tres años después de elegido, los alumnos de la Facultad de Medicina constituidos en un "Directorio depurador de la Universidad" encabezado por el doctor Gustavo Baz, nombran a Leopoldo Salazar Viniegra rector provisional y desconocen a la mayoría de los directores de institutos, escuelas y facultades. Dentro de ellos, desconocen en su cargo al Director de la Escuela de Arquitectura. Mauricio M. Campos fue nombrado nuevo Director.²⁷

Son muy variados los rasgos que se pueden aducir para aquilatar las acciones de una persona y, a su través, a la persona misma. Una de ellas es la permanencia del espíritu que la movió, las metas que acarició, los resultados que alcanzó y la congruencia de unos con otros. De ser válido este un punto de vista, y creo que lo es, Federico E. Mariscal debe ser visto como un gran maestro de la arquitectura mexicana. Y sus ideas, propósitos y realizaciones en los variados campos que roturó, como ejemplos a seguir. En los tiempos que corren, parece que sus prédicas a favor de que el esfuerzo mancomunado de los arquitectos persista en buscar una arquitectura propia, siguen siendo válidos.

²⁷ La designación tuvo lugar el 14 de julio de 1938.

José Villagrán García

Vida y obra

Tomado de: *José Villagrán García. Vida y obra*, Colección Talleres, México, Facultad de Arquitectura de la UNAM, 2005, 64 pp.

Años escolares

La niñez de José Villagrán García, quien nació en la Ciudad de México el 22 de septiembre de 1901, se desenvolvió en un momento en el que pese a las disparidades que campeaban en el país, no se avizoraba suceso alguno que pudiera llevar a pensar que los hábitos y expectativas personales pudieran ser trastrocados en un futuro cercano y mucho menos de manera violenta. Fue un momento en el que ni el más perspicaz podía anticipar que estaba próximo el día en que el ejercicio profesional de los arquitectos, como el de las demás profesiones y el del conjunto del país, iba a revolucionarse al unísono de la Revolución de 1910.

El orden establecido desde hacía un cuarto de siglo, no parecía abrir resquicio alguno a través del cual se colaran aires de renovación en algún sentido. En lo tocante al régimen de gobierno, todo parecía indicar que el presidente de la República, convertido en dictador, seguiría siendo el viejo general que apoltronado en los éxitos que iba consiguiendo, ya no sentía recato alguno al abjurar día con día del sufragio efectivo y la no reelección, consignas que él mismo había levantado para justificar el golpe de estado que lo llevó al poder desde veinticuatro años antes.

En el ámbito de la sociedad civil se apreciaba un panorama de inmovilidad similar. Por supuesto que no sería en el seno de la vieja oligarquía terrateniente, beneficiada con largueza por el sistema, donde se incubaría un brote de rechazo al estado de cosas prevaleciente. Aunque por razones opuestas, tampoco del lado de los desheredados era de esperarse que surgiera un brote de rebeldía, ya que estaba secularmente habituado a ser domeñado por la fuerza. Así, pues, el ambiente, a primera y segunda vista, transpiraba sosiego. Por otra parte, el país veía que algunos de sus más críticos problemas se iban resolviendo y ello alentaba perspectivas de tranquilidad y prosperidad. El desagüe de la Cuenca de México, que era uno de

ellos, y ciertamente no de menor importancia pese a tratarse de un déficit de la infraestructura urbana, acababa de ser inaugurado. La capital podía dormir tranquila: ya no sería presa de las inundaciones de aguas negras, como hasta ese momento había solido acontecer. Podía abrigarse la esperanza de que, por tanto, dejaría de ser asolada por sus ominosas acompañantes, por las epidemias y las endemias.

La premura con que el régimen prosiguió el tendido de vías, desempeñó también un papel muy importante en la calma virtual que dominaba al país. El vínculo ferrocarrilero no sólo posibilitó que zonas y regiones que hasta antes de él permanecieron como vecinas distantes, incrementaran, junto con el comercio de mercancías, el intercambio de ideas, de similitudes espirituales y prospectivas vitales. Con ello, la identidad nacional iba al alza. Y aunque haya sido muy reducido el grupo social que lo disfrutó y alentó con entusiasmo, también la capital conmemoró el fin de siglo con su "belle époque", y los cafés, restaurantes, teatros, hoteles y paseos se propagaban brindándole a los ciudadanos nuevos y renovados campos de entretenimiento. Otra de las aspiraciones cobijadas desde el inicio de la implantación del liberalismo en México, la educación, iba caminando, alentada por grandes educadores.

Otros dos sucesos tuvieron lugar. Pero fueron de índole tal que no solamente no daban lugar a ser vistos como premonitorios de trastrocamientos violentos, sino todo lo contrario, como muestra de que la dictadura que el general Porfirio Díaz ejercía, además de "honesta", como se lo había expresamente solicitado algunos de los prohombres del país, era ilustrada. En efecto, para 1907 inició su actividad la *Sociedad de Conferencias*, integrada por un grupo de jóvenes que apelando a su sobresaliente solidez intelectual y también a su no escasa juventud, desparpajado ponía en tela de juicio la ideología que se suponía era la oficial del régimen: el positivismo. Dentro del grupo de fundadores de esa sociedad, que tres años después tomará el nombre con el que es más conocida, el de *Ateneo de la Juventud*, se encontraba el filósofo Antonio Caso, el abogado José Vasconcelos, el escritor Alfonso Reyes y los arquitectos Federico Mariscal y Jesús T. Acevedo, de quienes fungía como tutor el connotado intelectual dominicano Pedro Henríquez Ureña. En este grupo, al que pronto se incorporaron muchos otros participantes, cobró forma una corriente renovadora de la ideología política del régimen porfiriano.

Tres años después y como uno de los muchos actos e inauguraciones con las que se celebraba el aniversario de la Independencia, se restituyó el carácter institucional a la Universidad de México. La restitución revestía una gran trascendencia.



En las palabras de Justo Sierra, su impulsor, era el acto mediante el cual el gobierno reconocía que el conocimiento y la ciencia debían normarse por sus propias leyes y no por algún organismo gubernamental.

La calma nacional no se veía perturbada ni siquiera por los llamados del Partido Liberal Mexicano a levantarse en armas para derrocar al régimen. En suma, en la primera década del siglo xx, parecía que las distintas clases sociales habían terminado por habituarse al presente y que el futuro les era previsible y conocido. No hacía falta más para que sobre el país se cerniera el sosiego, aunque no la placidez.

Fue ese ambiente de calma chicha impuesta por el dictador el que, a manera de caja de absorción, impidió que en la superficie de la vida cotidiana se apreciaran con nitidez los desacuerdos acallados que, no obstante, y como se vio poco después, se fortalecían bajo tierra. Lo que esa caja no pudo absorber fue el estallido que los acompañó cuando lograron salir a la superficie.

Así, pues, en circunstancias en las que era tediosamente posible anticipar cómo sería el día de mañana, y el siguiente, desarrolló Villagrán parte de su niñez. Pero la placidez con que estaba cursando sus estudios primarios en la escuela del *Sagrado Corazón de Jesús*, que dirigía su padre y su tío, se vio bruscamente interrumpida antes de terminar con ellos. La *Revolución de 1910* estalló en plena celebración del *Centenario de la Independencia*, cuando recién acababa de cumplir nueve años. De ahí en adelante, los vientos de fronda golpearon su puerta. Su mundo empezó a dejar de ser como antes, hasta terminar siendo otro. Como otro, también, era el país que recién empezaba a ser alumbrado. Los estudios preparatorios que todavía llevó a cabo en la escuela familiar y en el *Francés de la Perpetua*, así como los de nivel profesional, realizados en la *Escuela Nacional de Arquitectura* (1918-1923), incorporada entonces a la de *Bellas Artes*, los hizo ya, en medio del estruendo revolucionario. El 1º de octubre de 1923 presentó su examen profesional y recibió su título de arquitecto con una tesis cuyo tema era insólito: un mesón en el Lago de Chapala. Así, la juventud y madurez de Villagrán fueron permeadas por el espíritu de la revolución.

Dos formas de concebir el ejercicio profesional

Ahora bien, la revolución en proceso ¿afectó de alguna forma la preparación profesional que la generación de Villagrán recibió en las aulas escolares? ¿Cuál fue la idea relativa al ser mismo de su profesión que sus maestros le transmitieron? De hecho,

su generación y las que le siguieron, recibieron dos formaciones, contrapuestas en algunos aspectos sustanciales.

La recibida en las aulas escolares, proseguía los lineamientos que para la formación de arquitectos fueron establecidos por las Academias al influjo del espíritu renovador del Renacimiento. Fue pensada para formar artistas y al haber sido aplicada con buenos resultados a lo largo de quinientos años, contaba con una autoridad académica y moral que la hacía refractaria a cualquier criterio distinto. Derivados de la *Metafísica* aristotélica, esos lineamientos tomaron la forma de puntos de principio a los que se consideraba válidos para todos los tiempos y lugares. El primero de ellos en orden de prioridades y que fungía como fundamento de los demás, asentaba que la arquitectura era un arte. Y dado que el arte, a su vez fue definido en el mismo libro como "habilidad productiva acompañada de razón", la siguiente pregunta era obligada: ¿cuál era la finalidad sustantiva que debería alcanzarse por medio de la habilidad productiva en el caso de la arquitectura? Y se respondía: que de manera similar a las demás artes hermanas, pintura, escultura y literatura, esa finalidad no era otra, y he aquí el segundo punto, que la producción de belleza.

En el entramado que se fue elaborando al paso de los siglos a fin de explicar el hacer arquitectónico y aplicarlo a la enseñanza, al llegar al punto anterior, se le injertaron a la filosofía aristotélica algunas ideas tomadas del *Banquete* platónico, según las cuales la belleza era uno de los medios de que disponía el ser humano para acceder a la Verdad, al Bien. De esta manera, a la belleza, al arte en que se manifestaba y al individuo que la producía se les convirtió en emisarios privilegiados de los dioses, gracias a los cuales a la humanidad se la vinculaba con el Bien Supremo. De ahí que el artista asumiera el papel de demiurgo, del que Miguel Ángel fue el prototipo sin par. Por eso se le apodó "El Divino". Este fue el tercer punto de principio.

Cuarto punto: establecida la primacía indisputada de la belleza en la producción artística, las otras dos determinaciones que desde el inicio de nuestra era se le habían asignado al hacer arquitectónico, las sustentadas por el "ancestral Vitruvio", como con frecuencia lo llamó Villagrán, la solidez y la utilidad, pasaban a ser subsidiarias de aquella. Con ello se implicaba que, respecto de la belleza, eran dependientes, accesorias, auxiliares y, llegado el caso, hasta prescindibles.

En quinto lugar, y dado que en otro punto se había asentado que el hacer arquitectónico era indisoluble de la belleza o del arte, como otro punto derivado de ése, la relación arte-arquitectura se llevó a un nivel de identificación máximo, de tal

manera que lo que en materia de edificación alcanzaba o se le reconocía la calidad artística, era al mismo tiempo arquitectura, y viceversa, lo que era arquitectura era simultáneamente obra de arte. Fuera de estos dos conceptos, ni había arte ni había arquitectura.

Un sexto punto de principio complementó a los anteriores en la estructuración de la idea secular del hacer arquitectónico y del de su enseñanza. Al asentar que la finalidad sustancial del arte consistía en la creación de belleza, debía entenderse que no se hacía referencia a cualquier belleza, sino a la que el decurso histórico había consagrado como absoluta. Y dado que el mundo occidental reconoció desde fechas muy tempranas la excelsitud del arte griego, fue éste al que se tomó como el modelo sin más; como el paradigma transhistórico. Sólo al correr del tiempo fueron siendo dificultosamente aceptados otros modelos más, mismos que integraron el acervo de los estilos codificados. De este modo, la búsqueda del arte y de la belleza preconizada como esencia del hacer arquitectónico, llevaba, al nivel del salón de clases y del ejercicio profesional, a la reiteración de los estilos acuñados, a su repetición, a su copia.

Las sucesivas generaciones de estudiantes de arquitectura, la de Villagrán incluida, fueron preparadas a ciencia y paciencia dentro de ese marco conceptual. Cuando se aprecie de manera más amplia las obras realizadas a partir de la creación de la Academia en México a finales del siglo XVIII, se comprobará la sólida formación que les fue proporcionada y el papel relevante que en ella se le reservaba a los estilos. Los estudiantes, primero, y los arquitectos recibidos después, dominaban, al nivel de maestros consumados, no sólo los lineamientos compositivos de cada uno de ellos, sino su perfil, la disposición básica de sus espacios, sus proporciones y, muy importante, su sistema constructivo. De aquí que cuando fue ya imposter-gable trascender históricamente la hegemonía formal del clasicismo, hicieron gala de su capacidad para conjugar formas extraídas del acervo estilístico, y crearon el eclecticismo.

Esa idea de la producción arquitectónica decantada a través de los siglos, pulida hasta en su concepto más nimio y, hasta cierto punto convalidada mediante la presencia de obras excepcionales desde todos los puntos de vista, fue puesta en crisis, en México, por el proceso revolucionario de 1910. La modificación de fondo de la estructura social y equiparación a nivel de igualdad de los derechos de todas las clases sociales, obligó a los arquitectos a modificar, de manera concomitante, la

idea que habían alimentado hasta ese momento acerca de su profesión. El ejercicio profesional exigía ser democratizado. Sus productos debían estar, de manera preferente, al alcance de las clases trabajadoras. El hacer arquitectónico debía convertirse en un camino más hacia la modernidad e identidad nacional. Lo que muy pronto fue incuestionable, fue que el camino para alcanzar esas metas sin precedente, no pasaba por el altar de los estilos. Todo lo contrario: era necesario verlos como testimonios de un pasado ya fenecido y dar los primeros pasos hacia nuevas sendas.

Los impulsores de una nueva formación

Así, pues, además de la enseñanza tradicional escolarizada, Villagrán recibió otra formación. Esta segunda formación de ninguna manera contaba con una estructura similar a la que organizaba el currículo escolar. Pero, a cambio de ello, presentaba un conjunto de muy novedosas preocupaciones, el esbozo de diametralmente distintos puntos de vista y, en conjunto, el cuestionamiento de las ideas heredadas y la proposición de una nueva forma de entender el ejercicio profesional y su enseñanza. La meta era acompañarlas con el proceso de transformación profunda que vivía el país, originada por la revolución social que estaba teniendo lugar.

En la promoción de esta nueva propuesta destacó un grupo muy activo de profesores apasionadamente empeñados en encontrar las vías, medios y criterios que les permitieran a los arquitectos incorporarse a ese llamado. Para ese grupo de arquitectos, dentro del cual sobresalieron Guillermo Zárraga, Federico E. Mariscal, Alfonso Pallares, Juan Galindo y Pimentel, Carlos J.S. Hall, Nicolás Mariscal y Bernardo Calderón y Caso, el ejercicio profesional debía reorientarse de manera drástica. El cambio exigía asumir a fondo, que según las nuevas circunstancias, el destinatario principal de su práctica profesional sería, ahora, las grandes masas de población, los trabajadores principalmente. Era la resolución de las carencias habitacionales de estos y no las de los grupos oligárquicos, como había acontecido en el antiguo régimen, las que tendrían prioridad para el país. Cambio radical de rumbo asentado en la máxima ley del país, en el artículo 123 de la Constitución promulgada el 5 de febrero de 1917.

Esos arquitectos, cuya conciencia se había visto sacudida muy profundamente por la nueva situación, no tardaron mucho en persuadirse de la impostergable pertinencia de discutir públicamente la forma de asumir ese mandato más allá del reducido reducto del aula escolar. Para tal efecto, crearon, a partir de 1922, una sec-

ción semanal en el diario *Excélsior*, que perduró hasta 1931, dedicada a dilucidar los problemas que más agobiaban al ejercicio profesional. Sobresalían dos, imposibles de divorciar. Cómo satisfacer las necesidades de los grandes grupos de población en los términos constitucionales, era el primero. De la mano de éste, se encontraba el segundo: la aspiración a ser modernos sin dejar de ser nacionales, tal y como había planteado Luis Salazar a principios de siglo.

Ellos fueron los profesores que en el aula y fuera de ella, esparcieron entre sus alumnos y colegas la preocupación por encontrar nuevos caminos y nuevas formas de entender la profesión. Villagrán coincidió con ellos. Fue receptivo a las iconoclastas ideas y sugerencias que ahora se le comunicaban. Y les prestó oídos atentos. Supo captar esa experiencia. Por su parte, y como alumno destacado que fue, era un buen conocedor del viejo modo de conceptuar el ser de la profesión, aprendido en las aulas. Por eso pudo criticarlo a fondo. En el momento en que estuvo obligado a poner en orden algunas de las ideas que debía sustentar en la clase de *Composición de Elementos*, de la que se hizo cargo en 1924 y en la de *Teoría de la arquitectura* en 1927, les dio forma doctrinaria y teórica. Era su turno. Ahora le tocaba a él imbuirlas en sus alumnos. Y así lo hizo. Algunos de ellos desempeñarán papeles decisivos poco tiempo después. A Juan O’Gorman, Juan Legarreta y Álvaro Aburto, por ejemplo, les bastarán siete años más para integrar el grupo funcionalista más radical en la historia de nuestra arquitectura; Mauricio Campos y Enrique del Moral llegarán a ser Directores de la Escuela Nacional de Arquitectura, el primero de 1938 a 1944 y el segundo de 1944 a 1949; también lo conformaban Marcial Gutiérrez Camarena, Carlos Vergara y Francisco Arce, entre otros.

Las nuevas preguntas

Para el inicio de la tercera década del siglo, eran bastante claras las preguntas planteadas por la nueva circunstancia histórica: “¿Cómo ser moderno sin dejar de ser nacional? ¿Cómo ser de su tiempo sin dejar de ser de su espacio? ¿Qué no la modernidad y lo nacional son excluyentes? ¿Qué es ser moderno? ¿En qué consiste lo nacional? ¿Cómo trascender la conceptualización de arquitectura como una obra aislada? ¿Cuál es el papel que les toca desempeñar a los arquitectos dentro del proceso procreador del nuevo país más justo, más humano, más arquitectónicamente habitable perseguido por el proceso revolucionario?” En sus realizaciones construidas y sus formulaciones teóricas, Villagrán estaba conminado a darles respuesta.

En el recinto académico, empezó por tomar posición ante la columna vertebral a partir de la cual y desde siglos atrás, había sido estructurada la enseñanza y la práctica de los arquitectos. O sea, ante los principios que fundaban a una y otra. De este modo, y apoyándose en ejemplos extraídos de la práctica cotidiana de los arquitectos, una y otra vez ponía en evidencia el divorcio existente entre la teoría y la práctica; entre la forma como se les había indicado que debían abordar la solución de cualquier problema y el inaceptable resultado al que se llegaba al aplicarlo a la pléyade de casos con los cuales era incompatible. La diferencia formal manifiesta entre las obras cuyo proyecto y construcción se había apegado a las particulares circunstancias de cada una, respecto de los estilos consagrados, hacía ver el dislate que implicaba:

...tener que proyectar una caja para ascensor dentro de un imposible estilo, como el románico o el colonial. O pensar en un asilo para niños dentro del estilo prefijado y lo menos oportuno para la idea que comenzábamos a tener de lo que debía ser una casa para niños huérfanos.¹

De donde concluía lo evidente: que no era la repetición de los estilos lo que podía orientar el criterio compositivo de los arquitectos a fin de solucionar nuevos problemas, algunos tan disímolos como los puestos en primer plano por la revolución mexicana. No, ese no era el camino. Era evidente que debía de partirse de un criterio diametralmente distinto:

Esto que hicieron en el Renacimiento y el siglo xvii, es lo que tenemos nosotros que hacer. Ni neoclásico ni neocolonial; debemos buscar lo que nuestros problemas actuales nos exijan.²

Buena parte de las primeras acciones emprendidas por Villagrán a fin de abrir senderos por los cuales pudiera transitar el talento compositivo de los arquitectos, las

- 1 Villagrán García, José, "La proporción en arquitectura, 1. parte", *Cuadernos de arquitectura*, no. 7, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Arquitectura, febrero 1963, p. viii.
- 2 Villagrán García, José, "Carta (2) al arquitecto Alberto T. Arai", en *Arquitectura México*, n. 55, México, septiembre de 1956.

dedicó a discutir el concepto de estilo. En efecto, parecía claro que pretender vestir a la nueva arquitectura de masas con un estilo prefijado, era la señal más evidente de lo inadecuado de dicha concepción. En dicha imposición se percibía con claridad la que él calificó como “concepción estática del estilo”. Por tanto, se trataba de hacer ver que a partir de esa concepción del ser de la profesión, se condenaba al talento creativo a familiarizarse con la repetición, con la copia y, en el mejor de los casos, con la yuxtaposición formal. En referencia a la sintonía de las soluciones respecto de las modalidades de vida de los grupos sociales y de las familias a las cuales se las destinaba, reiteraba:

...no valía la pena ser *arquitecto, artista creador* si lo que se nos estaba enseñando era a saber manejar un fichero de formas antiguas, calificadas y poco o nada aptas para solucionar nuestros nuevos y propios problemas.³

Fueron estas ideas, convertidas por él en puntos de criterio conformantes de una doctrina arquitectónica, las que estructuraron el proyecto para el edificio en el que se instalaría el *Instituto de higiene y granja sanitaria* (1925-1927) que se llevó a cabo en el viejo barrio de Popotla, en lo que en aquel entonces era la zona periférica de la ciudad. Su realización hizo necesario superar varios escollos derivados, básicamente, de la falta de experiencia previa en este tipo de programa arquitectónico. Ello, no obstante, los satisfactorios resultados alcanzados se explicaban haciendo ver que no se había tenido en mente recrear algún estilo determinado, sino que el proyecto se atuvo a las exigencias habitacionales de toda índole que iban a llevarse en el edificio. Sumamente comentada, esta obra fue considerada como el ejemplo de la arquitectura moderna y nacional que se estaba buscando. Y Villagrán confirmaba que las preguntas y respuestas elaboradas en las aulas a nivel teórico propiciaban el otro tipo de arquitectura que se estaba afanosamente preconizando. La teoría, la doctrina mediante la cual se la difundía y la práctica consecuente, se integraban en una nueva concepción del ser de la producción urbano arquitectónica. De aquí en adelante, la teoría, la doctrina y la práctica proyectual y constructiva, serán vistas como un todo inescindible.

3 Villagrán García, José, “La proporción en arquitectura, 1. parte”, *Cuadernos de arquitectura*. No. 7, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Arquitectura, México, febrero 1963, p. VIII.

Nuevas propuestas

La primera oportunidad de exponer sus ideas a públicos más amplios, se la brindó la realización de la *Primera Convención Nacional de Arquitectos Mexicanos*, que tuvo lugar en el mes de octubre de 1931 en la *Academia de San Carlos*. Su organizador, uno de los fundadores de la sección del diario *Excélsior*, Alfonso Pallares, la estructuró de una forma muy especial. En la medida en que era la “primera convención”, los temas a tratar se eligieron de forma tal que dieran cuenta del conjunto de la problemática en que se encontraba tanto el país como, en especial, el ámbito particular de la construcción de espacios urbanos arquitectónicos. Fue una cabal revisión del universo de la profesión, y dado su carácter de convención —el término no es accidental y aludía a las célebres “convenciones revolucionarias” acuñadas en la historia— también fue una oportunidad de confrontar criterios, proponer rumbos y tomar posiciones, mismas que le fueron presentadas al Presidente de la República, quien fue invitado especial.

Villagrán fue invitado a participar como conferenciante en esa oportunidad. Sus propuestas son ejemplares de la posición que seguirá toda su vida, Tenía treinta años de edad, cuando hizo ver que en primera instancia era indispensable:

...(el) conocimiento perfectamente real de la situación social de nuestro pueblo en las distintas regiones de la República; pretendo fundar sobre este conocimiento, como base común, las soluciones que constituyan nuestra verdadera arquitectura nacional de hoy; cimiento solidísimo, inconvencible, porque estará apoyado sobre la realidad misma de nuestras exigencias sociales; propongo emprender una OBRA DE INVESTIGACIÓN SOCIAL... (para) comenzar a estudiar soluciones verdaderamente mexicanas a nuestros genuinos problemas mexicanos... si queremos, como lo espero, imprimir más y más el sello personal y nacional en toda nuestra producción arquitectónica.⁴

Su labor fue un constante ir y venir entre la actividad docente, teórica por antonomasia, y la práctica profesional dedicada a la obra pública de manera preferente. Experiencias captadas en un campo eran trasladadas al otro, casi de manera inmediata. Fue así que en el curso de su vida ahondará en ciertos conceptos cuya impor-

⁴ Villagrán García, José, “Educación profesional del arquitecto”, en *José Villagrán*, México, Documentos para la historia de la arquitectura en México, n. 2, INBA, 1986.

tancia fue suscitada por la práctica. El del programa arquitectónico, por ejemplo. No obstante que aparece en el primer programa de su clase de que tenemos noticia escrita, el de 1930, en años posteriores será objeto de extenso estudio. Con ello trataba de prevenir en el aula, en el concepto, en la teoría, los problemas que en algunas de sus propias obras originó el no darle la importancia debida: espacios que no se congeniaban con las modalidades de vida previstas para él. Situación que se presentó en el *Instituto de Higiene* y en el de *Cardiología*.

A través de sus clases y de los numerosos proyectos que llevó a cabo, particularmente en el género nosocomial y escolar, Villagrán pugnó por convencer a sus alumnos, cercanos y distantes, acerca de que:

...construir para el hombre considerado en sus aspectos totales, integralmente constituido, ha sido en todo tiempo el objeto de la arquitectura; este integralismo constituye el barómetro de las arquitecturas...⁵

Cuando ese nuevo punto de principio, no incluido en la teoría tradicional, se soslayaba en cualquier sentido para privilegiar lo material o lo ideal,

...cuando una época mutila en sus obras al hombre, desconociéndole en cualquiera de sus aspectos, ya sea concediéndole sólo idea o sólo materia orgánica, la reacción natural brota...⁶

De este modo,

fracasó en sus aplicaciones el considerar a la arquitectura como el arte de construir estéticamente; los arquitectos olvidaron pronto al hombre —para el que construían— en sus aspectos no sólo inferiores de ser biológico y físico, sino también en otros aspectos culturales como el social, para circunscribirlo a lo estético y simbólico y acabar por estragarle hasta su mismo buen gusto artístico, que tanto empeño pusieron las escuelas en cultivarle.⁷

5 Villagrán García, José, "Objetivo de la arquitectura", en *Apuntes para un estudio*, Publicaciones arquitectura, Ediciones Sierra Madre, Monterrey, México, 1963, p. 5.

6 *Idem*.

7 *Idem*.

Son estas ideas, algunas todavía en ciernes, otras ya maduras por la experiencia, las que subyacen, con más o menos claridad, en sus proyectos. La a primera vista excesiva amplitud de las terrazas de las salas de encamados del *Hospital para tuberculosos*, en Huipulco, otra de sus obras señeras, es la expresión proyectual de la consigna médica que establecía, como la terapia más indicada para sanar a un paciente, sujetarlo a descanso y buena alimentación. Lo demás lo haría el propio organismo. El *Pabellón de cirugía*, adjunto al anterior, difiere notablemente como consecuencia del avance médico que planteó la posibilidad de intervenir quirúrgicamente la parte superior de los pulmones. Ya no eran necesarias las terrazas, propias para estancias prolongadas. A su vez, el primer *Instituto de Cardiología* (1937-1944), es un ejemplo del apego del arquitecto a un criterio médico distinto, el de que además de restaurar la salud, los hospitales debían ser centros de enseñanza e investigación. Al mismo tiempo que está llevando a cabo estas notables obras, en medio de una actividad intensa, se encuentra realizando la *Maternidad Mundet*, y se hace cargo de la continuación del *Hospital del Niño* cuyos irregulares asentamientos, lo inclinaron más allá de lo aceptable. En ininterrumpida actividad, emprende el proyecto de otro hospital en el mismo conjunto, el *Manuel Gea González* (1942), en el que es posible apreciar de qué manera los médicos y los arquitectos aprovechaban la rica experiencia acumulada en las realizaciones exteriores, así como el destinado a los *Tuberculosos avanzados* en Zoquipan, Jalisco, de la misma fecha, la ampliación del *Hospital de Jesús* (1943), y el *Parque deportivo Mundet*, en el mismo año. Las experiencias adquiridas en todo ese conjunto de obras, prohijó que Villagrán madurara otros nuevos puntos de principio.

Si bien era posible considerar que desde la década de los treinta los arquitectos mexicanos ya no incurrían en la reiteración estilística persuadidos de la esterilidad que implicaba; y que en más o en menos, el programa arquitectónico ya era aceptado como el "inicio de la creación", todavía era notorio que la ausencia de otros criterios limitaba la habitabilidad de los espacios arquitectónicos que estaban produciendo. El más destacado de ellos consistía en la desvinculación de la obra de arquitectura respecto del sistema de equipamiento urbano del que pasaría a formar parte, o sea, la falta de planeación.

Los grandes planes nacionales

Seguía entendiéndose por "arquitectura" la obra aislada. La relación de la obra con el conjunto urbano no era un determinante más del proyecto y, mucho menos, obli-

gado. Así como tampoco lo era, de manera más específica, el que, en el caso de la obra pública, se investigara con toda puntualidad la ubicación del edificio cuyo proyecto se emprendía y el sistema de equipamiento urbano del que pasaría a formar parte. Las decisiones referentes a estos aspectos permanecían quedando al garete del capricho del funcionario o influente en turno, lo que, por supuesto, reducía la habitabilidad de la obra arquitectónica al pasar por alto su dimensión urbanística.

Era obligado que fueran los profesionales más directamente involucrados en dotar a la ciudad del equipamiento básico, quienes dieran los primeros pasos tendientes a subsanar esas limitaciones. Fueron los arquitectos, los médicos de todas las especialidades, así como los educadores que participaban en la construcción de hospitales y escuelas, los que aprovecharon un clima gubernamental muy favorable, dieron los primeros pasos para instituir la planeación en materia de equipamiento urbano en México.

Al unísono, tanto en el campo de la construcción de escuelas, como en el de hospitales, esos profesionales integraron equipos que empezaron por investigar el problema educativo y nosocomial a nivel nacional y local, a fin de estar en capacidad de planear la realización de unidades en ambos géneros.

En el caso de los hospitales, Villagrán y el médico Salvador Zubirán Anchondo, pocos años después Rector de la Universidad, apoyados por Gustavo Baz como Secretario de Salubridad, encabezaron al equipo de médicos y arquitectos que estableció “las tres funciones... los ocho factores... y las cuatro partes” básicas del “hospital mexicano”, como lo llamaron unos, de una “arquitectura de y para los mexicanos”, como lo titularon otros.” Coronando esta labor de investigación, el *Seminario de estudios hospitalarios* creado con ese motivo, planeó qué hospitales, de qué tipo y en qué lugar deberían construirse tomando en cuenta los índices de morbilidad de cada región y zona del país. A cada uno de estos proyectos se adscribió un arquitecto miembro del *Seminario* y uno o varios médicos asesores. Sumando sus esfuerzos, estos profesionales abordarían la solución del problema específico, bajo un criterio básico: “Antes de pensar en el hospital edificio es preciso concebir el hospital institución.” Con ello se cerraba la puerta a la improvisación que tanto en el caso de las especificaciones del proyecto como en la concepción de conjunto de las obras públicas, había campeado incluso en algunas realmente notables, a cargo del propio Villagrán. Por el contrario, mediante la realización de casos concretos, se ponía el ejemplo de cómo era posible una arquitectura que, ajustada a las condiciones na-

cionales de toda índole, hiciera realidad la vieja consigna porfiriana que, proseguida por algunos de los maestros de Villagrán, fue enarbolada luego por el alumno: hacia “una arquitectura moderna y nacional.”

En tanto fue una labor de grupo, el nombre de los demás protagonistas debe quedar inscrito junto al de Villagrán y Zubirán: arquitectos Mario Pani, Carlos Tarditi, Enrique Guerrero, Alonso Mariscal, Raúl Cacho, Antonio Pastrana, Marcial Gutiérrez Camarena, Enrique de la Mora, Enrique del Moral, Mauricio M. Campos y Enrique Yáñez. Médicos: Gustavo Viniegra, Pedro Daniel Martínez, Alejandro Aguirre, Bernardo Sepúlveda, Esteban Domínguez, Ignacio Mora, Mario Salazar Mallén, Norberto Treviño, Alfredo Zendejas, Jesús Lozoya, José Ruiloba Benítez y Rafael Moreno Valle.

Planificar es obrar con método científico, imponiendo los recursos económicos de un país, siempre limitados y siempre desproporcionados a sus necesidades, al máximo interés de rendimiento que sólo una técnica aunada al patriotismo es capaz de obtener. Planificar, en suma, es explotar la realidad y hasta la pobreza en sentido de servir a una colectividad.⁸

En 1944, dos años después de que el Seminario sentó un precedente histórico, Villagrán fue nombrado Presidente de la *Comisión Técnica del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE)*, de la que formaban parte José Luis Cuevas Pietrasanta, Mario Pani y Enrique Yáñez. De manera similar a como aconteció en el caso de los hospitales, este organismo, instituido por Jaime Torres Bodet, Secretario de Educación Pública a instancias del arquitecto Cuevas, se propuso la misma meta que su antecesor: planear la construcción de planteles escolares de enseñanza primaria, a nivel nacional.

La meta era la misma, pero su consecución fue diferente, tal vez más completa que en el caso de su antecesor. En este caso se decidió adscribir un arquitecto a cada una de las entidades gubernamentales del país, a fin de que llevara a cabo, *in situ*, los estudios mediante los cuales fuera posible decidir qué tipo de plantel, de qué capacidad y en qué ubicación, era necesario. Así se hizo, y en la medida en que los proyectos asumieron los recursos y las características de cada localidad, el

8 Villagrán García, José, “La primera planeación escolar del país”, *Memoria de la primera planeación (1944-1946)*, México, Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas, 1946 ca.

resultado fue una muestra ejemplar de la forma de concebir e imprimir en la obra de urbano arquitectónica, la dimensión regional que le corresponde. Dentro de este *Programa*, es de mencionarse la *Escuela Primaria República de Costa Rica* (1945) como un ejemplo que muestra que el apego a las exigencias de cada caso particular, de ninguna manera coarta la posibilidad creativa del arquitecto.

Con posterioridad lleva a cabo varias obras que son hitos de nuestra historia. Entre otras, se encuentran: el estacionamiento para automóviles Gante (1948), el Monumento a la Madre (1949), el proyecto de la Escuela Nacional de Arquitectura y el Museo de Arte, en Ciudad Universitaria, con la coautoría de Javier García Lascurain y José Alfonso Liceaga (1952), el Instituto Cumbres (1953) las Casas obreras Mundet, en el mismo año, varios mercados y pabellones complementarios al Instituto de Cardiología. Varias planteles de la Escuela Nacional Preparatoria, entre los años de 1963 y 1965, y en 1969 el edificio para las oficinas de la Compañía Constructora ICA con la coautoría de Raúl F. Gutiérrez, así como el nuevo Instituto Nacional de Cardiología (1972-1978), cuentan entre las más destacadas.

Legado de Villagrán

Al justipreciar la significación de Villagrán en el decurso de la profesión en México, Enrique del Moral asentó:

La renovación en la escuela se produce no de una influencia directa de arquitectos extranjeros de fama internacional, sino a través de las enseñanzas de dos profesores y... de la interpretación correcta de un libro muy conocido, la teoría de la arquitectura de Julian Gaudet. Los profesores a quienes me refiero son Guillermo Zárraga... y José Villagrán García.⁹

Y Mario Pani, cuya relevante participación en la fisonomía de nuestra ciudad y de diversas partes de la República, hace innecesario toda presentación preliminar, seis años después de del Moral también dejó asentados los siguientes juicios:

Sin duda alguna, Villagrán García es el **maestro** de la nueva arquitectura mexicana. A él se le debe el primer edificio que en nuestra ciudad puede considerarse moderno (el Instituto de Higiene construido en 1925), así como, también, desde su

⁹ del Moral, Enrique, "La enseñanza de la arquitectura en México en los últimos veinticinco años (1925-1950), en *El hombre y la arquitectura*, Ensayos y testimonios, México, Facultad de Arquitectura, UNAM, 1983.

cátedra de Teoría de la Arquitectura los fundamentos que han permitido definir en nuestra escuela lo que es la arquitectura en general, la arquitectura moderna y la arquitectura de México.¹⁰

Sí, el legado del Maestro José Villagrán García es tan amplio como rico. Varias de sus obras constan como hitos del patrimonio nacional y en todas ellas late la concepción del ejercicio profesional que le dio base de sustentación a la *Escuela mexicana de arquitectura*. Hela aquí:

...lo que se predica no es una *estética*, sino una *ética* profesional, la de una arquitectura que primero conozca a fondo su problema y después alcance su solución... Sin investigar es imposible imaginar auténticas soluciones; y el arquitecto aislado de sus hermanos y de los demás especialistas hará su búsqueda inconsistente y sus conclusiones inoperantes... ¿O vamos nosotros, los arquitectos mexicanos, a proseguir viviendo el absurdo camino que vivimos y viven la mayor parte de los arquitectos del mundo: condenar conformándonos, aceptar rechazando y huir relegando a otros tiempos y a otros mexicanos la tarea de realizar lo que no quisimos ni pudimos alcanzar?"¹¹

¹⁰ Pani, Mario, "Prefacio", *Arquitectura México*, no. 55, México, septiembre de 1956.

¹¹ José Villagrán García, "El problema mayor de la arquitectura actual" en Memoria de *El Colegio Nacional*, México, El Colegio Nacional, t. VII, 1972.

Los precursores

Tomado de: "Prólogo" en *Ideario de los arquitectos mexicanos. Los precursores*, tomo I,
México, CONACULTA-INBA-UNAM, 2010, pp. 17-42.

Fueron varias las consideraciones que nos llevaron a compendiar las ideas que los arquitectos mexicanos dejaron desperdigadas en artículos y ensayos diversos, a partir de la implantación del liberalismo en el siglo XIX y hasta el término del tercer momento de la Arquitectura de la Revolución Mexicana. A la postre, dos fueron decisivas.

La primera provino del convencimiento de que era a todo punto oportuno acercarle a los historiógrafos del hacer arquitectónico de nuestro país, el acceso a las ideas y creencias que los arquitectos discurrieron en ese lapso, en la confianza de que al facilitarles esa información coadyuvamos a allanarles el camino hacia la culminación de todo ensayo historiográfico, que no es otro que el descubrimiento del sentido, significado y valor del caso urbano arquitectónico que se encuentren investigando. Sentido y significado indefectiblemente vinculados con la respuesta que se le otorgue a las preguntas referentes al por qué y para qué, al quiénes, cómo y cuándo de cada caso particular. Preguntas que pueden ser respondidas si se le concede a las ideas subyacentes a los proyectos llevados adelante por parte de los agentes de la producción, el relevante papel que desempeñaron como finalidades causales, como guías de la concepción y construcción de los espacios habitables. Ideas con base en las cuales, por otra parte, se fundamentó en su momento la valoración de la obra en cuestión y que servirán de referente de la que se elabore en el nuestro. Para estos efectos, será necesario dejar atrás, como cosa del pasado, el supuesto de que todo cuanto se puede saber de cualquier construcción, se encuentra escrito entre las cuatro paredes de la obra misma, por lo que es innecesario incursionar en otros terrenos de conocimiento.

En efecto, cualquier historiografía, ensimismada en el campo que sea, ratifica la validez de su estudio en la medida en que lejos de detenerse en la mera descripción, relato o registro del hecho, suceso, testimonio o acontecimiento que inicial-

mente suscitó su interés, intenta ir más allá para responder a preguntas que de inmediato acosan la conciencia personal y social. Porque, efectivamente, los hechos que inicialmente atrajeron su atención, impertérritos permanecen estando ahí, bajo la forma de sucesos de la más variada índole militar, política, artística, urbano arquitectónica y demás y, muy posiblemente, hasta fueron objeto de previa admiración, de reconocimiento e, incluso, de salvaguarda social. Ello, no obstante, ni el ansia de comprensión se satisface con el mero registro de ellos, ni los hechos, testimonios y sucesos, dan cuenta por sí mismos de las muy diversas circunstancias que se conjugaron para hacer posible su surgimiento, y sin cuya exhumación el conocimiento que se aporte, al limitarse a describir lo que tenemos ante los ojos, será necesariamente epidérmico y dejará sin responder preguntas sustanciales; preguntas de cuya respuesta emerge el sentido y significado buscado por la historiografía para responder las dudas planteadas tanto por el lego como por el docto: ¿Por qué tuvo lugar tal batalla, plan, constitución u obra arquitectónica? ¿Cómo y por qué, cuándo y en qué circunstancias surgió la necesidad de construir el espacio habitable que atrae nuestra atención por la forma particular que se le otorgó? ¿Cuáles fueron las ideas, los propósitos que tuvieron los autores al llevar a cabo el proyecto y la construcción del espacio habitable específico de que se está tratando? ¿Cuál de los agentes de la producción urbano arquitectónica emitió esos propósitos: el promotor directo, el futuro habitador, el arquitecto o el constructor, o todos ellos actuando de manera conjunta y combinada? ¿En qué condiciones objetivas y subjetivas se la llevó a cabo? La obra, una vez concluida ¿Satisfizo las exigencias planteadas en su inicio? ¿Cómo fue recibida por el conglomerado social?

De no ofrecer respuesta a las diversas preguntas involucradas en el cómo y por qué se dieron las cosas como se dieron y no de otra manera, el análisis que se lleve a cabo de la obra en cuestión permanecerá dejando sin aclarar su sentido y significado y, consecuentemente, sin fundamentar la valoración de que fue objeto. La obra, en vez de ser vista como el producto más o menos acorde con el modo de concebir la habitabilidad de un grupo social determinado en el tiempo y en el espacio, continuará siendo apreciada como un producto gestado por la providencia o el azar, por el capricho o por el 'genio', como todavía es planteado, esto último, con el predecible beneplácito de muchos.

Como es dable anticipar, esas preguntas no pueden encontrar respuesta constriñendo la información a la susceptible de ser proporcionada, incluso, por la más



puntillosa disección de la obra en cuestión. Es preciso buscar las respuestas tocando las puertas donde se encuentren salvaguardadas las ideas que movieron a los participantes en el proceso productivo, las ideas que subyacieron al proyecto y construcción, al autor o autores de las mismas y a la circunstancia en que unas y otras fueron cobijadas.

Porque, en efecto, una vez que los agentes directos de la producción de espacios habitables actuando de consuno o por separado determinan el abanico de aspiraciones, anhelos, deseos y ambiciones que cada uno de ellos espera satisfacer por medio del proyecto y construcción de la obra en proceso; o sea, el conjunto de finalidades que de mucho tiempo atrás han sido incluidas como conformantes del programa arquitectónico, el arquitecto o quien actúa como tal, inicia el proceso proyectual tomando esas estipulaciones, de manera más o menos consciente, unas veces, y a plenitud o someramente, en otras, como guía de su elaboración. Pero, con todo y que dicho programa compendie las ilusiones que los distintos agentes esperan ver solventadas con la obra terminada, esto no garantiza de ninguna manera que sea recibido por el arquitecto de forma aquiescentemente receptiva, dado que entre él y su cabal asunción median las propias ideas que el arquitecto se hace acerca del ejercicio de su profesión en las circunstancias dadas, así como las que tiene en general respecto de la forma de llevar adelante un proyecto. Como se comprende, esas ideas, las vertidas en el programa y las que determinan la forma personal de asumirlas son, por tanto, fundamentales para justipreciar el resultado y el impacto que el edificio genere en el conjunto social. Cabe tener en cuenta que en la medida en que la historiografía descubre cómo se entrelazaron esas ideas en el caso que está investigando, se ve llevada, diríamos que casi naturalmente, a poner de relieve la función inicial que tuvieron en el proceso productivo del espacio habitable; esto es, a recuperarlas en su carácter de fuerzas motrices del proceso productivo que ayudan a explicar cómo y por qué se llevó a cabo el proyecto en la forma en que se hizo. No está por demás enfatizar que sólo mediante este recorrido, el estudio se acercará a captar su sentido y, con él, su significado y valoración, metas sine qua non de la historiografía como ciencia de lo particular.

Como se dijo anteriormente, las respuestas a este tipo de preguntas no se encuentran inscritas, y menos con escritura legible, en la materia inerte que conforma el espacio habitable. De aquí que se torne frustráneo el intento de encontrarlas en ella. La obra, por sí misma, es muda a este respecto y sólo se torna significativa en

la medida en que la acción humana, al imprimirle nueva forma, le insufla su propio espíritu; espíritu que motivó su transformación, anticipó el proyecto, consideró los materiales y las técnicas adecuadas y coordinó los recursos materiales y humanos para tal efecto.

La razón de dicha mudez, es sencilla, pero fundamental. Las preguntas que inquietan por el sentido, significado y valor de las obras realizadas, de manera obligada remiten a reparar en los anhelos auspiciados, en las aspiraciones en busca de cumplimentación, en las esperanzas por satisfacer que motivaron su surgimiento. Por tanto, la respuesta a dichas preguntas exige poner a la luz esos mismos anhelos, aspiraciones, propósitos y finalidades que se pretendieron alcanzar a través del proyecto y construcción del espacio habitable. Preguntas que apelan a ponderar las relaciones establecidas entre los promotores y los habitantes, entre los agentes de la producción y la sociedad de que forman parte en su conjunto. Respuestas que exigen involucrar a los seres humanos y las colectividades concretas que formaron parte del proceso productivo, enlazados todos por muy diversas relaciones interpersonales gracias a las cuales fue posible que su labor conjunta diera a luz el proyecto y construcción previstos.

Al reparar retrospectivamente en el proceso de conocimiento presentado, comprobamos que se inició al confirmar que no basta con la información que puede proporcionar cualquier objeto producido socialmente. Que no basta con estipular lo que pasó, sino que es indispensable responder por qué y cómo pasó. Que, de este modo, las preguntas relativas al sentido, significado y valor de los objetos son enarboladas por el proceso de conocimiento, mismo que exige responderlas a fin de ir más allá de la escueta descripción de los objetos, por más que esta pueda llegar a ser sobresaliente por su meticulosidad. Fue esa exigencia la que, en un segundo paso, comprueba el papel motriz, generador, impulsor de las ideas en el proceso productivo de los espacios arquitectónicos.

De este modo, se confirma que el proceso de conocimiento obligadamente se ve llevado a preguntarse por las personas, por los seres humanos y colectividades que las dieron a luz. Al llegar a este punto, también comprobamos que no puede ser de otro modo; que es el proceso discursivo del conocimiento el que confirma que la única forma de dar con el papel que las ideas desempeñan en el proceso productivo de cualquier índole que se ocurra, tiene su origen en la exigencia de saber acerca del sentido, significado y valor del caso investigado. Es la búsqueda de ese sentido, la

que obligadamente lleva a trascender los reducidos límites de información proporcionados por la obra material, para inquirir por los afanes que llevaron a darla a luz. De aquí, a encaminarnos al estudio de las personas y colectividades que las produjeron, no hay más que un paso. Pero un paso que deja atrás la historiografía de edificios, para abrirle el paso a una historiografía de seres humanos que producen edificios. Así, son los seres humanos 'concretos' los que se erigen en el fundamento de la explicación historiográfica arquitectónica. Seres humanos con afanes inscritos en su mente y su espíritu y no en la materia puramente física.

Únicamente a partir de este involucramiento de los diversos agentes pensando y actuando en circunstancias precisas, es posible confirmar dos puntos de principio referentes, el primero, el carácter social de la producción del espacio habitable y, el segundo, su contrario, la esterilidad del empeño que significa buscar respuesta enclaustrándose en la obra misma, cuando el campo de investigación que exige ser abordado es justamente el estudio de las ideas de los participantes ubicadas dentro del marco del conjunto social y que, en no pocos casos, permanecen lejos del conocimiento de los distintos habitantes o tipos de usuarios.

La conclusión cae por su peso: esas ideas, haciendo acto de presencia en el proceso productivo bajo la forma de anhelos, aspiraciones y expectativas que los grupos sociales elevan o invocan en el proceso de transformación de la naturaleza tendiente a imprimirle mediante su intervención un mayor nivel de habitabilidad, determinan las modalidades, los lineamientos, las características del producto a obtener y, por supuesto, las distintas valoraciones que se elaboren acerca del resultado. Lo que el espectador aprecia, pues, gracias a la forma particular del consumo específico que lleva a cabo del objeto en cuestión, si bien puede suscitar su agrado, empatía o admiración plena, deja en un segundo plano, no observable por él en primera instancia, las motivaciones, las propias expectativas del habitador y las de los agentes que con él concurrieron en el proceso productivo. En consecuencia, la valoración que los usuarios comunes llevan a cabo del producto se limita a reparar en la apariencia del objeto, sin tener acceso inmediato al espíritu que se encuentra insuflado en ella, sin tener contacto con las motivaciones que llevaron a los agentes de la producción a elaborar ese objeto específico; en última instancia, sin haber captado el sentido y significado de manera más cabal. En estas condiciones, también será muy endeble la valoración que lleven a cabo de él.

De esta manera, el objeto es un intermediario entre el productor y el consumidor, y el valor que éste le atribuye o asigna, sea consciente de ello o no, se funda en la presunción y asunción de las motivaciones del productor que le dio forma. El objeto en cuestión, el espacio habitable es un intermediario por medio del cual productor y consumidor entran en contacto.

...el valor es una relación entre personas disfrazada bajo una envoltura material (Marx, *El capital*, Fondo de cultura económica, México 1964, p. 39).

¿Por qué y para qué? ¿quiénes, cómo y cuándo?

Hasta este momento, la historiografía arquitectónica ha estado guiada de manera preponderante por el supuesto de que la valoración de las obras construidas, derivado de su sentido y significado, sería el ansiado fruto que alcanzaría siempre y cuando su investigación la contuviera dentro del ámbito de los datos llamados 'objetivos', 'duros' se suele decir ahora, mismos que se suponía eran asequibles mediante el estudio pormenorizado y puntilloso de la información que únicamente proporcionan las obras mismas. De aquí que salirse de las fronteras señaladas por el lenguaje de los objetos para introducirse en el de los productores y consumidores, era tanto como ceder la primogenitura proporcionada por la objetividad, a cambio de la moneda falsa de la subjetividad y relatividad del conocimiento.

Para ese punto de vista, los objetos son entes parlantes que sin cortapisas revelan su sentido y significado más profundo a otros entes convenientemente receptivos. Y ese supuesto no carece de razón. En efecto, el estudio del resultado alcanzado gracias a un esfuerzo de composición y construcción no puede ser pasado por alto en el análisis que de ellos se lleve a cabo. Pero si lo que se busca no se limita a la escueta descripción de su exterioridad, misma que seguiría siendo insuficiente incluso si repara, como ya se dijo, hasta en los más nimios de sus detalles, esto es, si soslaya recuperar su sentido y significado, entonces, no cabe duda que a la investigación le es imprescindible comparar el resultado alcanzado con las muy variadas expectativas que movieron a los agentes de la producción a conjuntar sus respectivos empeños a fin de darle nacimiento. Con similar actitud habría que ver las obras a trasluz de las peripecias que tuvieron lugar a lo largo de su proceso de gestación desde el momento en que fueron incubadas en la imaginación y se determinó su forma, los materiales adecuados y las técnicas pertinentes. Por supuesto

que el descubrimiento de su sentido no podría considerarse concluido si omitiera el recuento de la recepción de que fue objeto la obra terminada por la comunidad dentro de la cual se la llevó a cabo. De este modo se confirmaría si el mensaje enviado por el emisario a través del objeto en cuestión, fue captado o no por el receptor y, es más, si acaso, habiéndolo captado, coincidió y lo hizo suyo o no. Como se colige, al tomar en cuenta lo anterior, variará el significado, la valoración también y la versión que de ellas se haga. Son esas aspiraciones e ideas de diversa índole y variado origen, provenientes en general de los cuatro agentes de la producción, las que se combinan, relacionan y entrecruzan, las que se contradicen unas con otras, las que en su concurrencia y movimiento, determinan las posibilidades reales, específicas y, en suma, concretas, de que surja la idea, que evolucione y encuentre en su entorno las condiciones objetivas y subjetivas propicias para alcanzar a materializarse.

Cuando todas las condiciones de una cosa están presentes, entonces ella entra en la existencia (Hegel, *Ciencia de la lógica*, Editorial Solar/Hachette, Argentina, 1974, tomo II, p. 419).

Es en la interacción de todas las determinaciones que concurren en un hecho, en la "acción mutua" de una con otra, como estipuló Hegel, donde se encuentra la concreción, sentido y significación de un hecho. De aquí que en consonancia con esa interrelación, haya asentado que la realidad, cualquier sector de ella, es "concreta" esto es, multideterminada, y debe serlo también, el conocimiento y verdad que respecto de ella se pronuncie.

Por consiguiente, la cosa es la relación mutua de las materias en las cuales consiste (Hegel, *ibid*, p. 435).

De aquí que la exhumación del sentido de los espacios construidos sólo es alcanzable mediante la reconstrucción mental de la circunstancia concreta con todas sus determinaciones - "la verdad siempre es concreta" dijeron hace ya tiempo Hegel y Marx- en que dichos espacios se llevaron a cabo. Gracias a dicho conocimiento así captado, es posible justipreciar y valorar, y conservar o no, el patrimonio constituido por esos espacios.

En cambio, la existencia es un ser determinado, un ser *concreto*; en él por lo tanto se abren en seguida múltiples determinaciones, diferentes relaciones de sus momentos (Hegel, *ibid*, tomo I, p. 100).

Lo concreto es concreto, porque es la síntesis de muchas determinaciones, es decir, unidad de lo diverso. Por eso lo concreto aparece en el pensamiento como el proceso de la síntesis, como resultado, no como punto de partida, aunque sea el verdadero punto de partida y, por consiguiente, el punto de partida también de la percepción y de la representación (Marx, "Introducción a la crítica de la economía política", en *Contribución a la crítica de la economía política*, Editora política La Habana, La Habana, 1966, p. 258-59).

Transmutación de la realidad

En este sentido, es de la mayor importancia reparar en que un objeto cualquiera, así como la apreciación que de él se lleve a cabo, puede variar sustancialmente, sin modificar en nada su apariencia material. Basta con verlo como un ente abstracto, esto es, sin haber sido generado por la interacción del conjunto de determinaciones que le infligió su entorno, esto es, sin haber sido objeto de los influjos a que lo sometió su circunstancia, en general, y los agentes de la producción en lo particular. El sentido y significado, así como la valoración que se haga de un edificio cualquiera puede variar marcadamente si sólo se repara en su exterioridad o si se lo vincula con los propósitos del promotor, y más todavía si esos propósitos distaron mucho de responder a una actitud altruista y en vez de ello la obra fue utilizada para una promoción personal o en busca de poder ideológico. Lo mismo podemos decir si la ponemos en relación al momento en que se la llevó a cabo, de tal modo que pudiera ser vista como extemporánea o indeseada, y así sucesivamente: ¿se ajustó a los recursos económicos con que se contaba o se extralimitó sin parar mientes en las consecuencias de ello o, de manera similar, reparó en lo que era solicitado u optó por dar libre curso a una fantasía desbordada? Y así podríamos seguir vinculando la obra en cuestión con las múltiples determinaciones a que estuvo sujeta para confirmar que al variar las determinaciones con las cuales estuvo involucrada, varía la apreciación que de ella se lleve a cabo.

Si ponemos un poco de atención podremos constatar cómo ante nuestros ojos, el edificio va variando su fisonomía, acentuando sus rasgos y perfil agradable y atractivo o, por el contrario, lo va disminuyendo al tenor de las determinaciones

que aduce la investigación historiográfica. ¿Cuántas y cuáles son las obras que se han demeritado ante la opinión pública a consecuencia del influjo que sufrieron a causa de las diversas determinaciones que se descubrieron partícipes en ellas? Y, recíprocamente, ¿cuántas obras sencillas sin ostentación alguna y con un manejo elemental de la técnica, incrementan su valoración al confirmar los altos fines sociales y humanistas que las hicieron nacer? Su pueden aducir muchos ejemplos para confirmar cómo unas demeritaron su prestigio y otras lo acrecentaron.

Así, pues, la revaloración de la primordial función que las ideas desempeñan en todo proceso productivo, incluido el de los espacios habitables, en primer lugar, y la particular imbricación que de ellas hicieron los arquitectos mexicanos al elaborar los proyectos que llevaron a cabo, abre la puerta a una concepción distinta a la prevaleciente actualmente a nivel historiográfico y teórico acerca del hacer arquitectónico.

Esta nueva concepción se fundamenta en un hecho muy simple: nuestro referente más general está constituido por los espacios habitables socialmente elaborados, mediante los cuales la sociedad humana acrecienta, mejora, enriquece, adecúa la habitabilidad natural, fundamental, pero no suficiente para el desenvolvimiento de la vida humana. Es a estos espacios simplemente construidos o edificados, a los que desde tiempos muy lejanos hemos denominado arquitectura. Por supuesto que si el planeta no proporcionara los niveles de temperatura, humedad, oxígeno y demás, no sólo la arquitectura sino la vida misma habrían sido imposibles. Pero si la vida se desarrolló en sus infinitas variedades, es porque cada reino, género o especie viva creó su propio nicho ecológico, amalgamando sus propias cualidades a las del medio natural.

Ni la naturaleza —objetivamente— ni la naturaleza subjetivamente existe de un modo inmediatamente adecuado al ser *humano* (Marx, “Crítica de la dialéctica y la filosofía hegelianas en general”, en *La sagrada familia y otros escritos*, Editorial Grijalbo S.A., México 1962, p. 60).

Así, el ser humano a similitud de los demás seres vivos se ha visto obligado a crear las condiciones materiales más propicias a su desenvolvimiento mediante la transformación del mundo natural. Los nidos de los pájaros, las cuevas de diversos mamíferos, las cavernas, los nichos acuáticos de los cetáceos e, incluso, la adheren-

cia de ciertas especies parásitas, y la construcción de viviendas y demás géneros y subgéneros habitables, son manifestación de la necesidad de las especies vivas de transformar el mundo natural a fin de poder vivir en él de manera más plena. De este modo, en el caso de la sociedad humana, la transformación del mundo natural y la construcción de uno humano, se impone como una necesidad que, al cumplirse, nos facilita habitarlo y llevar hacia delante la faena que es la vida; vida que no nos es dada de una vez y para siempre, y que, por tanto, nos vemos precisados a producirla y reproducirla día con día. Así, el proyecto y construcción de espacios habitables es uno de los mil recursos de que echa mano la sociedad humana a fin de potenciar su capacidad de hacer la vida.

Y no puede ser de otro modo, mientras la actividad histórica más esencial de los hombres, la que ha elevado al hombre de la animalidad a la humanidad y que constituye la base material de todas las demás actividades, la producción para satisfacer sus necesidades de vida, que es hoy la producción social se halle cabalmente sometida al juego mutuo de la acción ciega de fuerzas incontroladas... (Engels, "Introducción", *Dialéctica de la naturaleza*, Editorial Grijalbo S.A., México 1961, p. 16).

Pero si bien a similitud de todas las especies vivas la sociedad humana se ve obligada a generar su propio hábitat, se diferencia de los demás reinos, géneros y especies en que al transformar la naturaleza para crear su propio mundo, echa mano del más amplio nivel de conciencia que ha ido desarrollando, y que entre otros aspectos le permite prever antes de actuar, pensar antes de hacer. Pensar que se patentiza en la prefiguración que el ser humano genera en su mente anticipando el resultado que desea alcanzar mediante su acción transformadora. Ya Platón al preguntarse cómo era posible que un artesano pudiera producir un objeto cualquiera se refirió puntualmente a la importante función que desempeñan las ideas como antecedente obligado de la acción productora de cualquier objeto. Y respondió que al productor únicamente le era posible generar el más sencillo de los objetos, una silla por ejemplo, gracias a que al tallar la madera era guiado por la idea de silla con la que ya contaba previamente, de forma tal que al término de su trabajo la silla se presentaba como la materialización de la idea antecesora. Se trataba, por tanto, de un peculiar acto de copia o de traslado de lo que existía previamente en la mente, sin el cual la

producción de cualquier objeto sería imposible. A lo mismo se refirió Marx cuando estableció:

Hay algo en que el peor maestro de obras aventaja a la mejor abeja, y es el hecho de que, antes de ejecutar la construcción, la proyecta en su cerebro. Al final del proceso de trabajo, brota un resultado que antes de comenzar el proceso existía *en la mente del obrero*; es decir, un resultado que tenía ya existencia *ideal* (Marx, *El Capital*, FCE, Tercera edición, México, p. 130 y 131. *Cursivas de Marx*).

En segundo lugar, no se puede en modo alguno evitar que todo cuanto mueve al hombre tenga que pasar necesariamente por su cabeza: hasta el comer y el beber, procesos que comienzan con la sensación de hambre y sed y terminan con la sensación de satisfacción, reflejadas todas ellas en el cerebro. Las impresiones que el mundo exterior produce sobre el hombre se expresan en su cabeza, se reflejan en ella bajo la forma de sentimientos, de pensamientos, de impulsos, de actos de voluntad; en una palabra, de 'corrientes ideales', convirtiéndose en 'factores ideales' bajo esta forma (Engels, "Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana", Carlos Marx y Federico Engels, *Obras escogidas en dos tomos*, tomo II, Moscú 1955, p. 371).

Como se colige, son varias las vertientes conceptuales que emergen al reconocer la función que desempeñan las ideas antecesoras a la ejecución de un trabajo cualquiera y, por supuesto, en uno tan elaborado como puede llegar a serlo el correspondiente a la realización de un espacio habitable. Detengámonos en algunas de ellas, sin orden de prelación.

Una primera, está constituida por el grado de elaboración que puede llegar a asumir la prefiguración humana del objeto a producir en dependencia del nivel de desarrollo cultural del conjunto humano de que se trate, incluido aquí el carácter concedido al nivel de habitabilidad buscado en el caso particular, sencillo o complejo, que le concede al caso específico, hasta las materias primas y las herramientas de que dispone y, por supuesto, el nivel de desarrollo alcanzado por la propia profesión de arquitecto. A este respecto, cabe considerar que carecemos de información comprobable relativa a la realización de un proyecto previo de muchas obras egregias del pasado remoto, como tampoco la tenemos, en todos los casos, respecto de la existencia de un arquitecto cuya intervención en el proceso constructivo estuviera claramente diferenciada del resto de los demás trabajadores u operarios. Lo cual

no obsta para reconocer que algunas de esas obras exigieron no solamente la existencia de un proyecto ideal en la cabeza de alguien, sino, necesariamente, su plasmación en planos claramente especificados, que no han llegado hasta nosotros, pero que fueron indispensables a fin de guiar el proceso constructivo y alcanzar la corporización del proyecto imaginado. Ejemplo de lo anterior está constituido por los testimonios labrados en la piedra misma de muy diversas obras notables.

“Las ideas no flotan en el aire”

La segunda consideración que tuvimos presente al emprender esta recopilación, derivada de la primera o la primera de ésta, se sustentó en la confianza de que mediante este apoyo también ponemos un peldaño más en la deseable evolución de buena parte de la historiografía y ensayística actual, para la cual el objetivo de la investigación historiográfica, todavía en los tiempos presentes, se circunscribe a adscribir el edificio cuyo estudio tienen entre manos, a un “estilo”, corriente o tendencia de moda. De aquí que en el mejor de los casos recluyan su análisis, de manera casi hermética, al desmenuzamiento puntilloso de las edificaciones arquitectónicas, sin parar mientes en los grupos sociales e individuos que las llevaron a cabo mediante un proceso de anticipación ideal seguido de un minucioso proyecto para, al final, asignarle al espacio imaginado una forma construida y/o edificada específica. Es a todo punto conveniente que esa forma de abordar el estudio historiográfico, deje su lugar a otra que tienda a asumirla, ya no como una historiografía de edificios inertes, sino como una historiografía de comunidades que construyen edificios en condiciones objetivas y subjetivas precisas, a fin de transformar la habitabilidad natural por otra adecuada a su imagen y semejanza. Comunidades que llevan a cabo este proceso y han poblado al mundo de espacios habitables, a partir de las ideas que previamente han formulado acerca de sí mismas y de la manera más apropiada de ejercer la actividad del arquitecto en las circunstancias dadas. Esperamos que ambos resultados se alcancen en un futuro no muy lejano.

Aquí es pertinente incluir unas puntualizaciones más. Porque si bien es, o debiera ser, impostergable, como lo vamos sustentado, ir hacia el rescate de las ideas que preludiaron una acción cualquiera a fin de que la reconstrucción historiográfica de dicha acción pueda aspirar a preferibles niveles de precisión, ello no puede pasar por alto que dichas ideas o cualesquier otras, no son meros hechos eventuales, azarosos u ocurrencias que simple y llanamente ‘tienen lugar’ o acaecieron sin razón

aparente. Las ideas no flotan en el aire en espera de que alguna mente desocupada las pesque de manera azarosa, fortuita o inopinada. En todos los casos, son reacción y respuesta a la circunstancia en que se generaron. De aquí que no se trata solamente de rescatar la o las ideas esgrimidas y de transcribirlas como mero telón de fondo sin introducirse en la situación concreta que las hizo surgir y la consecuente significación que le imprimieron a las acciones o productos derivados de ellas. 'Las ideas no flotan en el aire'.

La importancia concedida a las ideas que preludian a las acciones, no puede desconocer que, como ya se anticipó, en el campo de las ideas reina un aparente azar generado por las diferentes ideas que tienen o pueden tener los distintos agentes de la producción. Las contradicciones, oposiciones, entrecruzamientos o diferencias que suelen presentarse entre las motivaciones y expectativas abrigadas por cada uno de los agentes participantes, en muchos casos dan lugar a que el resultado final de su acción conjunta difiera del imaginado por cada uno de ellos. Hecho, sin embargo, que lejos de llevar a desconocer el papel generador de las ideas en un proceso productivo, obliga a preguntarse si acaso detrás de la azarosa y contingente situación es posible encontrar fuerzas motoras que funjan como el caldo de cultivo que gesta dichas ideas.

...la resultante de estas numerosas voluntades, proyectadas en diversas direcciones, y de su múltiple influencia sobre el mundo exterior, es precisamente la historia.....Pero allí donde en la superficie de las cosas parece reinar la casualidad, ésta se halla siempre gobernada por leyes internas ocultas, y de lo que se trata es de descubrir estas leyes... (Engels F., "Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana", en Marx-Engels, *Obras escogidas en dos tomos*, Editorial Progreso, Moscú, 1955, p. 385 y ss.).

Por lo tanto, así como los espacios construidos son mejor explicados si los vinculamos con las ideas y motivaciones que impulsaron su producción, así, las propias ideas tienen, a su vez, que ser fundamentadas en la circunstancia que las alentó. No hay nada que tenga su sentido en sí mismo abstrayéndolo de las múltiples determinaciones que le imprime el medio en que se encuentra. Las ideas no flotan en el aire.

No hay nada "inteligible en absoluto" [...] una idea es siempre una reacción de un hombre a una determinada situación de su vida. Es decir, que sólo poseemos la realidad de una idea, lo que ella íntegramente es, si se la toma como concreta reacción a una situación concreta. Es, pues, inseparable de ésta [...] De aquí que sólo si hemos reconstruido previamente la concreta situación y logramos averiguar el papel que en función de ella representa, entenderemos de verdad la idea [...] Más para entender el pensamiento de otro tenemos que hacernos presente su circunstancia (José Ortega y Gasset, "Ideas para una historia de la filosofía", *La historia como sistema*, Colecciones El Arquero, Revista de Occidente, Madrid, 1962, p. 97).

Como se aprecia, rescatar las ideas y ubicarlas en el papel y función que les corresponde en un proceso productivo cualquiera, va mucho más allá de introducir un simple dato susceptible de ser incluido sin más en el ensayo historiográfico. Implica reconstruir el momento histórico en que se ubica el proceso, desmenuzar su circunstancia y poner al descubierto el origen mismo de las ideas generadoras. Implica ir al fondo del sentido, significado y valoración de una obra, más allá, incluso, de lo que el/los agentes imaginaron y pugnaron subjetivamente, para encontrar su significación objetiva en una circunstancia dada. Implica, en consecuencia, tener muy presente que detrás de toda la diversidad de opiniones y posturas que percibimos en la superficie de la conciencia social, el ser humano piensa según vive. Que su lucha cotidiana por renovar su existencia lo lleva a reaccionar ante ella en consonancia justamente con su forma de hacer la vida. Es esta forma de producir y reproducir su existencia, determinada por las coincidencias o discordancias emanadas de las relaciones objetivas y subjetivas que lo vinculan con sus congéneres, la que determina, en última instancia, su forma de reaccionar, su forma de pensar y actuar ante esa situación. Determina las ideas que se hace sobre su vida, sobre el mundo, sobre su práctica profesional.

El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social, política e intelectual en general. No es la conciencia de los hombres la que determina su ser; por el contrario, su ser social es lo que determina su conciencia (Marx, "Prólogo", *Contribución a la crítica de la economía política*, Editora Política, La Habana, Cuba, 1966, p. 12).

La coincidente forma de producir y reproducir la vida de muchos contingentes humanos, se manifiesta en la también similar forma de apreciarla, de pensarla, de

proyectarla y, por lo tanto, de actuar a favor de ella de manera más o menos aproximada y general. Estos agrupamientos dan lugar a la aparición de clases sociales diversas y, en la mayoría de los casos, opuestas. La forma de pensar de estas clases será tan diversa como lo sean sus formas de hacer la vida.

Por supuesto que ni en el mundo al que persistimos en continuar llamando natural, no obstante que ahora está casi totalmente humanizado, ni en el social, existen compartimentos estancos. Por más que la manera de producir y reproducir la vida varíe de clase a clase social, ninguna de ellas existe en total aislamiento de las demás. Pese a sus diferencias, a sus contradicciones, que en muchos momentos de la historia han asumido proporciones que sólo se superaron mediante el enfrentamiento radical entre ellas, las clases sociales coinciden en una amplia gama de aspectos, lo cual, sin embargo, no borra las diferencias observables en su forma de concebir la vida, en los valores que suscriben y en las medidas que propugnan. Sí, las ideas no flotan en el aire. Lejos de ello, se encuentran ancladas a las clases sociales que, a su vez, las generan motivadas por el mundo circundante y, fundamentalmente, como respuesta a su modo de hacer la vida.

En consecuencia, el sentido de valor y significación ante una realidad cualquiera, variará según las clases sociales integrantes del corpus social. La conclusión cae por su peso: habrá tantas visiones y apreciaciones distintas como clases sociales y estratos haya. Nada hay de extraño en esto. Lo extraño es que todavía se pretenda establecer una valoración absoluta válida para todos los casos, lugares y personas, misma que los críticos e historiógrafos pretenden que sea la suya, pasando por alto la proveniente de los demás grupos, estratos y clases sociales.

Sobre la teoría de la arquitectura

Asentada la importancia que representan las ideas a partir de cuales se llevó a cabo el proceso de producción social de un espacio habitable dado para la mejor reproducción mental de la realidad, tarea que lleva a cabo la historiografía arquitectónica, es preciso responder otra pregunta: ¿de qué ideas se trata? ¿De todas en general y de manera indiscriminada o de las que de mucho tiempo atrás han sido y son consideradas columna vertebral del hacer arquitectónico, reunidas en lo que, más o menos recientemente, se ha dado en llamar teoría de la arquitectura?

De mucho tiempo atrás se ha considerado que las ideas vertebrales del hacer arquitectónico han estado y están contenidas en ese tipo de pensamiento de carac-

terísticas especiales al que se ha bautizado “teoría de la arquitectura”. La teoría, así entendida, ha fungido como el conjunto de ideas, el referente conceptual e intelectual básico con el cual habría que confrontar las obras específicas abordadas por la crítica o la historiografía respectivas sin que la distinta ubicación en el tiempo y en el espacio cultural de los casos estudiados, representara óbice alguno para captar su sentido y significado supuestamente permanente. Pues, bien, es conveniente puntualizar algunos aspectos al respecto.

Recordemos, en primer término, que es ya un valor entendido y aceptado tácitamente por todos los estudiosos llamar *teoría de la arquitectura* al conjunto de experiencias, recomendaciones y prescripciones particulares y hasta específicas, combinadas con intentos generalizadores susceptibles de aplicarse al todo del hacer arquitectónico, heredados por el milenariamente citado Vitruvio y por el conjunto de pensadores continuadores de su ejemplo. Pero este acuerdo es de fecha relativamente reciente ya que data de finales del siglo xix y, más puntualmente, de la edición de la monumental obra de Julian Guadet, a la que, como se sabe, tituló *Elementos y teoría de la arquitectura*.

Pues bien, dicho acuerdo ha tenido lugar no obstante que los escritores posteriores titularon sus libros de una manera mucho más llana y, en todo caso, diferente. León Baptista Alberti, quien fue el primero, exhumó del olvido en que se encontraba el texto de Vitruvio en algunos monasterios, tituló al suyo *Diez libros de la arquitectura* (1541); Andrea Palladio, por su parte, lo llamó *Cuatro libros de la arquitectura* (1581); Sebastiano Serlio genéricamente los llamó *Libros* (1545); Vincenzo Scamozzi, cambió de fondo y nominó sus distintos libros, *Idea de la arquitectura universal* (1687); Francesco Milizia, *Principios* (1785); Jean-Nicolas Louis Durand, *Compendio de lecciones* (1823); Eugene Manuel Viollet-le-duc, *Diccionario razonado* (1867) y Leonce Reynaud, *Tratado* (1894).

Ahora bien, basta recorrer esos sendos tratados para comprobar que una buena parte de ellos está constituida por recomendaciones constructivas o de diseño, cuya particularidad sólo las hizo aplicables a ciertos casos muy contados; casos que son aquellos en los que el autor intervino o tuvo noticia. Es decir, no se trata de hipótesis que dada su generalidad sean aplicables a los casos en los que se pretende encontrar una respuesta al proceso común, abstracto, del hacer arquitectónico; sino recomendaciones puntuales para un caso concreto, referentes a materiales de construcción, sistemas constructivos, proporciones y formas terminales. De aquí

que no sean raros los casos de aquellos que han tomado las recomendaciones de los tratadistas como teoría y se han visto llevados a aplicarlas, ya en el ejercicio de la profesión, de manera indiscriminada. Al hacerlo así han confiado que en el momento de la justipreciación de su trabajo, el crítico o historiógrafo no podría pasar por alto el apego de su proyecto a la teoría ancestral. Ella sería su respaldo y también, aunque lo ignorara, su gran debilidad.

De este modo, el empleo indiscriminado del término teoría englobando en él ese conjunto y muchos más estudios acerca de la arquitectura, sin previamente verificar si tienen las características propias de lo que actualmente se entiende por teoría, ha tenido consecuencias no muy favorables en quienes los han oído mencionar, primero, y después se han introducido en sus páginas, como preámbulo de aplicar las recomendaciones ahí contenidas, en el trabajo profesional práctico. No se incurre en una imputación infundada al considerar que en el origen de estas tergiversaciones se encuentra, en primer término, el equívoco conceptual de asignar el rango de teoría a una serie de investigaciones, de estudios, de trabajos, cuya parte teórica-abstracta es bastante más reducida en extensión y en profundidad que la concedida a las recomendaciones particulares, a los consejos, a las sugerencias, a las formas históricas de resolver un problema. Villagrán, en su libro *Teoría de la arquitectura*, dedicó un capítulo al que tituló "La teoría de la arquitectura. Su objeto y extensión en la historia", en el cual enuncia los grandes temas incluidos en los libros de los autores mencionados, con la diferente extensión que le dedicaron a cada uno de ellos. Encontró que son siete los grandes temas que han encontrado cabida en la llamada teoría. Son: *materiales de edificación, estética arquitectónica, elementos arquitectónicos, elementos de los edificios, problemas genéricos, la urbe y ejercicio de la profesión de arquitecto*.

En el recuento que llevó a cabo, salta a la vista que la extensión de cada uno de estos temas en el conjunto de los libros respectivos, es sumamente diversa. Diferencia que podrán precisar estudios posteriores, alentados por el interés en precisar el campo conceptual que le corresponde a la teoría de la arquitectura dentro del consorcio del pensamiento científico. Pero con todo y esperar a que esos estudios se elaboren, lo asentado por Villagrán convalida lo que se viene diciendo. O sea, la diversidad temática y de contenidos que se encuentra en los libros catalogados indistintamente como teoría de la arquitectura.

En segundo lugar, no se ha reflexionado lo suficiente respecto de un rasgo que, ahora salta a la vista, pero que en el pasado aún reciente pasó inadvertido. Este rasgo consiste en la imbricación de lo general con lo particular, de lo abstracto con lo concreto, de lo absoluto con lo relativo. En efecto, ya decíamos anteriormente que para darle forma a una teoría, el investigador precisa ir de la concreción de la parte de la realidad que intenta estudiar, mutideterminada por todo el entorno natural y cultural en el que está inscrita, a una visión abstracta de esa misma realidad. Esto es, a una visión en la que ya no desempeñen su papel determinante el sinnúmero de vinculaciones que convierten a una realidad en 'concreta', en multideterminada. En la visión de la teoría, ya no tiene un papel determinante la ubicación, ni el tiempo, ni la manera específica de entender y solventar una necesidad en un espacio y tiempo dados, o sea, todo aquello que convierte una realidad, en induplicable, en única, en 'concreta' para la cual una solución específica pudo haber sido excelente, pero que no por ello garantiza que también lo sea para otra realidad distinta, aunque similarmente concreta.

Ahora bien, todo escrito teórico, proceda del campo de las ciencias naturales, abstractas o 'duras', o del de las sociales e históricas, tiene como rasgo común y definitorio, presentar un conjunto de hipótesis interdependientes que en consonancia con su interés en abarcar distintas áreas de aplicación, a fortiori son generales y, por ende, obligadamente abstractas. Rasgos, ambos, que si bien definen las hipótesis o principios enarbolados por una teoría cualquiera, impiden que su aplicación sea directa, mecánica o inmediata, o sea, sin mediaciones. Una teoría no puede ocuparse en indicar los pasos a seguir para solventar cada caso particular por la sencilla razón de que dejaría de ser una teoría, general y abstracta. Nótese que el carácter general y abstracto de una teoría es obligado para poder dar cuenta de procesos que son diferentes pero similares, a condición de que el propio ejercicio teórico les 'abstraiga' los rasgos que particularizan a cada uno. Si una teoría cualquiera o la teoría de la arquitectura, incluyera los rasgos que determinan los casos particulares, es decir, si reparara en su multideterminabilidad y concreción, se convertiría, automáticamente, en una teoría particular, y en consecuencia, inaplicable a otro caso distinto. Perdería el carácter general, abstracto, propio de toda teoría.

Implantación del liberalismo

En la implantación, consolidación y generalización del liberalismo en todos los órdenes de las relaciones sociales y en sectores más amplios del país, se sintetiza el conjunto de circunstancias que, a la manera de campo nutricional, proveyó las ideas sustentadas por los arquitectos mexicanos acerca del carácter que debía asumir el ejercicio de su profesión a partir de finales del siglo xix y hasta el primer tercio del xx. Su importancia es primordial puesto que únicamente a contraluz de ellas, es posible captar, a su vez, el significado, sentido y valor de las propias ideas. Mediante esta confrontación, gracias a este careo entre ideas y circunstancia generatriz, será posible dotarlas de raíz e impedir que parezcan flotar en el aire a la manera de meras ocurrencias.

En la parte del país, probablemente la más reducida, en la cual de manera más consecuente y persistente se desarrollaba el cambio, se estaba viviendo la implantación de una serie de medidas tendientes a consolidar la aclimatación del liberalismo en muy distintos órdenes de las relaciones sociales. La desconexión física, material, cultural e ideológica entre las diversas regiones y entidades, que en el régimen anterior había impedido la consolidación de un Estado, ahora se mostraba como un obstáculo más para acompañar los campos profesionales a las nuevas estructuras y superestructuras cuyo entronizamiento se preconizaba. Las regiones y ciudades que en el régimen anterior habían encontrado la forma de obtener mejores condiciones de vida, eran las que ahora contarían con mayores posibilidades para adentrarse en el nuevo camino. Las que habían permanecido rezagadas, incrementarían su atraso. El progreso auspiciaba al que ya progresó. Así, el ambiente era de cambio, de transformación, de revolución social, aunque esta no se llevara adelante, ya, por la vía armada.

La profesión a la que con mayor apremio se le conminó, a partir de 1857, a modificar la forma como históricamente había desempeñado su función en el conjunto de las fuerzas productivas de la sociedad fue, sin duda, la de arquitecto. La urgencia de superar la desconexión entre las regiones del país a fin de propiciar el comercio entre ellas y, a partir de aquí, alentar una mayor identidad nacional, obligaba a poner en un segundo nivel de importancia la dotación de belleza en los edificios, ocupación transhistórica de la profesión de arquitecto, para darle prioridad a la construcción de puentes, túneles y minas, cometido de los ingenieros. No se trataba solamente de un énfasis aquí o allá en el plan de estudios o en el programa de las

materias, ni de meramente acentuar en el hacer proyectual y edificatorio la dimensión técnica propia de la ingeniería por sobre la estética, patrimonio secular de la arquitectura. De lo que se trataba, a partir de ese cambio de acentos, era reasignar el ejercicio profesional de los arquitectos en el conjunto de los recursos humanos que le eran indispensables a los nuevos regímenes liberales a fin de constituir un Estado e incrementar la productividad nacional. Para estos efectos era necesario un nuevo tipo de profesionista, de uno que sin dejar de concebir edificaciones preñadas de belleza, participara más de lleno en las diversas obras de infraestructura. ¿Consecuencia? Era a todo punto pertinente incrementar la formación de los profesionales que se harían cargo de dichas obras. Era imprescindible incorporar a los arquitectos a la solución de las reivindicaciones transhistóricas, heredadas del régimen virreinal, y de las históricas, propias del liberalismo. Caía por su peso que, para estos efectos, no hacían falta dos profesiones. Bastaba con una: los ingenieros-arquitectos. Al imponer este cambio radical en el plan de estudios se esperaba que el país contaría en un plazo breve y perentorio con el caudal de profesionistas que se haría cargo de tener puentes, vías, y horadar montañas, además de dotar de drenaje a las cuencas.

No contamos con testimonios de los arquitectos acerca del umbral histórico en que se encontraba el desarrollo y evolución del país, como tampoco los tenemos acerca de la pertinencia o no de que se sumaran a dicho desarrollo aún teniendo que aceptar provisionalmente que la tarea distintiva de su profesión, misma que les había sido inculcada desde siglos atrás fuera puesta en segundo término. Pero ciertamente, menoscabar la importancia de la belleza en las edificaciones, era atentar contra el corazón, el cerebro y el alma de una profesión que a lo largo de los siglos había legitimado su inserción dentro de las fuerzas productivas, justamente en la medida en que aportaba lo que ningún otro constructor podía hacer: la creación de belleza. Y si el disfrute de la belleza era una necesidad intrínseca al ser humano, y si en el caso de las edificaciones ésta era posible gracias a los arquitectos, resulta que negar su importancia, fuera cual fuera la circunstancia del país, era un atentado que se ejercía no solamente en demérito de una profesión, sino en contra del ser de la humanidad misma.

Esto es lo que los arquitectos recibidos y quienes estaban cursando los estudios leyeron en el plan de estudios presentado por Javier Cavallari, arquitecto italiano a quien se había contratado, precisamente, para que indujera en los futuros arquitectos la formación que los prepararía para el tendido de vías de ferrocarril, de puen-

tes y caminos que el país necesitaba con urgencia. Una semana después de haber promulgado la Constitución del 57 que institucionalizaba los grandes cambios que darían por resultado un país a semejanza de los europeos de punta y del norteamericano, fue presentado el plan de estudios por Cavallari estableciendo esas modificaciones. A los liberales les urgía el cambio.

Los arquitectos se vieron llevados a defenderse contra la pared. Tenían razón en luchar por todos los medios a su alcance, sustentando conferencias, elaborando artículos, fundando la primera revista de arquitectura con que contó el país, formando parte de asociaciones y fundando la propia. Su lucha era por la subsistencia de la profesión y de ellos como profesionistas. Pero también estaba incluido el futuro de las viviendas y de las ciudades. La belleza, era un derecho de las sociedades, era un ingrediente insoslayable de la humanización del espacio habitable. ¿Dónde encontrar los argumentos a favor de la existencia de la arquitectura como profesión independiente suscritos por una firma que contara con el consenso mayoritario? Nunca, en los tiempos anteriores y en alguna parte del mundo, la profesión había sido tan brutalmente cuestionada por el poder del Estado. Ergo, había que bucear en la teoría de la arquitectura, en las ideas de los grandes maestros, en el pensamiento del pasado para encontrar en él los argumentos que permitieran revertir la decisión expresada en la *Ley Orgánica de la Instrucción Pública del Distrito Federal* en 1868, signada por Benito Juárez. Era una batalla por el presente nacional y por el futuro de todos. No era una batalla más, una entre otras. Reivindicar la creación de belleza como sustento mismo de la profesión era 'la' batalla histórica de los arquitectos.

También pasaron lista en un segundo frente, porque también les era indispensable debatir entre ellos mismos acerca del carácter que debía tener la arquitectura del futuro cercano a fin de dejar atrás la preeminencia de los estilos y, particularmente del clásico y de su otro yo, el neoclásico. Apoyándose en diversos pensadores, en arquitectos y filósofos de alto relieve, consideraron que una de las formas de terminar con la más grande hegemonía estilística de todos los tiempos, era igualando a ella a todos los estilos de la humanidad. El eclecticismo era la gran vía. Todos los estilos tenían el mismo valor. No había uno que estuviera por encima de los demás. Conjuntamente con los teóricos del eclecticismo europeos, los porfirianos pugnaron a favor de él, siendo conscientes de que estaban minando las bases de la preeminencia de los estilos en la justipreciación arquitectónica y, sobre todo, del estilo considerado como el estilo, así, sin más: el clásico greco-romano.

Sin abandonar los dos frentes anteriores, los arquitectos porfirianos inauguraron otro más, cuya relevancia debiera estar fuera de duda. Este tercero lo constituyó la búsqueda de la arquitectura propia, de la arquitectura y del arquitecto que necesitaba el país en busca de su identidad en todos los ámbitos. Anticipándose a las demás profesiones liberales, los arquitectos debatieron a partir de 1898 acerca de la validez, o no, de sustentar esa nueva arquitectura que estaban persiguiendo en la tradición virreinal o en la mesoamericana; esto es, en alguna de las dos raíces que conforman el ser nacional, tal y como lo estipuló Justo Sierra.

Ideario de los arquitectos mexicanos

Ahora bien, en los textos de los arquitectos aquí reunidos, según lo dicho, no se encuentra un cuerpo de teoría de la arquitectura conclusa y acabada, pero en ellos asentaron, si no su pensamiento tendencialmente completo referente al ser y hacer de su campo profesional, sí las ideas suscitadas por la apremiante situación en la que transcurrió el ejercicio de su profesión en el lapso que nos ocupa, así como las posibles vías a su alcance para acompararla a dichas condiciones. Se trata de reflexiones de carácter plural, que no obstante haber sido motivadas por la implantación del liberalismo y ser comprensibles por tanto sólo a contraluz de él, ponen de relieve que el pensamiento de estos arquitectos giró alrededor de algunos temas que fungieron como puntos de principio tanto de su pensar como de su hacer. Puntos de principio cuya ratificación en los tiempos de la Revolución Mexicana e, incluso, en los actuales, siguen mostrando su vigencia palmaria y, con ella, también, y de manera implícita, que los tiempos en que fueron elaborados conservan importantes puntos de similitud con los actuales. Puntos de principio, esto es, normas generales de pensamiento y conducta cuya validez no depende necesariamente de tomar la forma de una teorización acabada. En el decurso de su evolución y desde tiempos muy lejanos, la sociedad guió sus pasos y sus relaciones interpersonales, así como entre los órganos de gobierno y el conjunto de la población, por puntos de principio que sólo en tiempos posteriores y de manera paulatina, fueron siendo engarzados en concepciones filosóficas y teóricas cada vez más completas.

A este respecto importa tener en cuenta, a fin de obtener todo el provecho que puede proporcionar el estudio de los textos aquí reunidos, que sus escritos se acercan más al campo de las doctrinas y creencias, esto es, al campo de las ideas susceptibles de orientar la práctica profesional en situaciones concretas. Son, en

este sentido, un conjunto de ideas y proclamas, llamados e invitaciones, esto es, un conjunto de ideas al cual los arquitectos que con propiedad podemos ubicar como pertenecientes al período porfiriano, le confirieron el relevante papel de guías para orientar sus actividades; de ideas sustentadas en un cuerpo teórico de la arquitectura y derivadas de él. Se trata, pues, de un conjunto de ideas que bien podemos llamar doctrina-teórica, lo cual se aviene bien con el título de este libro: *Ideario de los Arquitectos Mexicanos*.

Aunque no encontramos este trasfondo explícito en todos y cada uno de sus escritos, no por ello dejan de ser el referente último que da cuenta y razón del ser y el pensar de los arquitectos porfirianos que dieron los primeros pasos en busca de una nueva arquitectura. En su práctica proyectual y edificatoria, así como en las demás actividades complementaria de ella que llevaron a cabo, sea en el salón de clase, en la redacción de artículos y ensayos diversos con que alimentaron la inaugural revista *El arte y la ciencia*, editada por uno de ellos, está presente esa contradictoria circunstancia en que se desarrollaron. Tanto una como otras adquieren, así, un significado distinto del meramente académico o profesional, para formar parte de uno de los más brillantes momentos de la historia de la arquitectura nacional. Anclar su hacer arquitectónico en ellas es, pues, irrecusable si se pretende advenir a una historiografía más apegada a los hechos y a las ideas que están detrás de ellos.

Asumiendo la dificultad de ponerle mojoneras al continuo y fluyente decurso histórico, este *Ideario* compila textos de los arquitectos que van desde los inicios de la implantación del liberalismo hasta lo que podemos considerar el ocaso de la Revolución Mexicana, agrupados en tres tomos. Este primero, lleva el título de *Los Precursores* por estar dedicado a quienes iniciaron en nuestro país la saludable práctica de la reflexión referida al hacer profesional y, tal vez lo más relevante, por su interés en acompañar la profesión de arquitecto a lo que los nuevos tiempos exigían. Cubre desde el plan de estudios presentado por Cavallari en 1857, al que podemos considerar como el inicio de la arquitectura prolijada por la implantación del liberalismo, hasta la publicación del curso que Federico Mariscal expuso en la Universidad Popular y que lleva el sugerente título de *La patria y la arquitectura nacional* (1914).

Los olvidados

Tomado de: "Prólogo" en *Ideario de los arquitectos mexicanos. Los olvidados*, tomo II, México, CONACULTA-INBA-UNAM, 2010, pp. 11-17.

Varias afirmaciones son ciertas. La primera de ellas, que los festejos con los que el régimen porfirista celebró los cien años de independencia nacional fueron magnos. También es cierta una segunda: que en el caso del hacer arquitectónico, bien puede hablarse de que dichos festejos se habían iniciado una década antes, ya que a partir del concurso internacional convocado en 1897 a fin de elegir el mejor proyecto para otorgarle al poder legislativo el espacio adecuado a su envergadura, se habían llevado a cabo una serie de obras, a tal punto emblemáticas, que marcan el segundo momento arquitectónico del régimen.

En efecto, desde años antes a la celebración oficial de los festejos, se habían llevado a cabo edificios en los cuales no se habían restringido los recursos con tal de llevar a cabo las obras con las que el régimen festejaba su superávit económico y, por supuesto, también festejaba que en el país se había entronizado la paz, ya prolongada, por la que tanto habían anhelado tantos. Al lado del inicio de las obras del Palacio Legislativo y la terminación de las correspondientes a la Penitenciaría de Lecumberri (1885-97), el poder público patrocinó el proyecto y edificación del Hospital General (1896) así como la del Edificio de Correos (1904), que antecedió a otro palacio, el de Bellas Artes (1906). Obras que, por sí solas, hablaban de la inauguración de una nueva etapa en el desarrollo del país. Con todo y ello, no fueron estas las únicas con las que se dio el banderazo de salida a una nueva etapa del país, pues a estas las siguieron con rapidez las del Instituto de Geología (1901), la Comisión Nacional de Irrigación (1901), y el concurso para construir cinco escuelas primarias (1905) y la Sexta Estación de Policía (1906) así como la Secretaría de Comunicaciones (1906). La iniciativa privada también coadyuvó a impulsar este segundo momento y lleva a cabo el primer Puerto de Liverpool (1898), el edificio de la compañía de seguros La Mutua (1900), el Centro Mercantil (1898), la Casa Bocker (1898) y el Casino Español (1903) e, incluso, la iglesia de San Felipe (1898), entre otros. Sí, bien puede hablarse



de que las obras de arquitectura se anticiparon a la celebración del centenario de la independencia nacional.

Pero hay una tercera afirmación que también es cierta: que en esta situación de bonanza en algunos rubros del régimen porfirista, cuenta habida de la gran disparidad con que se repartió dicha bonanza, nadie podía imaginar que pudiera tener lugar el estallido en contra de ese régimen que, como se sabe, aconteció en el curso mismo de los festejos con que el régimen porfirista celebraba los cien años de independencia nacional.

Y hay una cuarta afirmación que de tan reiterada casi está por demás enunciarla de nueva cuenta, pero que, ello no obstante, conviene no dejar traspapelada. Y esta se enuncia diciendo que el proceso revolucionario estallado en 1910 modificó de manera radical la situación del país. Y, por supuesto, la profesión de arquitecto fue una de las primeras en recibir el impacto de la nueva situación histórica. Y, de manera similar a como la implantación de liberalismo y toda la secuela de efectos que generó, determinó el modo como los arquitectos reaccionaron ante ella, así, la nueva situación creada por el proceso revolucionario, va a ser el marco insoslayable que explica la revolución en la arquitectura que tuvo lugar. Recordemos brevemente.

Los muy diversos artículos y ensayos elaborados por los arquitectos mexicanos a partir de la Constitución de 1857, recogidos en el tomo correspondiente a *Los Precursores*, fueron la respuesta suscitada por la extremadamente peculiar situación en que se encontró el ejercicio de su profesión a consecuencia de la necesidad insoslayable en que se encontraban los sucesivos regímenes, conservadores y liberales, de subsanar los adeudos con que se encontraba el país en muy diversas materias.

Una vez, pensaban éstos, que el país contara con un sistema circulatorio eficaz vinculante de sus muy distintas regiones y poblados; cuando la salud se fortaleciera y las expectativas de vida fueran más amplias y, fundamental, cuando se fueran sustituyendo los hábitos y creencias de las distintas razas indígenas que las hacían refractarias a las suscritas por quienes buscaban mediante la implantación del liberalismo, emparejarnos con los países europeos de punta, entonces y sólo entonces, se irían poniendo los cimientos sobre los cuales se construiría el nuevo país que anhelaban tirios y troyanos. Cálculos políticos que, sin dejar de tener en cuenta algunos aportes aislados, cobraron fuerza a partir de la promulgación de la Constitución de 1857, para tener vía libre con la instauración de la República Restaurada.

Dentro de la más estricta lógica gubernamental, cubrir esos rezagos tenía prioridad sobre algunas otras actividades, como las artísticas, a las que, en el mejor de los casos, había que aprovechar para sumarlas al cumplimiento de aquellos. Este fue el caso del ejercicio profesional de los arquitectos. Se dejaba en segundo lugar su otro yo artístico hilvanado irrecusablemente con la belleza, para quedarse con su faz meramente constructiva. Era ésta la que le urgía al país para subsanar aquellas carencias. Era indispensable que los arquitectos asumieran un cambio de acento en su profesión. Y, hay que decir que los arquitectos, a regañadientes, dado que no podían menos que sentir vulnerado el espíritu más puro de la arquitectura como profesión, pusieron su grano de arena en la construcción del nuevo país. Y, es más, se adelantaron. A partir del célebre debate en torno al carácter y esencia del hacer profesional, que desarrollaron en las páginas de la revista *El arte y la ciencia*, plantearon el papel que debía desempeñar su profesión en el conjunto de las fuerzas productivas del régimen porfiriano. La conclusión de este debate, fue clara: el país precisaba una arquitectura que simultáneamente fuera *nacional y moderna*. Es decir, que reconociera las dos raíces de su pasado, el indígena y el español, pero sin dejar de modificarlas y adecuarlas a las distintas modalidades del vivir de su momento. Este reconocimiento lo impondrá Justo Sierra, conceptual e ideológicamente, desde el alto sitio que ocupaba como Subsecretario de Instrucción Pública.

Dentro de esa perspectiva histórica, los arquitectos porfirianos adoptaron conscientemente los lineamientos del eclecticismo a fin de abrir nuevos derroteros a la arquitectura que el neoclasicismo, hegemoníamente, tenía obturados. Esto es algo de lo que asentaron en sus debates y conclusiones recogidos en este segundo tomo del *Ideario de los arquitectos mexicanos*. No puede continuar siendo soslayada su lucha, complementaria de las anteriores, a favor de una arquitectura con rasgos nacionales.

Con toda la brillantez de sus debates, que muestran también hasta qué punto estaban emparentados con los que de manera simultánea se estaban llevando en Europa, en particular en Francia, los arquitectos porfirianos no podían ir más adelante de lo que su propio momento histórico les permitía. Lograron restaurar a nivel educativo y profesional, el papel completo del hacer arquitectónico. Sus dos caras, la técnica y la artística quedaron hilvanadas de nueva cuenta en los sucesivos y magnos edificios promovidos por la profesión unos cuantos años adelante, pero tenían que esperar a que se crearan las condiciones objetivas y subjetivas que

únicamente podía imponer un proceso a tal punto trastocador, como lo fue la *Revolución Mexicana*, para darle forma material a sus demás ideas teórico doctrinarias. Solamente un cambio tan profundo como este, que abarcara, al menos tendencialmente, a todo del país, podía cambiar radicalmente la circunstancia nacional y dar vía libre en unos casos, e imponer, en otros, los nuevos y refulgentes destellos de una nueva arquitectura: la *Arquitectura de la Revolución* y su consecuente *revolución de la arquitectura*.

Y los arquitectos, porfirianos de pura cepa, algunos, y jóvenes ya educados en el crisol de las luchas sociales a través de las cuales los regímenes buscaban darle forma material a los ofrecimientos suscritos a lo largo del enfrentamiento armado, unieron sus esfuerzos y al lado de las reivindicaciones que años atrás habían enarbolado, levantaron otras que surgieron hasta ese momento. Las primeras quedaron consignadas en la legislación suprema, en la Constitución del país, lo cual otorgaba a las estipulaciones ahí consignadas la máxima autoridad. Ahí, en el artículo 123 quedó asentada la obligación de los patrones de brindar casa a sus trabajadores, entendida bajo lineamientos urbanísticos según los cuales se debía de disponer de terreno suficiente para erigir mercados, escuelas y sitios de esparcimiento. Así, de golpe y porrazo, se abrieron los cauces a la disciplina y a la práctica de la planeación y del urbanismo, que anteriormente no habían sido roturados. De este modo quedó asentada la casa de los trabajadores como el género arquitectónico prioritario para los sucesivos regímenes emanados del proceso revolucionario. Y los arquitectos se insertaron en un proceso de renovación de su formación profesional, que quedó consignado en los sucesivos planes de estudio que implantaron en la Escuela Nacional de Arquitectura, cada uno de ellos procurando acompasar la profesión a los mutables tiempos que se vivían y respecto de los cuales no se sabía a ciencia cierta cuáles eran las medidas, los criterios más indicados para dar a luz la nueva arquitectura que ellos habían imaginado y que el país necesitaba. Era un momento de búsqueda, de experimentación.

De aquí las renovadas propuestas referentes al preferible carácter de la arquitectura y a los estudios dirigidos a rescatar al pasado prehispánico y a ubicar con mayor puntualidad las posibilidades procreadoras de la arquitectura virreinal. Dentro de este espíritu de renovación radical están presente las preguntas acerca de cómo habita el pueblo mexicano y las relativas a la casa popular.

No obstante que la presión social los urgía a dar solución a las carencias de siempre, no se trataba de improvisar en el sentido literal del término, sino de hacerlo integrando el espíritu de solidaridad social que emanaba de la nueva constitución, con los principios ancestrales del hacer arquitectónico y la obligada incorporación de nuevas disciplinas indispensables si se quería que la renovación fuera acompasada y que las ciudades se fueran modificando pero al unísono. Es así que al lado de los estudios referentes a los “estilos”, desde un punto de vista abstracto, se encuentran los dedicados a hacer ver en qué consiste la planeación y las ventajas que se derivarían de su aplicación a la circunstancia nacional. No se exagera en afirmar que los arquitectos fueron los primeros especialistas que llamaron la atención acerca de la pertinencia de aplicar esta disciplina a las políticas de desarrollo nacional, misma que marchó codo con codo con el urbanismo.

Fue, éste, un momento de alborozo, de enjundia, de optimismo y, sobre todo, de solidaridad social, de atención a los desprotegidos, de afán de solucionar sus carencias, especialmente obvias en materia de habitación, de educación escolar, de ampliación de la salud. Los arquitectos abrieron muy diversos frentes. Por una parte se lanzaron a dar clases; por la otra a abrir secciones de arquitectura en diarios como *El Universal* y el *Excélsior* en donde, semana a semana mes tras mes a lo largo de nueve años, procuraban dilucidar teórica y doctrinariamente los conceptos, las posturas que era necesario adoptar para salir avantes de la requisitoria tan enérgica que les dirigía la sociedad a través de los órganos de gobierno. Por la otra, propiciaron viajes a las ruinas prehispánicas para aspirar de primera mano el espíritu que las imbuía y considerar la posibilidad de fincar la nueva arquitectura en sus lineamientos formales. Con el mismo espíritu procuraron persuadir al grueso de la población de la conveniencia y paso adelante que representaba la arquitectura que estaban realizando. La lectura de sus diversos documentos muestra también que emprendieron la crítica de sus propios haceres para separar la mies de la paja, dejando muestras de modelos de valoración arquitectónica. Hasta el término del primer momento de la Arquitectura de la Revolución, esto es, hacia 1931, los arquitectos desarrollaron una actividad febril en el ámbito de los conceptos, de las ideas, de las reflexiones teóricas y en el de los proyectos individuales y urbanos.

Esto es lo que recogen los escritos de los arquitectos aquí reunidos. Leerlos y compenetrarse con el espíritu que animaba las muy diversas actividades que llevaron adelante, es la vía para adentrarse en el espíritu que subyace sus proyectos,

mismo que no es posible leer en la obra misma. Sin tener presentes los propósitos que los movieron, sus acciones parecerán, como ha sido hasta el presente, accidentales, ocurrentes, intrascendentes. Para, de ese modo, continuar incurriendo en una justipreciación insuficiente.

Los escritos que se recogen en este *Ideario* confirman varios aspectos de la mayor importancia, relativos al papel que desempeñaron los arquitectos mexicanos insertos en el proceso revolucionario. En primer lugar, hacen ver que no puede seguirse soslayando el papel que las ideas de los agentes de la producción en el resultado final de sus promociones. Cualquier objeto producido, como ya se expuso en el tomo correspondiente a *Los Promotores*, es el resultado de la imbricación de las ideas que anticipan el proceso productivo, con el resultado alcanzado mediante el proceso transformador de la materia de edificación. En segundo lugar, confirman que los arquitectos mexicanos generaron sus propias ideas acerca de los caminos que los llevarían a estrechar los lazos de la profesión con las necesidades sociales y que, para estos efectos, les bastó con adentrarse en las palpitaciones de su país, sin necesidad de estar abrevando sus tesis, principios doctrinas, del extranjero.

Las nuevas propuestas

Tomado de: "Prólogo" en *Ideario de los arquitectos mexicanos. Las nuevas propuestas*, tomo III, México, CONACULTA-INBA-UNAM, 2011, pp. 15-19.

Las valoraciones que día con día suelen enunciarse acerca de las obras de arquitectura, provenientes en no pocos casos de historiadores y críticos destacados, suelen elaborar y concluir su dictamen habiendo restringido su atención al análisis del resultado al que llegaron los procesos mediante los cuales dichos objetos fueron producidos, pero sin prestar mayor atención a los procesos mismos. No suelen introducir en sus consideraciones las dificultades de toda índole que hubieron de ser superadas a fin de darle cuerpo al proyecto realizado en circunstancias no siempre expeditamente predispuestas. El proceso de producción de los objetos no suele ser tomado en cuenta al momento de justipreciar el resultado, sino que, desligado de él, parece que en el mejor de los casos pudiera ser objeto de otras disciplinas en todo ajenas a la valoración arquitectónica. El resultado y el proceso que llevó a él no son tomados como una unidad indisoluble, sino como entidades autónomas. Así, es frecuente escuchar la admiración suscitada por las colosales cabezas olmecas, los enormes megalitos de Stonhenge o las pirámides de Egipto, pasando por alto reparar en la procedencia de esos enormes monolitos y la proeza técnica e ideológica que conllevó su traslado. Si estos aspectos fueran tomados en cuenta, muy posiblemente se llegaría a la conclusión de que tan digno de admiración es el labrado de las enormes piedras como su extracción y transportación desde los remotos sitios en que se encontraban las canteras, hasta su ubicación y destino final. El resultado, el objeto mismo, desligado de su proceso de gestación y alumbramiento, resulta amputado. El proceso, por su parte, desligado del resultado al que dio lugar, también permanece en la mudez. La valoración de los objetos que han atraído la atención del crítico o del historiógrafo no puede pasar por alto su proceso de producción. Uno y otro adquieren sentido únicamente en su vinculación, a riesgo de incidir y reincidir en una perspectiva dicotómica de la realidad, y de la arquitectura dentro de ella, según la cual los aspectos que componen un fenómeno



son vistos como entes aislados incapaces de, cada uno por su lado, explicar el fenómeno. Un resultado, la obra misma, que deja inexplicado su por qué y para qué y en qué circunstancias, y del otro lado un proceso sin término ni objeto, un mero hacer sin causa ni motivo.

En esta manera de valorar un espacio habitable se encuentran dos supuestos básicos: en primer lugar, que la obra de arquitectura está constituida por el producto final y no por su proceso de producción y, en segundo término, que algo a todo punto similar pareciera acontecer en la mente del arquitecto, dentro de la cual la imaginación de la forma final del objeto que está diseñando, transcurre fluidamente sin que hagan acto de presencia elementos perturbadores, endógenos y exógenos, que trastocan la idea inicial.

La comprensión crítica o historiográfica de los espacios habitables construidos de ninguna manera puede seguir limitándose al estudio del edificio terminado, ya que de su proceso de producción forman parte insoslayable los sucesos, muchos de ellos impensados, que concurrieron en su proceso de gestación y posterior alumbramiento, modificándolo y cuestionándolo no pocas veces, pero en cualquier caso, incorporándose inescindiblemente a él. Y esto porque inclusive en los casos en los que no se presentaron obstáculos serios o situaciones imprevistas, el proceso productivo de las obras de arquitectura, como todo hacer humano, está preñado de incertidumbres, de alternativas, de disyuntivas que no debieran pasar inadvertidas por la labor historiográfica. En más o en menos, todas las obras producto del hacer humano, al generarse en medio de circunstancias multideterminadas, concretas, están sujetas a todas las alternativas posibles. Y esto que se observa aún en los casos en que el proceso puede considerarse consumado con fluidez, es mucho más ostensible en aquellos en que las obras han llegado a su término en medio de escollos de mayor alzada.

Las obras de arquitectura no constituyen un mundo cerrado del cual estén excluidos los demás agentes de la producción, los promotores, los habitantes y los constructores que coadyuvan en el proceso productivo introduciendo sus personales consideraciones; ni su comprensión empieza y termina con la prefiguración del objeto a realizar. Por el contrario, en la realización de toda obra de arquitectura converge una serie de antecedentes y circunstancias de muy diversa índole, técnicas y constructivas unas, económicas y políticas otras. En consecuencia, la valoración

que de ellas se lleve a cabo será más completa en la medida en que incorpore dichos aspectos en la valoración final.

Muchas dudas se desvanecieron y otras hipótesis se confirmaron a partir del momento en que el ser humano contó con los medios teóricos y prácticos que le permitieron circunvalar nuestro satélite. La cara oculta de la luna dejó de serlo y pudieron desvanecerse las dudas que hasta ese momento habían subsistido respecto de su estructura, sus antecedentes y potencialidades; gracias a ello dejó de ser un objeto sin vida que permanecía displicente y gélido en los espacios interestelares para convertirse en un satélite que estaba ahí, al alcance, si no de la mano, sí del ser humano. El contacto con ella se tornó más frecuente, casi familiar. La luna se humanizó.

No obstante que no hemos reparado lo suficiente en la similitud que guarda la comprensión de las obras de arquitectura y el hacer profesional que les da origen con el estatus de incognoscibilidad en que hasta hace poco tiempo se mantenía la luna, es válido asentar que todavía en el momento presente la arquitectura mantiene oculta una de sus caras, decisiva para acercarnos más al umbral de su conocimiento. ¿Cuál es esa, mutatis mutandis, cara oculta de la arquitectura? Pues es, respondemos, la constituida por las ideas que antecedieron su realización, así como por los avatares y las vicisitudes sorteando las cuales tuvo lugar el proceso de gestación y culminación constructiva del conjunto de obras que consideramos dignas de ser salvaguardadas y cuya conservación la confiamos a la labor de la historiográfica y de la crítica.

Las ideas de los propios agentes de la producción que permiten interiorizarnos en la forma como asumieron el ejercicio de su profesión no solamente en términos generales, sino en casos particulares y específicos y en un momento dado. Dentro de ese pensar que subyace al hacer, las ideas de los arquitectos asumen un rango prioritario al estar encargados de concebir la forma final que tendrá la materia prima a fin de satisfacer los requerimientos de los futuros habitantes. Son estas ideas las que se incluyen en este libro.

La lectura de los textos mediante los cuales los arquitectos mexicanos han expresado sus ideas nos permiten ir develando, en estos tres tomos del *Ideario de los arquitectos mexicanos*, el conocimiento de la cara oculta de la arquitectura, ya que buena parte de la explicación de las modalidades formales que adoptaron los arquitectos en los distintos momentos del ejercicio de su profesión, se encuentra en los

textos aquí contenidos. Esos textos expresan la respuesta que unos profesionistas manifestaron ante su circunstancia histórica. De aquí su relevancia y la necesidad de ir develando la cara oculta de la profesión de arquitecto, el pensamiento que está detrás de las acciones, la teoría que alimenta y nutre a la práctica.

Los reunidos en este tercer tomo corresponden a un momento del desarrollo nacional que en buena medida estuvo marcado por sucesos que si bien tuvieron su origen en los países más industrializados del planeta, o tal vez por eso mismo, repercutieron de manera violenta en el nuestro y, en buena medida determinaron los caminos que iba a seguir nuestra arquitectura. Tres de esos sucesos destacan por sobre los demás en el lapso que nos ocupa.

El primero de ellos, que ha pasado a la historia con un nombre suficientemente claro, el *Crak del 29*, puso en jaque a todos los países imperialistas. Fue la primera gran quiebra del sistema capitalista de producción, anárquica, desordenada, alimentada por el afán del lucro. La sobreproducción condujo al cierre de las fábricas, a la pérdida de empleo para millares de personas y, no poco menos importante para nuestro caso, a la repatriación masiva de personas. Pero, al mismo tiempo que se evidenciaba los rasgos endémicos del capitalismo, también ponía de relieve el antídoto contra esos males: la planeación. Sí, el único país que había salido indemne del cataclismo fue, justamente, el que regía su producción por una planeación cuidadosamente estipulada. En la Unión Soviética la producción no se regía por el lucro, sino por la satisfacción de la cantidad y calidad de las necesidades sociales. Ahí se aplicaba la planeación. Y la planeación fue vista como el criterio por antonomasia para orientar la economía y producción de los países. A punto tal la planeación adquirió un prestigio sobresaliente, que en 1930, en México, se decretó la ley sobre la planeación y el urbanismo se asentó en las aulas escolares. Pocos años más tarde, durante el régimen del presidente Manuel Ávila Camacho, la planeación se aplicó brillantemente en la arquitectura y se llevaron a cabo los dos *Grandes Planes Nacionales*, en el campo de la salud y en el de la educación. El ejercicio de la profesión descubrió un nuevo criterio gracias al cual era posible adecuar el proyecto y construcción de los edificios públicos en los dos sectores capitales del proceso transformador del país. De la capital del país salieron dos grupos de arquitectos a las distintas entidades federativas a fin de realizar el estudio y la planeación de los edificios hospitalarios y de los escolares, a fin de proyectar y construir ahí donde hacía falta. No más escuelas con sobrepoblación estudiantil o nosocomios carentes de las instalaciones

indispensables. La planeación era una forma más adecuada de llevar adelante la consigna de una arquitectura propia, nacional y moderna.

Todavía no se reponía el mundo occidental de la quiebra del 29, y ya los pródromos ominosos de la 2ª. Guerra Mundial empezaban a ocupar los escenarios europeos. México se encontraba bastante retirado física y económicamente de los campos en donde las batallas ideológicas, políticas y económicas estaban empezando a cobrar bríos y, a su vez, estaba ocupado en enfrentar la embestida de las compañías petroleras. La lejanía, sin embargo, no impedía que poco a poco también fuera resintiendo los cambios económicos generados por la industria, particularmente estadounidense, que de manera paulatina se iba transformando en una industria militar. Los materiales para la construcción, los insumos, empezaron a escasear. Fueron años aciagos.

Esta situación se prolongó dando lugar al macartismo desatado en contra de todo aquello que transpirara, así fuera de lejos, un tufo comunista, marxista o socialista. No se hacían distinciones y no fueron pocos los que sufrieron la hostilidad del régimen que no paró mientes en llegar al encarcelamiento de muchas personas tildadas de agitadores, entre ellos, algunos connotados intelectuales. Unos tuvieron que optar por la retirada, por arriar las banderas, así las siguieran sosteniendo en el fondo, pero incluso en el campo del arte, y la arquitectura se la ubicaba en él, las corrientes socialistas, escasas en número de adherentes pero significativas en los planteamientos que hacían para orientar a una arquitectura más integral, entraron en una vida latente.

Este tercer tomo rescata los escritos de los arquitectos mexicanos durante un lapso de treinta años, sobre poco más o menos. Gracias a ellos tenemos una opinión más fundada acerca del papel que ha desempeñado el ejercicio profesional de los arquitectos y, también sobresale la originalidad de su pensar, muy lejos de la simple importación de consignas doctrinarias que es como hasta el momento ha sido visto.

Esperamos en que la historiografía como disciplina no tardará mucho en dejar atrás la historia de edificios para convertirse en la historia de conjuntos sociales que producen espacios habitables.

Cuarta metamorfosis y distorsión de la profesión de arquitecto

Tomado de: Ponencia al Foro de Historia y crítica de la arquitectura, Universidad Veracruzana, Xalapa, Ver., 12-15 de agosto de 2015.

Visto en su generalidad, el ejercicio actual de nuestra profesión constituye una nueva modalidad histórica de llevarla a cabo. Esta modalidad se caracteriza por la, a todo punto excesiva atención que invierte (¿o invertimos?) en realizar las sobresalientes obras exigidas por las clases sociales pudientes, en contraste con el decreciente y exiguo interés en atender las necesidades habitacionales de todas las demás.

Este asimétrico desempeño ha dado lugar a dos procesos estrechamente ligados entre sí. En primer lugar ha generado una nueva *metamorfosis*, la cuarta, en la forma histórica de asumir el ejercicio de la profesión y, en segundo lugar, ha suscitado la distorsión de su cometido social. Al tener en cuenta que ambos aspectos, modalidad y distorsión, están unidos de manera inescindible a las obras de arquitectura cuya historificación y crítica interesa sobremanera a este Foro, propuse que nuestra conversación los tomara como temas de reflexión. De ahí que haya cambiado el título de esta charla para dejarlo como sigue: "Cuarta metamorfosis y distorsión de nuestro ejercicio profesional".

Al respecto, importa tener presente que esta nueva modalidad de ejercer nuestra profesión, predominante en la actualidad, no tiene su origen en un antecedente teórico crítico, ni cuenta con estudios y teorizaciones que la justifiquen. Todo lo contrario, su persistencia proviene, simple y llanamente, de la preponderancia de las leyes del mercado. Leyes según las cuales es la demanda la que establece no sólo el tipo y el monto de los productos que solicita sean elaboradas por los arquitectos, sino que, incluso, determina las tipologías formales de los mismos.

Ahora bien, en la medida en que el mercado, o sea, el conjunto de personas que cuenta con los recursos necesarios para solicitar y adquirir nuestros servicios profe-

sionales, es sumamente reducido y de él están excluidas las clases y sectores populares menos favorecidos, resulta que, nos parezca o no, nuestro ejercicio, nuestro desempeño como arquitectos se ve conminado, de manera irremisible, a satisfacer las solicitudes, las necesidades y hasta los caprichos, de ese sector económicamente descollante. De este modo, el elitismo ha secuestrado a nuestra profesión.

Esta situación nos coloca ante una encrucijada que nos obliga a optar por alguno de los dos caminos que impone ante nosotros. El primero de ellos, marcadamente displicente, nos conduce a continuar acatando las leyes del mercado, dejando que sea el conocido principio del “dejar hacer dejar pasar” el que continúe rigiendo el ejercicio de nuestra profesión. Optar por el segundo, del que por el momento no advertimos más que unos atisbos, más pronto que tarde nos haría ver que el pensamiento teórico historiográfico heredado se circunscribió a establecer las características idóneas aplicables al proyecto y construcción de cualquier espacio habitable, pero dejó sin estudiar las condiciones materiales, económicas y sociales con que era, y es, indispensable contar, a fin de que nuestra profesión pueda ejercerse. En la actualidad, se trata de las condiciones mínimas necesarias adecuadas a la ampliación de nuestro campo de acción, que propicien la posibilidad de coadyuvar, más y mejor, a la mejora de la calidad de vida de la población.

Sin dejar de tener en cuenta el paso de avance que dicha teorización continúa significando para el mejor aprendizaje y desempeño de nuestra profesión, tenemos que reconocer la urgencia de actualizarla incorporándole, en primerísimo lugar, el estudio de las condiciones que propicien la extensión de nuestro ejercicio profesional. De este modo, al tenerlas presentes y pugnar por instituir las, tal vez en un futuro no muy lejano estemos en condiciones de dotar a nuestra práctica profesional de la trascendencia social de la que actualmente carece. Al plantear esto, ¿estamos incurriendo en los inasibles terrenos de la utopía? ¿Y si así fuera?

Y bien, ¿qué tiene esto que ver con el tema elegido para conversar esta mañana? ¿Qué tiene que ver con la “Cuarta metamorfosis de la profesión de arquitecto”? ¿Cómo se vinculan los rasgos básicos que, decimos, predominan actualmente en el ejercicio de nuestra profesión con la metamorfosis de la misma? Es más, ¿qué acaso nuestra profesión se ha transformado al punto de obligarnos a hablar de una reciente metamorfosis? Respondamos: si por metamorfosis entendemos el proceso que tiene lugar en algunas especies, que se manifiesta, **no** sólo en el cambio de su forma, sino también en la variación de sus funciones y en el género de vida que esas



modificaciones traen consigo, entonces estaremos de acuerdo en dos cuestiones básicas. La primera, que contamos con los indicios suficientes para considerar que la asimetría con que actualmente se desempeña nuestra profesión, es el resultado de tres metamorfosis previas que la han llevado a cambiar su forma y funciones hasta dar a luz, ésta, con la que actualmente la desenvolvemos. La segunda razón por la que propuse abordar este tema, así sea de manera sumaria, fue porque se trata de un proceso sumamente importante para explicarnos la encrucijada en que profesionalmente nos encontramos, así como la mácula que porta consigo la modalidad a la que nos estamos refiriendo y, también, por supuesto, para bocetar las posibles soluciones.

Hecha esta aclaración, comencemos, pues, retrotrayéndonos al pasado remoto, ya que fue en él donde comenzaron muchas cosas. ¿Cuáles? Me interesa rememorar tres: la primera, que fueron los consabidos filósofos griegos quienes sentaron las bases para advenir a la esencia del hacer arquitectónico; la segunda, que en el mismo sentido fueron los primeros en establecer el significado de la palabra “arte”, tan significativa para nosotros y, la tercera, que sentaron las bases conceptuales para que, posteriormente, un arquitecto romano iniciara la que podemos llamar, teoría de la arquitectura. Sinteticemos sus aportaciones.

Sócrates estableció dos tesis axiológicas que, sin lugar a dudas, captaron el sentido último, la esencia del hacer arquitectónico; aportaciones que sin embargo, han sido dejadas de lado por la posterior teorización e historificación del hacer arquitectónico, no obstante ameritar, con urgencia, ser tomadas en cuenta como el punto de principio de ambas. En un diálogo con Aristipo, estableció el vínculo entre la utilidad y la belleza de cualesquiera objetos de que se trate. Utilidad y belleza, están imbricadas de manera inescindible, asentó. Lejos de ser ajenas son interdependientes una de la otra. La belleza deriva de la utilidad, es una consecuencia de ella, de la misma manera que, en el caso de las obras de arquitectura, deriva de la **comodidad**. En el siglo V, antes de nuestra era, Sócrates sostuvo, en ese brillantísimo diálogo que en la creación de la comodidad estribaba el fin último de la arquitectura, su principio. Cito textual para no dar lugar a dudas:

Y hablando de las casas, decía Sócrates que la belleza de un edificio se cifra en su utilidad, queriendo enseñar que hay que edificarlas según lo que deben ser y esto era dar el mejor principio de construcción...”Cuando uno se hace una casa, ¿no se ingenia para hacerla

lo más agradable y cómoda?... ¿Y no es agradable el que sea fresca en verano y caliente en invierno? Pues bien, cuando las casas dan al mediodía ¿no es verdad que durante el invierno entra el sol por las galerías exteriores, mientras que en verano, por pasar sobre nuestras cabezas y sobre los tejados nos proporciona sombra?

Ahí dejo, no sin pesar, a Sócrates, para pasar a recordar al discípulo de su discípulo, a Aristóteles. ¿Por qué? Porque, a su vez, fue el primero en establecer que el concepto “arte” no se refiere a los objetos producidos, sino a la “habilidad productiva acompañada de razón”, necesaria, para llevarlos a cabo. El arte, la actividad artística, consistía en una habilidad para realizar cosas. En la *Metafísica*, su fundamental libro, en el primer capítulo y en la primera página, se encuentra esta disertación. Tenemos, pues, la primera definición de la palabra “arte”, *tekne*, en griego. Cito a Aristóteles:

Se llega al arte cuando a partir de muchas experiencias se viene a parar a un concepto único y universal aplicable a todos los casos semejantes...

Y refiriéndose específicamente a la arquitectura, dijo:

Supuesto que la arquitectura es un arte, que este arte se define por una disposición acompañada de razón dirigida a la creación... todo arte tiene el carácter de hacer nacer una obra y busca los medios técnicos y teóricos de crear una obra.

Es muy importante no pasar por alto que esta definición de Aristóteles va a estar vigente a lo largo de los siglos hasta el Renacimiento, nada más ni nada menos, o sea, que perduró a lo largo de unos dieciocho siglos.

Ahora bien, tanto Platón como Aristóteles, al mencionar de manera tangencial el status laboral del arquitecto, lo ubican como el jefe, como el organizador de los trabajos, categoría profesional muy de tener en cuenta, ya que desde los tiempos pretéritos que estamos rememorando, el arquitecto no es visto como el trabajador que directamente transforma la materia prima, sino como el que organiza, el que coordina, el jefe de los obreros. Cito textualmente a Platón en su diálogo titulado *El político o de la belleza*:

Porque, por otra parte, ningún arquitecto es personalmente obrero, es solamente el jefe de los obreros... Se tiene pues derecho a decir que el arquitecto participa de la ciencia teórica... antes debe encomendar a cada obrero la tarea necesaria hasta que la obra encomendada haya llegado a su fin...

A partir de estos conceptos que van a convertirse en los pivotes de la comprensión del hacer arquitectónico a lo largo de siglos, va a tener lugar, en el siglo I de nuestra era, el libro más citado a lo largo de la historia, el libro que inaugura de manera contundente la disciplina que se va a ocupar de explicar y orientar al hacer arquitectónico: me refiero a *De architectura*, del nunca bien ponderado Vitruvio.

Su libro empieza estableciendo los conocimientos con los que precisa contar el arquitecto a fin de enfrentar la construcción de edificios exitosamente. Así, asienta que el oficio de arquitecto se adquiere por la práctica y la teoría, planteando desde aquellos entonces, la necesidad de que ambos conjuntos de conocimientos, los prácticos y los teóricos vayan de la mano, ya que por conocedor que se pueda ser en uno de ellos, al carecer de los conocimientos que brinda el otra área no estaría preparado para enfrentar la construcción de un edificio. Este vínculo, que debiera ser de estudio ineludible y de aplicación consecuente, lo deja asentado al inicio mismo de su estupendo libro:

La ciencia del arquitecto depende de muchas disciplinas y de varios aprendizajes procedentes de otras artes. Su actividad personal se lleva a cabo a través de (fábrica) facultades artesanales y de (ratiocinatione) capacidad teórica. La actividad artesanal consiste en una práctica continua llevada a cabo con las manos sobre el material que es necesario para los propósitos de lo que se desea formar. La capacidad teórica puede explicar de acuerdo con las leyes de la proporción y del razonamiento la perfección de las obras hechas.

Este libro representa la primera oportunidad en la historia de la reflexión enfocada a la arquitectura, en la que queda debidamente asentada la importancia que tienen los dos grupos de saberes, el teórico y el práctico.

Así, los Arquitectos que sin letras solo procuraron ser prácticos y diestros de manos, no pudieron con sus obras conseguir crédito alguno. Los que se fiaron solo del raciocinio y letras, siguieron una sombra de la cosa, no la cosa misma. Pero los

que se instruyeron en ambas, como prevenidos de todas las armas, consiguieron brevemente y con aplauso lo que se propusieron.

Conocimientos extraídos del hacer concreto, de las manos sobre la materia, así como conocimientos extraídos de la reflexión. Y sigue:

Será instruido en las Buenas Letras, diestro en el Dibujo, hábil en la Geometría, inteligente en la Óptica, instruido en la Aritmética, versado en la Historia, Filósofo, Médico, Jurisconsulto, y Astrólogo.

La función del arquitecto, los conocimientos y experiencia con que debía contar, la variedad de ambos tipos de conocimiento, todo queda expuesto hasta llegar a establecer los tres principios con que debían contar todas las obras dirigidas al pueblo. Me refiero a los también multicitados y todavía vigentes: solidez, utilidad y belleza

Así, pues, con este texto se asentó la **Primera metamorfosis del hacer arquitectónico**, gracias a la cual el oficio de arquitecto dejaba de ser la actividad más o menos indeterminada de un trabajador manual, de un cantero, para constituirse como una actividad que estipulaba estudios, conocimientos, principios proyectuales y normas en su ejercicio. Ello, no obstante, este magnífico libro no logró modificar el estatus laboral del arquitecto, a quien socialmente obligaron a seguir pasando lista en las filas de las artes serviles o mecánicas, que así fueron clasificadas por los romanos a partir del concepto aristotélico de arte oponiéndolas a quienes inscribieron en el otro gran apartado, el correspondiente a las artes liberales.

En el de las artes mecánicas agruparon aquellas habilidades que, para aplicarlas, para ejecutarlas, para producir objetos tales como los elaborados por el cantero o el carpintero, el médico, el militar y demás similares, suponían que no necesitaban hacer intervenir la reflexión o el pensamiento, sino que eran aprendidas y ejecutadas mediante el simple ejercicio mecánico de ellas que los aprendices llevaban a cabo en los talleres de producción bajo la supervisión de un artesano o maestro. Dentro de este esquema de pensamiento consideraron que el hacer arquitectónico, la construcción de toda clase de espacios habitables, fueran exteriores o interiores, cubiertos o descubiertos, era un arte, una habilidad, un conocimiento al que socialmente conceptualizaron como actividad mecánica. Era un arte servil, es decir, propio de los esclavos.

A diferencia de éstas, las artes liberales, tales como la matemática, la astronomía, la retórica, gramática, lógica y música, y demás, conformaban el segundo grupo compuesto por el *trivium* y el *cuadrivium*, cuya diferencia de las artes serviles consistía, justamente, en el peso que en su aplicación le asignaban a la actividad intelectual. La clasificación, como se colige, tenía que ver, en primerísimo lugar con el peso que le concedían a la intervención del intelecto. Y, en segundo lugar y muy importante, obedecía a la estructura social, misma que, variantes más o menos, era esclavista. Los griegos, como los romanos, vivían, fundamentalmente, de los esclavos. De ahí que las actividades productivas realizadas directamente con las manos sobre la materia a transformar, les eran asignadas a los siervos y esclavos. En tanto que aquellas que para realizarse exigían prioritariamente la intervención del ejercicio mental, eran las que correspondían a los hombres libres.

Pero los que fungían como arquitectos en la erección de espacios habitables, y a quienes no se diferenciaba socialmente de los canteros, no estaban de acuerdo con esta clasificación y, menos, con que a partir de ella se les ubicara en una escala social inferior no obstante que en algunos casos se les llegó a encomendar obras de la magnitud y complejidad de la *Catedral de Santa María de las Flores*, en Florencia, que se le encargó terminar a Filippo Brunelleschi. Y, bien, el cambio tenía que producirse, y se produjo.

En 1452 León Battista Alberti dio a conocer su libro titulado en latín *De re aedificatoria*, conocido ampliamente en español como los *Diez libros de la arquitectura*. ¿Por qué fue y es tan importante este libro en la historia del acaecer del ejercicio de la profesión de arquitecto? Porque este libro propició la segunda gran metamorfosis del ejercicio profesional del arquitecto. Para decirlo en unas cuantas palabras: porque bien podemos afirmar que gracias a él surgió la profesión de arquitecto. Repito, porque gracias al libro de Alberti surgió la profesión de arquitecto. Nada más ni nada menos. Porque gracias a él la actividad que era considerada un arte servil, paulatinamente fue dejando de serlo para convertirse, para transformarse en una actividad liberal, como hasta la actualidad continúa siéndolo.

Nótese bien la metamorfosis. Con absoluta seguridad podemos considerar que anteriormente existieron personas, individuos que llevaron a cabo la prefiguración, el diseño, el proyecto, de aquellas obras cuya complejidad hacía ineludible contar con la colaboración de ese prefigurador. Ni las obras egipcias, ni las pirámides, ni el Partenón, ni el Taj Mahal, ni, por supuesto, Chichén Itzá y Uxmal, se concibieron y

llevaron a cabo sin arquitectos, sin sus proyectos, planos y cortes. Pero estas personas, algunas de las cuales se ha preservado su nombre, como Imhotep en Egipto, o Ictinos en el Partenón, no eran reconocidos como “arquitectos” en el sentido liberal. Para ser reconocidos como practicantes de una profesión claramente caracterizada y delimitada y con ello, además, elevarse en la escala social, era indispensable la labor que llevó a cabo Alberti. Así, pues, preguntemos: ¿que aportó Alberti al surgimiento de la profesión de arquitecto en pleno Renacimiento, en 1452?

Mediante el rescate del libro de Vitruvio y de su excepcionalmente interesante libro *De architectura*, Alberti asentó lo que era un arquitecto:

Porque no es un carpintero o un aparejador aquél a quien yo emparentaría con los más grandes maestros en otras ciencias; el operador manual no es más que un instrumento. Aquél a quien yo llamo arquitecto es quien, mediante seguro y maravilloso arte y método, es capaz, a través del pensamiento y la inventiva, de proyectar, y por medio de la ejecución, completar todos sus trabajos, los cuales, por medio del movimiento de grandes masas y de la conjunción y combinación de cuerpos, pueden, con la mayor belleza, ser adaptados a los usos de la humanidad. Y, para ser capaz de hacer esto, debe tener una visión exhaustiva de las más nobles y curiosas ciencias. Tal debe ser el arquitecto.

Como han escuchado, Alberti pone énfasis en la dimensión intelectual del arquitecto, en el pensamiento y la inventiva que debe poseer, así como en el conocimiento de la “visión exhaustiva de las más nobles y curiosas ciencias.” O sea, enfatiza las destrezas intelectuales que precisa dominar por sobre las manuales y técnicas, a fin de ejercer su actividad de manera cabal. En las páginas posteriores al prólogo indica, siguiendo a Vitruvio, las diversas ciencias y conocimientos que debe de poseer, resaltando la actividad en que todos esos conocimientos deben de converger: en el **diseño**, en el diseño de los edificios de que se trate, diseño que debía ceñirse a los tres principios claves de Vitruvio ya mencionados.

Es importante tener en cuenta entre las propuestas trascendentales de Alberti, que es la primera vez en la cultura Occidental, que se habla del diseño en primer lugar, y como la actividad vertebral del arquitecto, en segundo.

...consideraremos que un edificio es un tipo de cuerpo que consiste, como todos los cuerpos, de Diseño y de Materia. El primero es producido por el pensamiento; el otro por la

naturaleza... ni uno ni otro por sí mismo es suficiente sin la mano de un experimentado artífice que separa cómo formar sus materiales posteriormente a un justo diseño...

Por todo ello, por la actividad que llevó adelante a fin de persuadir a su comunidad de los aportes que un arquitecto podía proporcionar a través de sus conocimientos y del diseño en que todos ellos convergerían, Alberti y su momento histórico pueden ser considerados, como ya dijimos, como los orígenes de la profesión de arquitecto. A partir de ellos se desenvolverá el ejercicio del arquitecto como una profesión liberal. Así, tuvo lugar la **Segunda gran metamorfosis de la profesión del arquitecto**. Los arquitectos dejaron de ser conceptuados como unos simples trabajadores manuales para convertirse en miembros de las artes liberales. Su sitio junto a reyes y papas estaba asegurado.

Con toda la importancia que tuvo el libro de Alberti y su afán de persuadir a la sociedad de su tiempo acerca de la actividad arquitectónica como un arte liberal, los aportes del Renacimiento no pararon ahí. Por supuesto fue necesario que transcurriera tiempo, y no escaso, para que estos cambios fueran extendiéndose y adquirieran carta de ciudadanía teórica al punto de convertirse en conceptos indubitables, en puntos de principio, para que paulatinamente el ejercicio liberal de la profesión se consolidara y extendiera. Pero así fue aconteciendo, no sólo en el caso particular del hacer arquitectónico, sino en las demás actividades artísticas a las cuales de tiempo atrás se les había reconocido su carácter liberal. Fue el caso de la pintura, de la escultura y, muy destacadamente, el de la literatura.

Ahora bien, la presencia destacada en la vida social de estas actividades suscitó el interés por dilucidar qué tenían de común que pudiera aceptarse como su denominador. Junto con otros sucesos convergentes con la metamorfosis de la profesión que estamos comentando, poco a poco fueron tomando forma diversos aportes y certidumbres.

La existencia reconocida de un grupo de actividades productivas liberales, fue dando lugar a la postulación de su agrupamiento y común denominador que consistió en que todas ellas generaban belleza. Ese era su común denominador y de ahí su clasificación, dentro del conjunto de artes liberales. Ahora todas ellas formaban parte de un subconjunto, el de **las bellas artes**; la arquitectura entre ellas. Gracias a esta formulación teórica histórica, el hacer arquitectónico no solamente tenía ya un sitio reservado entre las artes liberales, sino que ahora le estaba encomendado

su prioritario objetivo supremo: la creación de belleza. **La Tercera metamorfosis** de nuestra profesión apareció dando sus primeros pasos en escena, pero todavía necesitará que tengan lugar otros acontecimientos para consolidarse de manera definitiva. La acepción aristotélica del concepto arte fue dejando de significar habilidad productiva, para pasar a denotar objeto portador de belleza.

El siglo XVIII fue decisivo en los cambios sociales y filosóficos a este respecto. Hacia mediados del siglo, en 1746, apareció el texto de Charles Batteux titulado: "Las bellas artes reducidas a un mismo principio" pretendiendo unificar las diversas apreciaciones sobre la belleza. Cuatro años después, hizo lo propio Alexander Baumgarten (1750) que no sólo estableció el término de "estética" para los estudios que tuvieran que ver con la belleza, sino que modificó el enfoque estableciendo que los juicios sobre la belleza no eran juicios lógicos racionales, sino juicios de gusto y agrado.

Cinco años después, el cambio generado por el surgimiento de la conocida como *Revolución industrial* cuya inauguración suele ubicarse entre los años de 1750 y 1755, cambió la faz del mundo occidental. El hacer arquitectónico sufrió los embates de esta revolución sin poder ajustarse a ella más que por la vía de la dimisión, del abandono del campo de batalla, de la franca huida.

¿Cómo repercutió la *Revolución Industrial* en el ejercicio profesional y en su consecuente fundamentación teórica? Pues modificando de base el ejercicio con la aparición del acero en el mercado mundial. La muy alta resistencia de este material, máxime poniéndola en relación con la de las canteras y materiales pétreos de toda índole, permitió cubrir espacios que anteriormente no era posible. Las empresas fabriles, los ferrocarriles y el tendido de vías así como las terminales, los grandes almacenes, los puentes y caminos se vieron altamente beneficiados, así como los edificios destinados a los almacenes comerciales y a los solicitados por las oficinas gubernamentales. ¿Por qué el auge de solicitudes hizo trastabillar de fondo al ejercicio profesional en vez de verlas como nuevas y muy fecundas oportunidades de trabajo que debieran significarle a la profesión beneficios de toda índole? Pues porque los arquitectos estaban educados, por una tradición de cuatro siglos, a considerar a la creación de la belleza como fin último de su profesión. Y esa concepción había sido alimentada en el estudio de las obras preclaras, básicamente, de la cultura greco romana, tal como lo preconizaba el siglo Ilustrado, de sus proporciones, ornamentaciones y materiales adecuados.

Tener a la mano un material cuya constitución ponía trabas al tipo de arquitectura del pasado inmediato, a su concepción de la belleza y de su ornamentación, llevó a los arquitectos a ceder el campo a los ingenieros, quienes muy rápidamente se adiestraron en el dominio del cálculo de la resistencia del nuevo material y a su empleo en los nuevos géneros de edificios. En la opinión de los arquitectos, el nuevo material tenía muchas propiedades, “pero estética, ninguna”, dijeron algunos de ellos... y acto seguido se amacharon en su concepción de las obras de arquitectura, de los materiales con los que la había llevado a cabo en el pasado remoto y cercano, levantando la bandera de su pertenencia y militancia al campo de las bellas artes. El estudio de la ornamentación les era consustancial.

El siglo XVIII todavía no terminaba. Todavía tenía que producirse un suceso más que venía a sumarse a la conformación de nuevas condiciones que propiciaban el cambio que se estaba gestando en el hacer arquitectónico. Este otro suceso lo constituyó otro libro, esta vez, redactado por un eminente filósofo de altura epónima: Emanuel Kant.

En su celeberrima *Crítica del juicio* publicada en 1790, Kant estableció, con toda la autoridad que le confería su gran prestigio filosófico, dos o tres tesis que van a venir al dedo de los artistas en general y de los arquitectos en particular. ¿Cuáles fueron ellas? En la primera, referida al universo de las bellas artes, que ya para estas alturas contaba con el consenso general de todos cuantos participaban en la producción o en la crítica de arte, asienta:

...puedese, desde luego, demostrar ya que, según la significación aquí aceptada de la palabra, las bellas artes deben necesariamente ser consideradas como artes del genio... (y añadió) que el genio es un talento de producir aquello para lo cual no puede darse regla determinada alguna, y no una capacidad de habilidad para lo que puede aprenderse según alguna regla; por consiguiente, que *originalidad* debe ser su primera cualidad.

En lo referente a la arquitectura, como una de las siete artes liberales, no obstante la primacía que le otorga al agrado y placer que caracteriza a las obras de arte, y en especial a las obras bellas, Kant no deja de reconocer la importancia que tiene en ella el uso, o mejor dicho, la facilitación del uso de los espacios, añadiendo que el facilitar ese uso es su condición principal:

En la arquitectura un cierto uso del objeto de arte es lo principal, y a él como condición, deben subordinarse las ideas estéticas... porque lo esencial de un edificio lo constituye la acomodación del producto para un cierto uso.

O sea, que no obstante que contar con un talento especial sea condición indispensable para crear una obra de arte bella, y que ese talento especial sea el que puede originar la creación original de belleza, en el caso de las obras de arquitectura es indispensable, prioritariamente, la “acomodación de los espacios para propiciar un cierto uso” de ellos. La postulación de la utilidad se encuentra larvada en esta tesis kantiana.

Así, pues, el impulso otorgado a la aclimatación del hacer arquitectónico como un arte liberal, dado el peso que en él tienen los variados conocimientos científicos, por una parte, y por la otra, la tarea exitosamente llevada a cabo para instituir el subconjunto de las bellas artes, la creación de la Estética como disciplina filosófica ocupada de explicar la belleza, la Revolución Industrial y la *Crítica del Juicio* de Kant estableciendo que el arte era un producto del genio, fueron factores que abrieron la posibilidad a los arquitectos para sentirse “artistas natos” con un dejo nada despreciable de genialidad, esto es, como personas que podían producir belleza no porque hubiera instituciones en donde se enseñara a hacerlo, sino como una dote de nacimiento.

Gracias a la madurez alcanzada al sortear los hábitos y costumbres reacios al cambio, la **tercera metamorfosis**, así consumada, fungió como acta de nacimiento de la profesión de arquitecto, suscrita tanto por los tratados que simultáneamente iban elaborando los teóricos más destacados, así como por los sectores pudientes de la propia sociedad que solicitaban sus servicios con mayor frecuencia. Atrás quedaban las incertidumbres originadas, principalmente, por los ingenieros que, apoyándose en su pericia en el manejo del acero, “la dragoneaban” en los terrenos de los arquitectos. La postulación del diseño como columna vertebral de la profesión y de la belleza como su faro directriz por antonomasia, constituían los promisorios soportes de una profesión que al postular su cometido social se había ganado el derecho a la existencia.

En este contexto, a partir del siglo XIX, los arquitectos, acosados por las ingenierías, se postularon artistas creadores de belleza. Su finalidad ya no consistía prioritariamente en procurar el mejor abrigo para las actividades de las colectivi-

dades humanas, sino en crear belleza para ellas. La creación de belleza justificaba, aún, que el abrigo no fuera del todo a la medida, ni adecuado a las modalidades de vida. En el altar de la belleza fue inmolada la conveniencia, la identidad del espacio con el habitador, la concordancia con los tiempos históricos y las ubicaciones geográficas, la adecuación de la técnica y la contención a los recursos económicos. Todo era válido. La belleza se lo merecía todo. Por cierto, ya es tiempo de preguntar: ¿la belleza según quién?, el valor estético ¿según quién?

Las “modernidades” que se suceden durante estos siglos, neoclasicismo, historicismo, el art-nouveau y eclecticismo, se comprenden a partir de estos supuestos históricos. Pero no todo era miel sobre hojuelas. Mientras los arquitectos se congratulaban mutuamente por la bonanza que les deparaba la solidez de su recién alcanzado estatus profesional, aunque no lo percibieran con claridad, el piso se estaba moviendo debajo de sus pies. El mundo capitalista empezaba un nuevo giro que lo conduciría a implantar nuevas condiciones materiales que lo llevarían a desembocar en la instauración del neoliberalismo.

Las distintas conflagraciones mundiales, las guerras de dominio y demás avatares, sumadas a la veloz conformación de una clase social que se separaba de las demás por su obtención de enormes recursos económicos y la hegemonía de lo perecedero, el “Imperio de lo efímero”, estaban reduciendo el campo profesional al obstaculizar ponerlo al servicio de los grandes grupos de población. La dimensión social de la profesión se ve igualmente reducida, dando lugar al surgimiento, ya inculcable de una crisis en la profesión, tal vez la más aguda que haya tenido lugar. No ES DE ESTILOS Y FORMAS SINO DEL EJERCICIO DE LA PROFESIÓN.

A este respecto, cabe tener en cuenta que vivimos en un régimen impulsor de la libre competencia. También se sabe, que este neoliberalismo es el causante de las enormes crisis a las que han lanzado a naciones enteras que ahora están padeciendo situaciones de falta de empleo, de pérdida de seguridad social, de restricción de respaldo médico, de pensiones y demás. Esto ya se sabe y no vamos a extendernos en ello, pero si bien no reparamos en este momento en minucias teóricas, debemos reconocer que las manifestaciones de la distorsión de nuestro ejercicio profesional **expuestas arriba**, obedecen a situaciones creadas por el sistema económico-político. Bien podemos afirmar que el neoliberalismo, al empobrecer a amplísimas capas de la población, constriñe, limita y reduce el número de la demanda económicamente capaz de solicitar los servicios profesionales de los arquitectos. Si, por

supuesto, en un mundo de empobrecidos, la práctica profesional de los arquitectos encuentra muy reducida su posibilidad de ejercer su función social.

Distorsión de la profesión que se manifiesta de manera evidente, incuestionable y dramática, podríamos añadir, en la cada vez menor posibilidad que tenemos los arquitectos de ejercerla, de practicarla, de poner conocimientos y experiencias al servicio de la demanda social de ella, es decir, de las clases más amplias de la sociedad, donde los depauperados constituyen la inmensa mayoría. Crisis que se manifiesta en la falta de prestigio social de nuestra profesión en esas mismas clases, capas y estratos quienes, no obstante carecer de una morada mínimamente digna, no acuden a nosotros para resolver su carencia. Crisis que se manifiesta en el 85 a 90% de edificaciones que se llevan a cabo en nuestro país por medio de la autoconstrucción. Crisis que también asoma su demacrada cara en la autorización concedida a los "consultores" para participar en la realización de la obra pública, obra pública que puede seguirse otorgando a gusto y capricho del jefe en turno. Crisis que se auspicia al permitir que las obras de menos de 60 m² puedan realizarse sin licencia, es decir, sin arquitecto. Crisis estimulada al convocarse a realizar obra pública en la que ya no se concursan los proyectos, como antes se hacía, sino también los honorarios, lo que significa alentar el derrumbe de éstos, así como el de las pequeñas industrias de la construcción que han tenido que declararse en quiebra ante la cínica concentración de contratos en unas cuantas grandes empresas. Crisis que, bajo la forma de un déficit, calculado conservadoramente en más de ocho millones de viviendas, padecen los trabajadores del país a quienes su salario no les alcanza para construir su casa y, mucho menos, para sufragar los emolumentos que implicarían nuestros servicios. Crisis cuyo agravamiento cobra visos de inhumanidad en el caso de los numerosos grupos de población trabajadora que la política neoliberal, defendida a macha martillo por el presidente del país, está lanzando al desempleo, y para quienes el problema ya no es únicamente de vivienda sino de subsistencia. Crisis que encuentra su correlato en aquellos profesionales de la arquitectura que, sin inmutarse ante esta problemática, prefieren fijar la atención en el juego mercantil de las modas estilísticas, hasta llegar a convencerse de que participar en dicho juego es el objetivo de nuestra profesión. Crisis, por último, que ha dado lugar a que en algunos de los países capitalistas de punta, Inglaterra y Austria, se haya autorizado a cualquier persona, incluso a los carentes de estudios, título profesional y cédula, a realizar proyectos arquitectónicos.

No obstante todo lo anterior, y más, la **Cuarta metamorfosis** se ha asentado en el criterio de los profesionales del hacer arquitectónico y, lo que es de mayores consecuencias, en el del ideario cultural en su conjunto, dando lugar a la distorsión de nuestra profesión, a su asimétrico servicio social suscitado por esta nueva modalidad de ejercer la profesión planteada por el neoliberalismo. Mucho para pocos y poco para muchos.

Pues bien, termino presentando la pregunta obligada: ¿qué no acaso, sería a todo punto pertinente abocarnos al estudio de la realidad política económica que nos está atosigando? ¿Por qué dejar pasar inadvertidos y sin repulsa los obstáculos que impiden a nuestra profesión estar al alcance de las mayorías de este país? ¿Por qué no dar a luz una nueva teoría que sin demérito de lo asentado en sus grandes momentos estelares, la enriquezca con el desmenuzamiento de temáticas que son exigidas por nuestro momento histórico, tales como el sentido y significado del neoliberalismo económico de fines del siglo xx y sus efectos en la reducción del campo profesional de los arquitectos; los reglamentos, leyes y estatutos que condicionan nuestro ejercicio profesional: los planes y programas de estudio vueltos de espalda a la forma como los arquitectos se vienen desempeñando en un campo de trabajo cada vez más escuálido, la necesidad de implantar al habitador con sus modalidades de vida específicas, tradiciones y creencias, gustos y formas de entender la vida, como punto de arranque y de llegada de nuestro trabajo, así como buscar las raíces de ese malinchismo pueril y aristocratizante, negado a ver en derredor y escuchar lo que otras voces calificadas señalan con entereza.

Ahora bien, plantear la posibilidad de pugnar por una arquitectura que propenda la satisfacción de las necesidades de los empobrecidos propiciar el cambio de esta situación anómala, ¿significa proponernos una idealidad? ¿Significa introducirnos en la utopía? ¿Y si así fuera? Termina con una pregunta y la respuesta que ofrece Eduardo Galeano: ¿Dónde está la utopía?

La utopía está en el horizonte. Camino dos pasos, ella se aleja dos pasos y el horizonte corre diez pasos más allá. ¿Entonces, para qué sirve la utopía? Para eso, sirve para caminar.

Muchas gracias por su atención.

El pensar y el hacer de Pedro Ramírez Vázquez

Tomado de: "Introducción" al libro *El pensar y el hacer de Pedro Ramírez Vázquez*, México, 2018
(promoción editorial en curso).

Introducción

Las acciones humanas y los pensamientos que las anteceden tienen lugar, siempre y en todo caso, en una circunstancia dada. Incluso las que llevamos a cabo cotidianamente sin detenernos a asumir con claridad la situación que originó a unas y otros, tienen lugar dentro de un conjunto de condiciones, requerimientos, posibilidades y expectativas cuya interacción se nos escapa. Con mayor o menor consciencia de los estímulos que nos mueven actuamos o pensamos respondiendo a una motivación, una de cuyas caras nos es conocida en parte, permaneciendo ocultas las demás. Únicamente por la vía de la introspección o investigación acuciosa es posible ir develando la cara oculta de las acciones humanas. Como se colige, el conocimiento de cualquier objeto será más completo mientras más vínculos establezca entre la parte visible y la oculta que está detrás de las acciones. "Los pensamientos no flotan en el aire."

La motivación que da lugar a las acciones y los pensamientos no suele transparentarse en la exterioridad o inmediatez de los mismos. Las circunstancias no se dejan asir con facilidad. Es más, puede decirse que se muestran más esquivas mientras más nos esforzamos en exhumar sus aspectos más huidizos, como lo son los pensamientos que dieron origen a una cierta forma de actuar. Pensamientos que, sin embargo, son indispensables al conocimiento más amplio, porque están en el trasfondo de las acciones realizadas. El pensar antecede al hacer. El hacer sin el pensar que lo motivó, es incomprensible.

Por otra parte, cabe tener en cuenta que la circunstancia en que tiene lugar una acción cualquiera, no es un telón de fondo sobre el cual, pero independiente de él, tienen lugar las acciones y los pensamientos. Lejos de ello, los seres humanos



estamos inmersos, involucrados con nuestra propia circunstancia, a punto tal que, como asienta el apotegma famoso: *Yo soy yo y mi circunstancia*. En efecto, es ella, la circunstancia, la que genera los estímulos que subyacen a las acciones y a la que, por tanto, es preciso recurrir en busca de explicación, de comprensión.

De este modo, la muy rica labor que Pedro Ramírez Vázquez emprendió y dio forma a lo largo de su vida profesional es apreciable sólo a la luz de las circunstancias en las cuáles la desenvolvió. Las condiciones objetivas y subjetivas dentro de las cuales la llevó a cabo son imprescindibles para poner al descubierto las acciones que propiciaron, así como el significado que se les asignó y el que quepa conferirles en la actualidad. Doblemente importantes cuando, como es el caso actual, de lo que se trata es de poner de relieve su pensar, ese que estuvo detrás de su hacer, que lo fundamentó y le imprimió su significado.

Son varias las preguntas respecto de su hacer y de su pensar que no han sido respondidas. La mayor parte de ellas inquietan acerca de las ideas que tenía referentes a la sustancia de su profesión y a las modalidades que estaría indicado imprimirle ante las específicas situaciones planteadas por la revolución política y social que estaban teniendo lugar en nuestro país. En un caso tan sobresaliente como el suyo, importa sobremanera adentrarnos de la manera más puntual posible para descubrir cuáles fueron las influencias precisas, los sucesos definitivos, las lecturas o ejemplos personales que hicieron nacer las ideas que arraigaron en la mente y en el corazón del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.

Las imprescindibles circunstancias

En su generalidad, nos son suficientemente conocidas las circunstancias en que se desenvolvió nuestro país en su conjunto, incluida aquí la enseñanza y ejercicio de la profesión de arquitecto, después del término de la fase armada de la revolución. Los ya numerosos estudios historiográficos con que contamos, propios y ajenos, nos permiten ubicar a grandes trazos el papel desempeñado por los arquitectos mexicanos en aquellos momentos, apremiados como se encontraban por el ímpetu de la revolución social que recién daba sus primeros y trastabillantes pasos.

Con la terminación de la lucha armada y la promulgación del conjunto de leyes en que se asentó el surgimiento del nuevo país, se inauguró una nueva fase histórica: la de la instauración del nuevo régimen en los confines del territorio nacional. Los diez años de cruenta lucha armada conminaban a los diferentes grupos

de población a modificar de fondo las bases a partir de las cuales habían venido produciendo y reproduciendo su vida, a transformar de manera radical la estructura económica e ideológica del antiguo régimen liberal. Esto es, a darle curso a la revolución social.

Ahora bien, poner en práctica las muy diversas actividades sociales, desde las directamente vinculadas con el proceso productivo, hasta las más sutilmente espirituales y normarlas de acuerdo a la nueva estructura, exigía a la población en su conjunto y a los arquitectos en particular, internarse en un mundo erizado de dificultades, dudas, bretes, tanteos y virajes en redondo que comporta habérselas con lo ignoto, con lo inexplorado; con el agravante de que ni la población en su conjunto ni los arquitectos en su ámbito particular estaban pertrechados con los antecedentes y experiencias aceptablemente confiables que indicaran qué y cómo había que emprender las nuevas actividades. Poco nos adentraremos en el pensar de Ramírez Vázquez y de todo su momento, si sólo vemos de soslayo el carácter absolutamente inaugural, inédito, carente de referentes teóricos y prácticos con que hizo su aparición la etapa constructiva de la revolución. Porque, sí, la revolución social sorprendió con los dedos detrás de la puerta a más de uno.

Los arquitectos, como otros sectores de profesionales, no tardaron en darse cuenta de que el texto constitucional establecía un programa arquitectónico urbanístico absolutamente novedoso, según el cual serían los trabajadores de las empresas los que de manera prioritaria deberían verse beneficiados, dada la obligación, que por primera vez se les espetaba a los 'patrones', de "proporcionar a los trabajadores habitaciones cómodas e higiénicas" que además contaran con espacios y edificios destinados a "mercados", así como a los "servicios municipales y centros recreativos". La 'comodidad' y la 'higiene' serían los soportes de todo el conjunto. Se trataba, no cabía la menor duda, de dar a luz una nueva arquitectura, la *Arquitectura de la Revolución*.

¿Qué actitud tomaron los arquitectos ante los requerimientos que les eran presentados de manera tan abrupta como conminativa?

Ante esta situación, los arquitectos redoblaron esfuerzos y actuando de consuno, distribuyeron su actividad en dos grandes campos. El primero, irrecusable, lo dedicaron al proyecto y construcción de las nuevas obras que poco a poco les iban siendo solicitadas por el poder público o la iniciativa privada. A este efecto, en un primer momento pusieron el énfasis en la búsqueda del estilo que fuera susceptible

de generalizarse como propio del país que nacía. En segundo lugar se abocaron a emprender la revisión de fondo de las tesis teóricas y de los dictados doctrinarios que, hasta ese momento, habían sido el soporte de su actividad profesional y docente. Para estos efectos, se veían naturalmente llevados a multiplicar la realización de foros, de tribunas de diversa índole, a fin de hacerse presentes en los medios informativos públicos poniendo a consideración de todo el 'gremio' el cambio de criterios, de valores, de nuevas condiciones en que tenían que desenvolverse. Actuando de este modo, también salieron a la palestra pública para hacer ver, a tiros y troyanos, los muy importantes servicios que podían prestar al país en las condiciones prevalecientes.

Más allá de los propósitos particulares de cada una de sus intervenciones, ya fueran edificadas, orales o escritas, salta a la vista la preocupación de fondo que subyacía a cada una. Eran preguntas cuya respuesta los atosigaba: ¿Cómo participar en la faena de construir el nuevo país en los términos en que estaban siendo convocados? ¿Por dónde empezar? ¿Cuáles eran las actividades prioritarias y cuáles las subsidiarias? Si la oligarquía porfirista y su arquitectura habían sido estigmatizadas a un costo social considerable, entonces, ¿cuáles eran los nuevos lineamientos que les servirían de marco de referencia para dar a luz el tipo de arquitectura que era atinado impulsar a fin de acompasarse con el nuevo mundo que surgía? Preguntas eran estas que les llevaría mucho tiempo encontrarles respuesta.

Además, no podían pasar por alto otra de las condicionantes de su participación, que no se encontraba asentada ni en la Constitución ni en las leyes secundarias, pero que permeaba el ánimo social, y esta era la premura con la que había que dar a luz esa nueva arquitectura. Las dilaciones, las esperas, los tiempos dedicados a la especulación, habían quedado atrás. La sociedad debía corroborar que sus demandas de espacios habitables, entre otras más, eran satisfechas sin el menor retraso.

Para procurar responderlas era necesario y, más que eso, inaplazable, que con renovado ánimo los arquitectos se dedicaran también, simultáneamente al proyecto y construcción de las nuevas escuelas, hospitales, casas y demás géneros habitacionales exigidos por la población y las instancias gubernamentales, a la tarea de poner al orden del día la teoría y la práctica de su profesión buscando acompasarlas a tiempos tan singulares. A este efecto, promovieron la organización de ciclos de conferencias, exposiciones varias, elaboración de ensayos, artículos y estudios

particulares, llevando adelante una labor editorial fecundísima, a punto tal que no pasó un año, a partir de 1919, en que no hayan dado a luz una nueva revista o que no hubieran fundado una sección de arquitectura en los diarios con mayor tiraje de la capital. ¡Vaya que los arquitectos multiplicaron sus intervenciones en todos los distintos foros y palestras donde podían contrastar sus puntos de vista, animados con el propósito de llegar a establecer los caminos que les permitieran dar a luz la arquitectura “moderna y nacional” que habían propugnado desde bastante tiempo atrás!

Impulsados por el afán, y más que eso, por la necesidad, diríamos ontológica, de convalidar su existencia como grupo profesional ante la inédita exigencia que les presentaba el proceso transformador, entre otras muchas actividades particulares, presurosos y apresurados, renovaron rápidamente su órgano gremial, la *Sociedad de Arquitectos Mexicanos*, (1919) y dieron a luz una nueva línea editorial, “El arquitecto”, en cuyas páginas, una y otra vez, plantearon las preguntas en las que resumían de manera contundente la necesidad de encontrar respuesta a la situación profesional en que se encontraban. En el “Proemio” del *Anuario* correspondiente a 1922, se preguntan: ¿Qué es la arquitectura, en qué consiste la carrera profesional del arquitecto, cuáles son las atribuciones de este último, dada la índole y *manera de ser de sus estudios, de su idiosincrasia y de su educación profesional*? Con el mismo sentido e idéntico afán de lograr el reconocimiento social de los cometidos de su profesión, también se dieron a la tarea de organizar excursiones a algunos de los conjuntos arqueológicos mesoamericanos. Igualmente propusieron y obtuvieron que los diarios *El Universal* y *Excélsior* dieran cabida a unas “Páginas de arquitectura”, en las que semana a semana y a lo largo de varios años, publicaron artículos *de oportunidad destinados, los unos, a defender los fueros de la profesión, los otros, a proteger nuestra belleza urbana y las joyas más preclaras de nuestra arquitectura*. En suma, dieron a luz un mundo de reflexiones en las que igual abordaban sucesos de la práctica diaria que se enfrascaban en determinar el sentido social y trascendente de la profesión. Reflexiones que como telón de fondo acompañaban a los proyectos que llevaban a cabo. Unos y otras abocadas a acompasar su profesión con la nueva circunstancia que la requería. ¡Brillantes conferencias, sesudas intervenciones y no menos enjundiosas réplicas que, no obstante, no lograron avizorar la luz al fondo del túnel! Conjunto de pensamientos que constituyen su *Ideario*, la cara escondida del hacer arquitectónico.

Más tarde, y sin dejar de participar en las obras que les iban solicitando las distintas instancias gubernamentales, como el *Pabellón de México* en Brasil, la renovación del edificio de la *Secretaría de Relaciones Exteriores*, el *Centro Escolar Benito Juárez*, el *Estadio Nacional*, la *Estación de Bomberos* y otras más, los arquitectos llevaron a cabo una gran *Primera Convención Nacional* en 1931, donde realizaron un balance de su profesión. Dos años después celebran las ya, ahora, connotadas *Pláticas* (del 33) alentadas unas y otras por el mismo interés de precisar el sentido de su profesión y hacer ver la importancia de que los órganos oficiales la tomaran en cuenta en la constitución del nuevo país.

La labor propositiva de los arquitectos, de ninguna manera terminó ahí. Las diversas experiencias que iban acumulando en su ejercicio profesional les iban haciendo notorio que era indispensable, si efectivamente intentaban dar a luz una arquitectura propia y contemporánea, persuadir a los solicitantes de sus proyectos, así como a quienes la promovían o a los usuarios y habitantes directos cuando era posible tener contacto con ellos, de la pertinencia insoslayable de elaborar un programa arquitectónico en el cual y mediante la investigación previa obligada, quedaran asentadas las necesidades de toda índole que se pretendían satisfacer con el proyecto que se llevaría a cabo. De esta forma, se cerraría el paso a las improvisaciones e, incluso, a las ocurrencias y caprichos proyectuales, evitando que una vez terminada la construcción, se hicieran evidentes sus inadecuaciones a las modalidades del vivir específico que iba a tener lugar en cada caso, como resultado de esa falta de previsión.

El tesón invertido en persuadir a todo tipo de usuarios y promotores acerca de la conveniencia teórica y práctica de preludiar cualquier proyecto con el programa respectivo, exigió un esfuerzo arduo y lento. Los primeros que tenían que ser persuadidos eran los propios arquitectos. De ahí que en las aulas escolares se librara una incisiva labor de catequización, cuyo resultado fue a todo punto exitoso, de tal manera que los arquitectos, poco a poco, convirtieron al programa arquitectónico en una bandera, en una consigna, en un punto de principio. Y como tal, irrecusable e insoslayable. Fue la vigencia de los respectivos programas en algunas de las obras más celebradas y los buenos resultados alcanzados, lo que entronizó de manera definitiva este punto de partida proyectual.

¿Y que se seguía de este entronizamiento del programa arquitectónico? ¿Qué corolario se derivaba de manera casi automática de su observancia puntual y cabal?

¿Qué no acaso una obra específica podía haber respetado íntegramente su programa y, sin embargo, y no obstante y pese a ello, pudiera no ser lo funcional que se esperaba? Algunos casos, muy notorios, por cierto, habían tenido lugar en el pasado reciente, en los cuales se observaba esa contradicción. Contradicción emanada del hecho de que no obstante haber tomado en cuenta el programa general y particular específico, no se había reparado en el impacto urbano que dicha obra iba a generar. Así, pues, caía por su peso que no bastaba, solamente, que en su interior un edificio funcionara satisfactoriamente. Era indispensable que la obra estuviera bien ubicada en el contexto urbano. Este otro requisito, el de la ubicación, vinculado con el anterior, llevaba de la mano a plantear la necesidad de elaborar programas arquitectónicos que cubrieran no sólo las necesidades de un edificio específico, sino que abarcaran a todo el conjunto poblacional. Fue este convencimiento el que hizo patente la necesidad de involucrar el urbanismo y la planeación en el concepto mismo de la profesión, así como en la formación y en el ejercicio profesional de los arquitectos.

Fueron dos arquitectos, Carlos Contreras y José Luis Cuevas Pietrasanta quienes, casi simultáneamente, hicieron ver la necesidad de planear el desarrollo urbano en general; quienes lograron que en las aulas escolares se instituyera la materia de urbanismo pugnando, en su trabajo profesional personal, por aplicar urbanismo y planeación a diversos casos. Fueron los pioneros. Contreras se dio a la tarea inaugural de elaborar planos reguladores de diversas ciudades, mismos que proponía a las instancias correspondientes con el doble propósito de que se llevaran a cabo y de persuadir de las ventajas que ofrecía, para el desarrollo urbano, la planeación y el urbanismo. Por su parte, José Luis Cuevas, como *Jefe de Conservación de Edificios* en la Secretaría de Educación Pública, empezó a sistematizar la planeación de los edificios escolares del nivel primario.

Hubo otro arquitecto más, que junto con un médico llevaron adelante la planeación, pero en este caso, de los edificios hospitalarios. Estos fueron José Villagrán y Salvador Zubirán. Así, en los años 43 y 44 se llevaron adelante, coronando los esfuerzos anteriores de muchas personas y grupos de profesionales, dos *Grandes Planes Nacionales*, con el apoyo de Jaime Torres Bodet, Secretario de Educación Pública, en el primer caso, y de Gustavo Baz, Secretario de Salubridad, en el segundo. Manuel Ávila Camacho era presidente de la república.

Con esta iniciativa de los arquitectos, educadores y médicos, se daba un paso de gigante tanto en el campo de la política gubernamental, como en el profesional

de médicos y arquitectos. Los edificios escolares en el nivel de la enseñanza primaria, dejarían de ser construidos y ubicados al socaire de voluntades e, incluso, de buenos pero infructuosos deseos, para pasar a satisfacer demandas claramente identificadas tanto en su volumen, como en su localización geográfica así como en la determinación de los materiales y sistemas constructivos a emplear, usualmente los de la localidad. Así se dio lugar en el ámbito de la arquitectura a un regionalismo, no ficticio, sino resultado de atender las solicitudes en los términos en que estas se presentaban. Lo mismo cabe decir en el caso de la medicina, pues en el *Seminario de Estudios Hospitalarios* que se llevó a efecto por primera vez en nuestro país, médicos y arquitectos se sentaron alrededor de una mesa de conversaciones para decidir, de manera conjunta, las tres funciones de un hospital, estipulando que eran la atención médica, la investigación y la enseñanza; de manera similar decidieron que eran cuatro las áreas que lo componían, consulta externa, servicios intermedios, servicios generales y hospitalización. También asentaron los ocho factores necesarios de tener en cuenta para decidir respecto de su construcción.

A partir de este momento y mediante la puesta en vigor de las proposiciones urbanísticas planificadoras de los arquitectos y profesionales afines, tuvo lugar en nuestro país una nueva etapa de la arquitectura de la Revolución: la de la arquitectura planeada. Consolidando esta iniciativa se envió a un arquitecto a cada una de las entidades federativas del país para ahí, in situ, llevar a cabo el proyecto de las primeras construcciones escolares planeadas. La arquitectura, por fin, estaba en el camino idóneo para llegar a ser "moderna y nacional", como lo preconizaron los arquitectos porfiristas, en el lejano 1900. Como se ve, fue una larga marcha la que tuvo que recorrer el país en su conjunto y los arquitectos en lo particular, pero tan inexcusable como fructífera y aleccionadora.

La Ley de las coincidencias forzosas

La vida profesional del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez tuvo lugar en las circunstancias pergeñadas. Vivió, como su generación y otras más, inmerso e imbuido de las aspiraciones, de los afanes, de las convicciones que le imprimieron forma y contenido al ejercicio profesional de los arquitectos durante la etapa constructiva de la revolución. Circunstancia general que explica una muy buena parte de sus actividades, así como el sentido y significado social con el que las abordó. No podía ser de otro modo, y no lo fue. Era una masa de población la que entusiasta y esperanzada

les tocaba a la puerta solicitando unas veces, y exigiendo otras, la construcción del nuevo mundo que, unos aquí y otros allá, entrevieron en meses y años de vigilia. Alborozo y entusiasmo que constituían una conminativa invitación instando a toda la población y particularmente a los profesionales de la construcción a darle cuerpo material a los ideales habitacionales acariciados durante todo el proceso trastocador a fin de elevar el nivel de vida de la población.

Pues bien, fue en este muy preciso momento del decurso nacional y de la arquitectura dentro de él, en el que Ramírez Vázquez hizo sus primeras armas profesionales. Momento coincidente con el advenimiento, a su cúspide, de la *Arquitectura de la Revolución*. Contaba con la muy temprana edad de veinticuatro años. Teniendo en cuenta lo anterior, las preguntas caen por su peso.

¿Cómo fue posible que un muy joven estudiante de arquitectura que recién frisaba los 24 años y acababa de titularse dos meses antes, el 17 de diciembre de 1943, fuera enviado por el propio Secretario de Educación Pública y su subalterno en la Conservación de Edificios, esto es, por Jaime Torre Bodet y José Luis Cuevas, a fungir como Jefe de Zona al Estado de Tabasco, para llevar a cabo, ahí, in situ, la planeación de edificios escolares e iniciar la construcción de los mismos? ¿Acaso no era, ésta, una tarea que excedía su preparación para afrontarla? Más sorprendente fue este nombramiento si tenemos en cuenta que los demás arquitectos que convinieron en tomar a su cargo una responsabilidad similar, uno por cada entidad federativa del país, contaban con una experiencia reconocida. Tal era el caso, para sólo recordar a algunos, de Roberto Álvarez Espinosa, Carlos Leduc, Enrique del Moral, Raúl Cacho, Mauricio M. Campos y Luis G Rivadeneira. Más de uno de todos ellos, empezando por el propio Torres Bodet, deben haberse preguntado cuáles eran los méritos de ese joven en quien tanta seguridad depositaba el maestro Cuevas para confiarle llevar adelante, así fuera en una entidad solamente, el proyecto más elevado y trascendente de la política nacional en el campo de la educación, que ellos mismos estaban dando a luz. Y así aconteció. Fue la confianza del Maestro Cuevas la que le abrió la puerta y le dio la bienvenida a su discípulo, quien de este modo pasó a formar parte del equipo que estaba inaugurando el *Tercer momento de la Arquitectura de la Revolución*.

Por supuesto: el apoyo brindado por el maestro Cuevas emanó de la simpatía personal que en un maestro suscita aquel alumno en quien encuentran eco sus ideas y propósitos profesionales. Su apoyo tomó en cuenta algunos otros antece-

dentes que le eran particularmente significativos en aquellos momentos. No se pierda de vista que José Luis Cuevas y Carlos Contreras estaban introduciendo el urbanismo y la planeación en el hacer profesional de los arquitectos mexicanos. En este sentido, era lógico que en primer término viera en Ramírez Vázquez, tanto al alumno como al colaborador que trabajaba a su lado desde un año atrás, haciendo suyas las proposiciones técnicas que él estaba elaborando. Referente que le ofrecía un porcentaje muy alto de seguridad y confianza. También tuvo en cuenta que, siguiendo su sugerencia, su alumno había presentado su examen profesional elaborando como tesis un *Estudio Urbanístico de Ciudad Guzmán, alojamientos durante la feria*, o sea, una tesis de urbanismo y, es más, la primera que, con este enfoque se presentaba en la Escuela Nacional de Arquitectura. Teniendo presentes estos antecedentes, generados y promovidos por el propio Cuevas, podía estar seguro que su alumno llevaría a buen término la planeación de los edificios escolares de Tabasco. Tal y como aconteció y lo podemos corroborar en la *Memoria de la Primera Planeación, proyección y construcciones escolares de la República Mexicana* (1948).

Así, pues, tanto su incorporación al grupo de arquitectos que estaba llevando adelante la primera planeación arquitectónica en el país, como la profunda convicción acerca de la trascendencia que calificaba a este paso históricamente pionero y ejemplar, por tanto, no sólo para el caso del hacer arquitectónico urbanístico, sino que, por extensión, podía alumbrar el camino del desarrollo nacional, fueron experiencias más que suficientes para impactar profundamente el espíritu y el corazón de un joven arquitecto. Profundamente.

¿Por qué es posible afirmar que estas experiencias definieron su trayectoria futura? ¿Qué le brindó este trabajo? ¿Qué encontró en él? ¿Qué puntos de vista y certezas suscitadas por la impactante realidad que estaba conociendo de primera mano y a su temprana edad, se anclaron tan sólidamente en su espíritu como para normar toda su vida futura como arquitecto y ser humano?

La pobreza de la entidad lo impactó profundamente. Su carencia e, inclusive, su falta de servicios municipales básicos en sus diversos asentamientos humanos, al igual que la insuficiencia de las vías de comunicación, se imprimieron en su memoria como si estuvieran labradas en piedra. Era éste un caso que bien podía considerar prototípico de la mayoría del país. Era evidente que el bienestar y la mejor calidad de vida la disfrutaban sólo unos sectores sociales del país. La pobreza prevalecía en varias áreas de la entidad. Pobreza agravada, tanto por la carencia de

los materiales naturales adecuados y de mano de obra capacitada suficientemente para, con unos y otra poder levantar, incluso, las construcciones más sencillas, así como por el caudal de los ríos que cruzaban al estado y que al carecer de un curso definido provocaban periódicas inundaciones estacionales. Situación que obligaba a que la comunicación entre muchas de las localidades, a las que ni siquiera pudo asentar en un plano, fuera por vía fluvial. En esta circunstancia, de ninguna manera cabía considerar el empleo de varillas y cemento, de tabique y concreto, materiales imposibles de trasladar y mismos que ya en 1934 se habían convertido en los predominantes de las construcciones del Distrito Federal. Lo que abundaba eran arbus-tos aptos para chozas de bajareque pero no para estructuras de madera, de adobe o cerámica. ¡Qué paradoja! ¡Qué incongruencia! La llamada “arquitectura moderna de México”, la arquitectura de la Revolución, de Tabasco, obligaba, en más de un caso, a erigir no la “arquitectura moderna” en los términos como la preconizaban algunos, sino las construcciones usuales para este medio ambiente lacustre, o sea, mediante palafitos, mediante construcciones sobre pilotes de madera hincados en el agua. Maestros y alumnos continuarían accediendo a sus aulas empleando ca-noas, piraguas, lanchas. Ni hablar de que pudieran contar con energía eléctrica ni ninguna otra instalación o servicio. La pobreza imponía sus reglas. El bisoño arquitecto comprendió con toda claridad que, por aquí, Dios no había pasado.

Es interesante tener en cuenta que la dificultad de acceso a estas escuelas, en extremo elementales, hincadas en medio de ciénegas, obligaba a tener en cuenta que en su disposición se previera un alojamiento, que no vivienda, igualmente elemental y primitivo, para el profesor, para el maestro, que no podía ir y venir a su plantel día con día, en piragua. Como respuesta a estas necesidades, surgió la primera *Aula casa rural*. Esta realidad también hizo nacer en su espíritu la certeza de que no era posible extender la construcción de escuelas a todo lo ancho y largo del país llevando a cabo una por una en cada sitio y lugar del territorio. Si bien en este momento de inicio del *Plan Nacional de Escuelas*, era preciso llevarlas a cabo ajustándose al criterio tradicional, esto es, una por una, aprovechando la mano de obra y los materiales propios del lugar, había que tener presente, muy presente, que si en algún otro momento se emprendía el proyecto y construcción de los miles de locales escolares necesarios para esparcir la educación en el país, la solución debía ser otra distinta. Ese sería el momento de la construcción en serie, con materiales y elementos prefabricados susceptibles de trasladarse en piragua o mediante tiro de sangre, de tal

modo que las nuevas escuelas pudieran erigirse en cualquier terreno. Este momento llegó, doce años después, con la segunda designación de Torres Bodet, nombrado Secretario de Educación Pública por el presidente Adolfo López Mateos y quien traía bajo el brazo su *Plan de once años*. Para ese entonces, Ramírez Vázquez estaba listo para organizar la construcción de los miles de *Aulas casas rurales* prefabricadas exigidas para el buen término de este plan. El palafito de Tabasco fue el modelo.

Mientras se encontraba alejado del mundanal ruido, dos sucesos habían llegado a su fin. Uno de ellos cambió la faz del mundo. El otro, la del país. En 1945 terminó la Segunda Guerra Mundial. Un año después empezó el declive de la política tutelar que había prevalecido hasta ese momento en México, instaurando de manera acelerada, el “desarrollismo”, con todas sus consecuencias.

Su regreso a la Ciudad de México fue precipitado. Disgustado el gobernador de Tabasco, Noé de la Flor y Casanova porque Ramírez Vázquez no construyó las escuelas en un sitio que no pudieran dejar de ver los viajeros que llegaban al aeropuerto, sino en los poblados de Atasta y Tamulté que era donde el volumen de población estudiantil lo justificaba, mandó que pusieran “al ingenierito éste en el avión de las doce a México”. Con la doble de malas de que a esa hora no había avión para México y tuvo que salir de manera harto atropellada, al mejor estilo de las películas de vaqueros... pero rumbo a Campeche.

Primeras convicciones

Sí, su regreso fue atropellado. Pero a cambio, traía sus alforjas cargadas de convicciones y propósitos decantados de su participación en la históricamente inaugural planeación de edificaciones escolares en nuestro país y, sobre todo, de su contacto directo con una parte de la realidad nacional, la mayoritaria. Convicciones que irá aplicando en la medida en que las circunstancias las hagan factibles. ¿Cuáles eran ellas?

La primera y sustancial, era la relativa a la contrastada calidad de vida en las distintas regiones del país. Le saltaba a la vista que ni la reiterada “revolución”, ni la igualmente invocada “modernidad” habían llegado a todos los confines nacionales. En segundo lugar, regresó convencido de que a su maestro Cuevas le asistía la razón al considerar a la planeación como el instrumento idóneo y, por tanto, insustituible, para imprimirle una mayor dosis de racionalidad y efectividad a la práctica profesional de los arquitectos. Concordando con ésta convicción ratificó, pero esta vez no en los márgenes de un mero ejercicio escolar, así éste hubiera dado a luz su tesis

profesional, que el urbanismo era el hermano siamés de la planeación y del hacer arquitectónico. Aunque por el momento y dadas las especiales condiciones sociales no pudieran aplicarse ni uno ni otra, también regresó persuadido, en cuarto lugar, de la pertinencia de la arquitectura prefabricada para obviar las dificultades generadas por la falta de materiales y de mano de obra calificada con que se encontraba la práctica profesional en las anchurosas fronteras del país. Tampoco cabía ignorar la lejanía de los asentamientos humanos necesitados de contar con edificios escolares, en relación a los conjuntos urbanos donde podían abastecerse de unos y otra. En quinto lugar y coronando a las anteriores, también incubó una más que, como las anteriores, definirá en buena medida sus actuaciones posteriores: la decidida importancia que revestía dar a conocer esta fisonomía del país a lo colegas arquitectos preocupados de encontrar un asidero firme que, a manera de cimiento, soportara los criterios proyectuales a partir de los cuales fuera posible darle forma a la arquitectura que les estaba solicitando el nuevo régimen.

Ya en la Ciudad de México, en 1946, se desempeñó en varias actividades. Se inició como profesor en el *Taller de Urbanismo* en la Escuela Nacional de Arquitectura (1947-1958); se hizo cargo del Departamento de Edificios de la Secretaría de Educación Pública, proyectó la escuela primaria “El Pípila”, participa en las actividades gremiales y forma parte del equipo que se hace cargo de realizar el proyecto de la *Escuela de Medicina* en Ciudad Universitaria (1951), junto con Ramón Torres Martínez, Héctor Velázquez y Roberto Álvarez Espinosa. Dando muestra de su singular talento organizativo, simultáneamente participa en la realización del *viii Panamericano de Arquitectos* (52) coordinando la exposición de arquitectura que acompañó a la visita de los congresistas a Ciudad Universitaria. Por cierto, en aquella oportunidad, Walter Gropius y Frank Lloyd Wright, fueron a no dudarlo, las figuras más destacadas entre los asistentes al Congreso. El prestigio que habían alcanzado de tiempo atrás a partir de la maestría incontestable de algunos de sus proyectos, así lo avalaba. Al contrario de la actitud bastante reticente de Gropius, Wright externó una opinión, hasta poética, acerca de la muy favorable impresión que le provocó Ciudad Universitaria. En una carta dirigida a Carlos Lazo, el Presidente del Congreso, le dijo: *La Ciudad Universitaria es un admirable tributo no sólo a México sino a la raza humana. Es necesario hacerle ver a toda América la necesidad y belleza de una cultura indígena. ¡Viva México!*

Pues bien, al año siguiente funda y dirige la *Unidad Artística y Cultural del Bosque*, (1953-1965) institución descentralizada gracias a la cual el público capitalino disfrutó algunas de las manifestaciones artísticas más sobresalientes, de dentro y fuera del país. Por supuesto, ni él, ni nadie, podía anticipar que los doce años en que se desempeñó como Director le iban a servir para asumir la organización de una labor cultural de amplios alcances, como lo fue la *Olimpiada Cultural*, que impulsó y llevó a cabo, pero esta vez a nivel internacional, con motivo de la *xix Olimpiada* (1968). Pero así fue.

La encrucijada

El lapso de los años cincuenta fue uno de los más fructíferos de Ramírez Vázquez. En él refrendó su capacidad de asumir simultáneamente y con muy buenos resultados, actividades de muy diversa índole. Así, al mismo tiempo que lleva a cabo el proyecto para el edificio de la *Secretaría de Trabajo y Previsión Social*, se promueve como candidato para ocupar la Presidencia de los órganos colegiados de los arquitectos, del *Colegio Nacional de Arquitectos Mexicanos* y de la *Sociedad de Arquitectos Mexicanos* (1953).

Tenía muy clara la importancia de cumplir con las obligaciones protocolarias inherentes a la responsabilidad de representar a sus colegas nacional e internacionalmente. Su participación en el *Congreso* recién celebrado, se las había confirmado. Sin embargo, las acciones que lleva a cabo, prácticamente al día siguiente de tomar posesión del cargo, muestran con claridad que además de las usuales, tenía muy presente que después de un lapso de relativo consenso acerca de los caminos más indicados para que la profesión pudiera llegar al puerto solicitado por el país, de unos cuantos años para acá estaba enfrascada en controversias teórico doctrinarias que daban lugar a una situación de incertidumbre, incertidumbre que solicitaba ser allanada. Tenía clara consciencia de que la profesión se encontraba en una encrucijada.

Incertidumbre muy distante del consenso que podría suponerse prevalecería entre los arquitectos al tener en cuenta que, escasos tres años atrás, Enrique Yáñez, quien se desempeñaba como Jefe del Departamento de Arquitectura del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes, había presentado la primera y magna exposición de la obra proyectual y constructiva realizada por los arquitectos en el curso del siglo. Exposición cuyo título daba clara cuenta de la visión que la estructuraba: *Panorama de 50 años de arquitectura mexicana contemporánea*. En la conferencia

que sustentó con este motivo, Villagrán puso de relieve los principios, conceptos, lineamientos y concepción teórica que, asumida consensualmente, había estado detrás de toda esa magnífica producción. Concepción teórica que, a su vez, mostraba su validez como coadyuvante inexcusable de la sobresaliente labor proyectual y del valor arquitectónico alcanzado en ese lapso.

Ahora bien, si esa magnífica exposición no dejó lugar a dudas acerca del buen desempeño de los arquitectos proporcionando la arquitectura moderna y nacional que exigió la construcción del nuevo país; y si, por si hiciera falta, esto se corroboraba gracias a la mostración de la labor teórico conceptual que habían dado a luz, entonces, ¿por qué la incertidumbre? ¿Por qué la duda, la divergencia y la controversia? ¿Por qué la encrucijada? Y las preguntas no paraban ahí. Otras más requerían ser incluidas y respondidas como conclusión de las primeras: ¿qué se necesitaba para desahogar esas dudas y superar el impasse reinante? Y, por último: ¿Qué tarea le competía a quien va a ser elegido Presidente del CNAM-SAM tres años después?

Incertidumbre muy distante del sosiego que podría suponerse como resultado de treinta años de afanosa búsqueda en pos de una posición teórica compartida acerca del papel de su profesión, en el seno de una sociedad en acelerado proceso de transformación. De una sociedad inserta, además, en un mundo que entre absorto y expectante se enteraba de los alcances portentosos de la ciencia y de la técnica, al igual que de las conflagraciones a escala mundial.

Si a grandes trazos rememoramos algunos de los puntos nodales de la formación de los nuevos profesionales que estaban en gestación en nuestro país a partir de la terminación del movimiento armado, comprobaremos que, de siempre, los arquitectos complementaron su práctica proyectual y constructiva con la búsqueda, hasta vehemente, de las concepciones teóricas, de las guías doctrinarias que habrían de guiar el nuevo curso profesional. Recordemos al respecto, la *Primera Convención Nacional* de (31), las *Pláticas* del (33), la institucionalización de la *Escuela Superior de Construcción*, también del (33), el surgimiento de la *Unión de arquitectos Socialistas* (38), la aclimatación de la planificación y del urbanismo y su puesta en práctica en los dos *Grandes planes nacionales* de escuelas y hospitales (44-46), para sólo recordar algunos de los hitos de mayor relevancia.

Tengamos en cuenta, además, así sea a vuelo de pájaro, la temática sobre la que versaron los sendos artículos y publicaciones que vieron la luz en esos años, parte de la cual está recogida en el *Ideario* de reciente publicación, Podríamos em-

pezar con el de Hannes Meyer, del 38, sobre "La formación del arquitecto", continuaríamos con "Las tendencias de la arquitectura actual" de Emilio Méndez Llinas, del 43, seguiríamos con los muy abundantes y críticos escritos de Mauricio Gómez Mayorga, entre el 45 y el 47, y los de Jorge González Reyna, como el referente a "Generalidades sobre la arquitectura moderna" (1945), o los dedicados a "La habitación barata" de Guillermo Zárraga, del mismo año, o los dedicados a la decoración y muchos más que dan constancia de que los arquitectos necesitaban aclarar su situación, la índole de su profesión y los caminos para transitar en el futuro cercano y distante. Título aparte, pero caracterizando a este momento, estaría la labor de difusión y publicación que Enrique Yáñez llevó a cabo al ser nombrado Jefe del Departamento de Arquitectura del INBA (1946-1952), así como la exposición mencionada. Y no podríamos dejar fuera de esta remembranza sumaria, aunque los tiempos sí lo hicieron, el magnífico testimonio titulado "Manifiesto de la arquitectura emocional" (53) cuyo autor fue Matías Goeritz.

¿Qué nos indica este puñado de escritos, artículos y conferencias? Su mensaje es claro: el mundo se zarandeaba y el de los arquitectos, de aquí y de fuera, también. Sólo que los de aquí lo asumieron con entereza y brío.

En efecto, el mundo de los arquitectos distaba mucho de presentar un ambiente de unidad, de acuerdos unánimemente aceptados, de visiones teóricas unificadas acerca del carácter y esencia de la profesión y de la forma de llevarla a cabo. Lejos de ello, debatían acerca del carácter mismo de su actividad, así como de los recursos con que contaban para imprimirlo tanto en los géneros susceptibles de considerarse prioritarios como de los subsidiarios. La variedad de su temática no ocultaba, sin embargo, el referente general en el cual todos convergían. ¿Y cuál era ese tema que los vertebraba a todos? ¿Cuál era el problema que exigía ser dilucidado de manera definitiva?

Pues nada más ni nada menos que la esencia de la profesión. Esencia que volvía a estar en entredicho no obstante los treinta años transcurridos desde que el cambio estructural había trastocado el marco de referencia de todas las profesiones. Después de treinta años de intervenir, exitosamente, en la nueva situación, lejos de presentar una toma de posición unánime, los arquitectos mexicanos, en la década de los cuarenta, y todavía de manera más acentuada en la siguiente, en la de los cincuenta, esgrimían posiciones disímboles, tendencias divergentes, concepciones teóricas y doctrinas encontradas. ¿Por qué decimos que más en los años cincuenta que

en los cuarenta? Porque además de todos los avatares que penetraban a la sociedad entera, tuvo lugar un suceso cuya repercusión fue definitiva al modificar el rumbo que venían siguiendo. Me refiero al proyecto, construcción y terminación de la obra cumbre de la Arquitectura de la Revolución Mexicana: *Ciudad Universitaria* (1954).

Como hemos dicho, Ramírez Vázquez asumió la presidencia de los órganos representativos de los arquitectos teniendo clara consciencia de la muy especial coyuntura en que se encontraba el ejercicio profesional, lo que implicaba la posibilidad, o mejor dicho, la urgente necesidad, de dar un paso más allá de las actividades protocolarias usuales a una representación de esta índole. Implicaba impulsar actividades que le facilitaran al gremio sumergirse en las deliberaciones propicias para dar con la raíz de las hondas divergencias que tenían entre ellos. Actividades, ambas, que él no había asumido con anterioridad y, menos, de manera tan perentoria. Pero contaba, a su favor, con una edad en la que todo es posible, escasos 34 años de edad, sumada a la rica experiencia emanada de la serie de actividades que le había permitido destacar dentro de sus iguales y, además, con el recuerdo muy vívido de las convicciones suscitadas en Tabasco. Por otra parte, sus colegas no sólo estaban bien dispuestos, sino interesados en llevar adelante un diálogo a fondo sobre las estructuras teórico doctrinarias de la profesión, mismas que se estaban cimbrando bajo el impacto del cometa que, como todos los cometas, había caído sobre ellos de manera inesperada y estruendosa. ¿Decisión única? Salirle al paso al cometa y, al mismo tiempo, a la incertidumbre teórica que de tiempo atrás acompañó al ejercicio profesional de los arquitectos. ¿Medidas a la mano? Promover la revisión crítica, al mismo tiempo que propositiva, de las ideas, de la teorización doctrinaria que sustentaba su ejercicio profesional a través de conferencias, similares a las *Pláticas* que, veinte años atrás, (1933) habían sido impulsadas, también, desde la presidencia de la SAM.

El cometa y su triple cauda

Desde el momento en que el Rector Salvador Zubirán recibió los terrenos que el Estado entregó para llevar a cabo la Ciudad Universitaria (1947) repetidamente solicitados desde tiempo atrás, empezaron los comentarios, las opiniones que anticipaban cómo debía abordarse su proyecto y construcción. Aún sin dejar de reconocer que los terrenos del Pedregal eran poco hospitalarios para una empresa de la complejidad de la que se trataba, lo cierto es que todo indicaba que, esta vez sí,

el proyecto se llevaría a cabo. Y esta certeza suscitaba la emergencia de opiniones encontradas relativas a quiénes lo abordarían, por una parte, y con qué criterios programáticos, por la otra.

Al suscitar tres posibles maneras sustanciales de asumir la continuidad del ejercicio profesional, *Ciudad Universitaria* fue el cometa que con descomunal fuerza impactó el hacer arquitectónico del México de pos-guerra. Con intensidad variable según los casos, las tres distintas posiciones hicieron acto de presencia en la concepción de sus espacios, en el proyecto de los distintos edificios que albergarían a las escuelas, facultades y apoyos académicos, en sus espacios abiertos, solicitando explícita y discursivamente ser reconocida, cada una, como la idónea para orientar el presente y el futuro de la arquitectura nacional. Detrás de la temática particular de los distintos artículos y conferencias se debatía, ¿acerca de qué? pues nada más ni nada menos, que del futuro de la arquitectura, de su práctica y enseñanza. Ese era el fondo subyacente.

Y como suele acontecer cuando el rumbo está en entredicho, cuando cunde la incertidumbre, cuando se duda de la validez del camino que se venía tomando, ninguna de las tres presentaba la menor posibilidad de conciliación entre ellas. Aunque, como se puede constatar que en la práctica los opuestos encontraron algunas afinidades, en el momento del debate ese posible maridaje se traspapelaba.

Ciudad Universitaria fue el cometa que impactó al México de pos-guerra al traer en su cauda la imposición de un nuevo estilo arquitectónico: el llamado, equívocamente, "arquitectura moderna". Un nuevo "estilo" que pasando por alto las peculiaridades, las singularidades nacionales y locales imponía no una mera y escueta tendencia formal, como fue el caso del art-déco, sino, sedicentemente, un nuevo estilo, con todas las implicaciones derivadas de que tanto la teoría como la práctica que lo acompañaban, respondían a las peculiaridades de los países más industrializados del mundo europeo. Peculiaridades que se contradecían con las muy diversas y hasta antípodas circunstancias nacionales. De ahí la contraposición de opiniones expresadas, incluso, con anterioridad al inicio de las obras y que prosiguieron al término de ellas.

La anuencia de quienes veían en *Ciudad Universitaria* el primer y rotundo paso dado a favor de la sedicente "modernidad", aplaudían que era portadora de lo nuevo, lo racional, lo actual. Lo moderno frente a lo pasado. Lo pasado visto como lo caduco, lo irracional, lo antiguo, a la manera como se expresó por primera vez en la

historia en la célebre polémica del siglo xvii de los modernos contra los antiguos. Ello, no obstante las bien elaboradas argumentaciones que enarbolaban, no lograban impedir verlas como una manifestación más de la propensión a la "nordomanía", de ese *irreflexivo traslado de lo que es natural y espontáneo en una sociedad al seno de otra*, usual en ciertos conglomerados sociales, y a la que cincuenta años atrás se refirió el ínclito Rodó en su célebre "Ariel".

El cometa y su cauda

Quienes no sólo no coincidían con este punto de vista sino que, por lo contrario, se oponían a él de manera rotunda, argumentaban que la importación de formas aplicadas de manera indiscriminada a cualquier tiempo y lugar, a cualquier cultura, contradecía, y de fondo, la bien arraigada concepción según la cual la arquitectura debía ser el reflejo de las circunstancias en las cuales se la erigía. Concepción que no había sido sencillo arraigar en el criterio teórico de los estudiantes y profesionales de la arquitectura nacionales, formados dentro del eclecticismo. Después de los cuarenta años que les llevó a sus adherentes pugnar por hacer ver su pujanza teórica arquitectónica, pujanza expuesta y ratificada sin lugar a dudas en el *Panorama de 50 años*, esta segunda concepción parecía haber adquirido carta de ciudadanía en la década anterior al inaugurar, con los *Grandes Planes Nacionales* llevados a cabo en los ámbitos de la educación y de la salud, el tercer momento en el decurso de la arquitectura....parecía, porque había otros puntos de vista que, con brío inesperado emergieron sorpresivamente gracias a la coyuntura abierta por *Ciudad Universitaria*.

El tercer grupo de ideas que saltó a la palestra motivado también por el inminente proyecto y construcción de *Ciudad Universitaria*, estuvo constituido por los arquitectos y pintores que pugnaban por el enriquecimiento de los espacios habitables incorporando en ellos la presencia de la pintura y de la escultura, en maridaje o vinculación cabal; enriquecimiento que se alcanzaría, decían, a la manera como daban testimonio las grandes épocas de la humanidad, en las cuales las obras de arquitectura integraron siempre en sus espacios a las artes hermanas. Este tercer grupo fundó la revista de arquitectura *Espacios*, a través de cuyas páginas proponía dar a luz una nueva forma de crear los espacios arquitectónicos bajo la tutela de la *Integración plástica*, que, además constituiría "la segunda etapa del muralismo mexicano", según lo asentaron. En este sentido, no contradecían la tradición teórica asentada en el país, limitándose a pugnar a favor del enriquecimiento de la

habitabilidad arquitectónica. De este modo le infundirían nueva vida, además, al viejo afán de advenir a una arquitectura propia distante de todas las importaciones estilísticas.

La controversia entre estas tres posiciones fue de las más enriquecedoras que han tenido lugar en el campo de la arquitectura nacional. Las conferencias y los artículos se multiplicaron todavía bastantes años después del término de las obras. Los ensayos, muy sesudos algunos de ellos, dieron lugar a disquisiciones acerca de los estilos y de lo que podía y debía entenderse por integración y por arquitectura. Fue un debate teórico que no ha encontrado parangón en tiempos posteriores.

Las conferencias del 53 y 54

Pues bien, fue en ese año de 53, que Ramírez Vázquez asumió la Presidencia de los órganos colegiados de los arquitectos. Los dos ciclos de conferencias que organizó, el primero en ese mismo año y el siguiente tres años después, si bien fueron motivados por el impacto motivado por la incertidumbre prevaleciente en el campo del hacer arquitectónico, de lejos denotan también la hasta sorpresiva enjundia con que invitó y estimuló a sus colegas a participar de lleno en la controversia que estaba en curso. ¿Se continuaría orientando el hacer profesional en la prosecución de la vieja ilusión de dar a luz una arquitectura "moderna nacional", afán apoyado en un cuerpo teórico ampliamente difundido, tal y como se había impulsado desde el inicio de la revolución social, o se estaría anuente en de nueva cuenta abrirle la puerta a las formas de la arquitectura internacional, lo que le imprimiría un sustancial cambio de rumbo? La encrucijada estaba claramente planteada y a Ramírez Vázquez le era claro que el CAM-SAM no podía permanecer ni ajeno ni silencioso ante ella.

En efecto, no bien lo habían electo y ya lo encontramos organizando un primer ciclo de conferencias que tuvo lugar en la, ahora, legendaria *Casa del Arquitecto*. ¿Quiénes, de los sustentantes, se propusieron y a quiénes invitó? No lo sabemos. Pero sí sabemos que participaron los intelectuales, estudiosos y arquitectos reconocidos por su experiencia o sus publicaciones; en suma, los conceptuados como los mejores conocedores de las distintas tendencias de la arquitectura contemporánea y de la situación profesional de los arquitectos.

Fue un total de quince conferencias de las cuales contamos, hasta el momento presente, con los sustentantes y títulos de siete de ellas únicamente. No obstante ser tan rala la información, evidencia el carácter y papel de promotor asumido

por el joven Presidente del CNAM-SAM. La tercera conferencia, por ejemplo, titulada "Algunas anotaciones sobre arquitectura colonial, siglo xvi" estuvo a cargo de Luis Mc Gregor; Francisco de la Maza tuvo a su cargo la cuarta conferencia titulada "Arquitectura barroca de México"; Vladimir Kaspé cambió el giro temático y abordó un tema que pocas veces hemos visto refrendado, el de "La voluntad de vivir de México"; la sexta conferencia, con un tono un tanto cuanto polémico fue impartida por Raúl Cacho y se tituló "Respuesta al pintor David Alfaro Siqueiros"; la séptima estuvo a cargo de Juan O'Gorman con un tema por demás interesante en aquellos momentos: "Del funcionalismo al modernismo"; y, por último contamos con los nombres de los expositores y títulos de dos más, la de Ramón Marcos "Arquitectura técnica al servicio del hombre" y Ricardo de Robina con el de "Raíces culturales de la arquitectura moderna".

Este ciclo de conferencias causó mucha expectación. La sala de conferencias estaba totalmente ocupada e, incluso la escalera que daba a ella se encontraba igualmente repleta. Quienes nos encontrábamos en los escalones, difícilmente alcanzábamos a escuchar las disertaciones, pero todos sabíamos que ahí se estaban diciendo cosas importantes, incluso para quienes recién nos habíamos inscrito a la Escuela y poco entendíamos de la arquitectura y sus alrededores. Espero que la búsqueda del resto de las conferencias, misma que continuamos, encuentre los textos de todas ellas. Llenarían un hueco muy importante existente en nuestra historiografía respecto a ese tercer momento de nuestra arquitectura.

Desde las *Pláticas del 33*, no había tenido lugar un grupo de reflexiones como el que se llevó a cabo a instancias de Ramírez Vázquez. Las precedentes mesas directivas del CNAM-SAM no contemplaron la pertinencia de organizar uno semejante, considerando, posiblemente, que el ejercicio profesional transcurría sin sobresaltos notorios. Pero la situación varió notablemente con el proyecto y construcción de *Ciudad Universitaria*, a punto tal que podemos suponer que un segundo ciclo (54), que a su vez cobró un alto prestigio en la vida cultural de los arquitectos, fue suscitado y organizado por Alberto T. Arai, quien desde dos años atrás había sido nombrado Jefe del Departamento de Arquitectura del INBA, para salirle al paso a la incertidumbre prevaleciente, así como estimulado, también, por el ejemplo puesto por las conferencias organizadas por Ramírez Vázquez. No cabe duda, los años cincuenta constituyeron un momento de intensa elaboración teórica e historiográfica de la arquitectura.

Bajo el rubro general de *Ideas actuales de los arquitectos mexicanos*, este segundo gran ciclo consistió en dieciséis sesiones en las que se presentaron conferencias acerca de “qué es el estilo en la arquitectura”, por Juan de la Encina, del “churriguera al neoclásico” que tuvo a su cargo Enrique del Moral, el “clasicismo en arquitectura” desenvuelto por Federico E. Mariscal, la “hacia el realismo en la integración plástica” expuesto por David Alfaro Siqueiros, sobre la “degeneración arquitectónica de nuestra época” por el pintor y arquitecto Juan O’Gorman, así como acerca del “charrismo arquitectónico” a cargo de Carlos R. Margáin, y sobre el “panorama de nuestra arquitectura contemporánea” expuesto por Ramón Marcos. El ciclo concluyó con la “interpretación actual de los principios de la arquitectura” sustentada por José Villagrán.

Los expositores de las conferencias y los títulos de las mismas revelan el ambiente de incertidumbre que las alentaba y llevaba a profesionales reconocidos a terciar en el debate. Prácticamente todo el mundo estaba interesado en meter su cuarto de espadas a este respecto. Incluso los que poco o nada sabíamos de la problemática de fondo ni tampoco de los temas particulares que la abordaban, nos sentíamos llamados a no perder una sola de ellas. Ahora consideramos, por lo antecedentes traídos a colación, que este segundo ciclo tiene un especial interés para la mejor comprensión del pensar y el hacer de los arquitectos nacionales. Pero si los antecedentes y el rubro general del ciclo son por demás significativos, no lo es menos el que fue justamente Ramírez Vázquez quien a invitación expresa de Arai, asumió exponer la conferencia de inauguración. Y esto es preciso tenerlo en cuenta ya que, como se sabe, en el protocolo usual de este tipo de reuniones, la apertura conlleva un mensaje de especial reconocimiento al conferenciante, pues sin decirlo expresamente se confía en que hará evidente la importancia del tema general sobre el que girarán las demás participaciones que tendrán lugar a ese respecto.

No obstante que Ramírez Vázquez era ya, ampliamente conocido, Arai consideró que no estaba por demás recordar a los asistentes algunos pormenores de su trayectoria. Así, trajo a colación que el año anterior había organizado una serie de discusiones *sobre las diversas tendencias de nuestra arquitectura contemporánea despertando siempre gran entusiasmo y hasta apasionamiento alrededor de las palabras tranquilas o agitadas de los conferencistas*. Así pues, tanto por sus actividades como Presidente del CNAM-SAM, como por haber formado parte del equipo al que se le encomendó el proyecto de la Escuela de Medicina en Ciudad Universitaria, como por haberle bebido los alientos a los conferenciantes, era el indicado para, ahora y a

su vez, emitir el *resumen panorámico de tanta opinión encontrada*", así como su fundada opinión sobre "*la polémica que estimula la acción y el pensamiento de nuestros arquitectos de todas las edades*".

Para abundar en el carácter de la situación que estaba teniendo lugar en el campo profesional de los arquitectos importa remarcar, así sea de paso, algunos de los conceptos inscritos en esta presentación. En efecto, Arai se refirió "al resumen panorámico de tanta opinión encontrada", a "las diversas tendencias de nuestra arquitectura contemporánea", así como a la "polémica que estimula la acción y el pensamiento", a fin de hacer ver que el ciclo de conferencias que se estaba inaugurando no era un ciclo más, sino que versaba sobre la ¿difícil? ¿ingente? ¿trascendente? ¿insoslayable? disyuntiva planteada por la construcción de Ciudad Universitaria.

¿Tendría presente Arai que Ramírez Vázquez no solamente estaba al tanto de las encontradas opiniones y discusiones que estaban teniendo lugar, sino que ya había formado la suya referente a varios puntos nodales de la teoría, de la crítica y de la historiografía arquitectónica y que sería ésta, la propia, la que expondría en el ciclo de conferencias cuya inauguración le solicitaban? Es muy probable que sí. El título mismo de su exposición permite columbrar un interés especial de Ramírez Vázquez en terciar en la polémica en curso: *Por qué se discute la arquitectura en México*. No deja de ser significativo que en estos momentos contaba con treinta y cinco años de edad y que anteriormente a ellos, si bien no había incursionado más a fondo en aquellos terrenos, habiéndose concentrado en los relativos a la planeación y al urbanismo, el haber participado en el proyecto de *Ciudad Universitaria* le confería una posición especial, ya que era el proyecto y construcción de ésta, el motivo de *tanta opinión encontrada*.

"Por qué se discute la arquitectura en México"

A continuación de un preámbulo muy breve, el usual de cortesía al anfitrión, Ramírez Vázquez planteó varias preguntas, a cual más de interesantes, y enunció varias respuestas, cuya pertinencia en el momento en que las pronunció y su vigencia en el actual, les confiere una muy especial significación.

Contesta la primera pregunta, referente a la razón que origina las críticas que se están pronunciando acerca de la arquitectura nacional, afirmando que en la medida en que toda actividad humana se desenvuelve en ambientes proporcionados por la arquitectura, es natural el interés del público en conocer la opinión que los

propios arquitectos tienen acerca de las obras que realizan. Similar interés manifiestan en conocer la de sus colaboradores y, muy importante, el sentir del grupo social al que tratan de servir. Teniendo esto en cuenta, sigue preguntando, tanto acerca del objetivo que tiene la crítica que “*actualmente se hace*”, como en relación a quiénes “*han de hacerla*”. Preguntas que, sin más trámites, le permiten enfocar el tema que realmente le preocupa. ¿Y cuál es éste?

Si le asistía la razón a Arai cuando, al presentar a Ramírez Vázquez consideró que en tanto organizador del ciclo de conferencias que tuvo lugar el año anterior en la SAM, era la persona indicada para sustentar, a su vez, *el resumen panorámico de tanta opinión encontrada <sobre las diversas tendencias de nuestra arquitectura contemporánea> al haberlas él mismo propiciado y difundido*; si era así, entonces surgen dos aspectos a dilucidar: el primero de ellos y fundamental, estriba en atender al resumen panorámico del conjunto solicitado y, el segundo, a sopesar la conclusión a la que arribó.

Pues bien, Ramírez Vázquez presentó la sinopsis que se le solicitaba, pero no con el carácter de resumen en el que sintetizara una por una las diversas conferencias, adhiriéndose a lo establecido por alguna u oponiéndose a otra, sino tomándolas como un grupo que le permitiera valorarlas en conjunto reparando en las características comunes a todas ellas, más que los rasgos particulares de cada una. De este modo, y teniendo presente los méritos profesionales de los sustentantes, su opinión constituiría un balance de la validez que cupiera concederle en general, y esto es muy importante, a la crítica emitida por los propios arquitectos. Y así lo hizo. Así, pues, procede la pregunta: ¿qué juicio suscitó en él *tanta opinión encontrada* no obstante que todas tenían como referente común una obra sobresaliente a la vez que específica: *cú?* Su opinión fue contundente:

Hemos carecido —dijo— de una serena y metódica crítica de la arquitectura que oriente el creciente interés público...que guíe los métodos para su enseñanza y que obligue a los arquitectos a hacer un alto en el camino para oír...la apreciación justa de lo que se realiza.

Y añadió:

Obras públicas que vive ese público y que al vivirlas las disfruta, pero que también, frecuentemente, las sufre, de ahí su natural interés por la crítica arquitectónica.

Y de ahí, también, su persistencia y conminatoria insistencia en involucrar de manera inexcusable, al usuario, al habitador diríamos ahora, en el juicio que se pretenda llevar a cabo de la obra en cuestión y de todas las demás. A partir de este fundamento, hizo ver que una crítica que omita el juicio que sobre una obra dada tiene quien la disfruta o la sufre, es una crítica parcial, incompleta. Lo que no significaba, tampoco, tomar la crítica del usuario como una justipreciación inapelable, ya que toda obra de arquitectura está integrada por factores técnicos, económicos y sociales que deben ser tratados con especial detenimiento y por especialistas en cada uno de ellos. Por tanto, igualmente equivocado sería hacer a un lado estos aspectos, ya que ello significaría tomar a la arquitectura como una obra plástica olvidando su finalidad esencial de darle forma a un espacio útil. *Por esto es conveniente conocer la experiencia de quien vive la obra arquitectónica. Para ello, la crítica deberá revestirse de una sinceridad y honradez extremas –añadió–, para escuchar lo que piensa la familia de su habitación, el obrero y el industrial de su fábrica, el alumno y el profesor de su escuela, los médicos y los enfermos de sus hospitales, etc.*

En esta conferencia maestra, a la vez que inaugural, Ramírez Vázquez hizo ver que a fin de cumplir como actividad coadyuvante de la fase proyectual y final del hacer arquitectónico, la crítica precisa ir más allá de una escueta opinión sobre el aspecto formal de las obras resultantes, puesto que si no incorpora en su apreciación las dimensiones técnicas, funcionales y económicas involucradas en la obra completa; y si, además, deja de lado reparar en su *utilidad social*, el juicio que emita será incompleto, parcial y limitado, abdicando de este modo al papel que de ella se espera, porque puede desempeñarlo. Tomando los conceptos anteriores como premisas, vuelve a preguntar: La arquitectura en México se encuentra a discusión, sí, pero ¿cómo ha sido esa discusión, esa crítica?

Para responder esa capital pregunta y fundar el deber ser de la crítica, no duda en exhibir la superficialidad de algunas de las que se estaban emitiendo acerca de cu, enfocadas de manera preponderante al edificio de la Biblioteca y argumentando respecto de ella *que parecía: sarape, cajita de Olinalá, vestido de turista, pero se soslayó siquiera si efectivamente era o no una buena, útil y perdurable biblioteca*. Contrariamente a esas opiniones circunscritas a la exterioridad de los edificios, afirmó que la crítica precisaba apoyarse en un concepto sólido acerca del ser del hacer arquitectónico, de sus vertientes, de los elementos que lo componen, en suma, en una concepción dialéctica de él, tal y como lo planteaba la teoría arquitectónica.

La crítica referida a la arquitectura es una actividad imprescindible del ejercicio profesional porque, dijo, sólo ella permite hacer una justipreciación del resultado de los afanes del arquitecto, asentando si realmente se alcanzaron las muy distintas finalidades que, fungiendo como causa, la hicieron nacer. ¿Cómo saber si se cumplieron las expectativas, sin preguntarle al usuario, al habitador y a los especialistas de toda índole que colaboran en la construcción a fin de contar con una visión más completa del producto? Como lo asienta reiteradamente, al Ramírez Vázquez recién inserto en las actividades gremiales le interesa sobremanera involucrar a la crítica en el proceso productivo de los espacios habitables. Para ello, y no obstante que esta actividad requiere apoyarse en el rigor teórico filosófico y científico indispensable, por supuesto “sin la pretensión de un tratadista”, es conveniente, dijo, no perder de vista la conveniencia de que esa crítica sea comprensible tanto para quienes viven los espacios creados, como para los estudiantes que se encuentran preparándose para ejercer la profesión. De este modo cumpliría, además, con su finalidad pedagógica.

“La arquitectura es una disciplina de servicio”

Ahora bien, una vez formuladas las tesis anteriores, el autor cae en la cuenta de que le es necesario fundarlas respondiendo otras preguntas que, sin formularlas explícitamente, dan cuenta de su congruencia teórica. ¿Por qué insiste y de manera reiterada, en que una vez terminadas las obras debían sujetarse a la crítica y ésta, a su vez, tener como principal testigo de cargo, aunque no único, al habitador de ellas? La primera parte de la pregunta la respondió él mismo al sostener que la crítica es la vía idónea para confirmar si las finalidades motivantes del proyecto y construcción habían sido cumplidas. Pero la segunda parte de esta tesis, referente al papel protagónico que en dicha valoración tenía el habitador, no había sido planteada en los tratados de arquitectura con antelación, ni en el momento en que la enunció, ni en la actualidad. Como bien sabemos, la valoración final siempre ha procedido, ya sea de los propios arquitectos o de personas ajenas a la profesión, frecuente y lamentablemente, de los *marchands*. Se trata, por tanto, de una tesis con todos los méritos de la originalidad, que justamente por eso nos lleva a inquirir de dónde y por qué la derivó.

No es en el cuerpo de la conferencia de la Sala Ponce donde encontramos la respuesta a la pregunta suscitada por la segunda parte de su tesis. Pero la localizamos,

años después, en el discurso con el que agradeció que se le hubiera otorgado el Premio Nacional de Artes, en 1973. Fue con motivo de este merecido reconocimiento, que consideró oportuno referir en su alocución “cuáles han sido y cuáles son (sus) preocupaciones sobre el quehacer arquitectónico”, donde la encontramos formulada simple y llanamente: “La arquitectura es una disciplina de servicio”, asienta, a la que le corresponde “crear los espacios que requiere el mexicano para vivir... (con) la alegría y la solidaridad.” Tesis que reitera con mayor amplitud trece años más tarde, en 1986, al sustentar la *Cátedra Extraordinaria* en la Facultad de Arquitectura, a la que tituló, justamente de esa misma manera.

Y, bien, si ya asentó que el hacer arquitectónico es una actividad de servicio, cae por su peso la exigencia de corroborar si ese servicio ha sido cumplido a plenitud, a medias o nulamente... que de todo hay en la viña del Señor. Y ¿a quién habrá que preguntar acerca de la idoneidad de dicho servicio? La respuesta es incontestable: al beneficiario o víctima de dicho servicio, a quien lo disfruta o lo padece, asienta rotundamente.

Es interesante comprobar cómo, de una tesis avalada como principio de una actividad, por su propia inercia emanan las demás conclusiones que se encuentran implícitas en dicho principio. Este es también el caso de la siguiente conclusión. Si, como ya dijo, se trata de servir a los demás proporcionándoles los espacios que necesitan para desenvolver su vida con alegría y solidaridad, entonces, no cabe que el arquitecto mal aproveche la oportunidad que se le ofrece y procure “imprimir su sello”, buscando hacer “de cada obra un monumento a su memoria”. La “arquitectura de autor” queda descartada de las preocupaciones profesionales. Por el contrario, y siendo consecuentes con el carácter sustancial de su actividad, será la “utilidad social” la que guiará el proyecto y construcción de una obra específica.

Como en los casos anteriores, esta otra afirmación nos conduce a preguntar a dónde lo conduce plantear la “utilidad social”. O tal vez una mejor formulación de la pregunta debiera invertirse y preguntar no a dónde lo lleva, si no de dónde extrajo la idea de la “utilidad social” de la arquitectura, de dónde la derivó y a dónde lo conduce. Por tanto, ¿qué quiso decir con “utilidad social”?

La respuesta que él mismo ofrece, es de la mayor importancia para inscribirla en el cuerpo de la teoría de la arquitectura. Porque, en efecto, se trata de la introducción de la dimensión ética en el cuerpo técnico práctico de la profesión. Dimensión ética que le permite llevar las formulaciones teóricas anteriores, dos pasos

adelante. En efecto, si bien los espacios habitables tienen al ser humano, siempre y en todo caso, como su referente y destinatario único y obligado, no cabe considerar a éste a la manera de un Robinson, como lo hizo la especulación novelesca, esto es, produciendo su vida sólo, aislado de los demás. El ser humano es el prototipo de ente social. Esto es, un ente cuya vida sólo puede producirse y reproducirse en sociedad con otros, en ayuda mutua, en convivencia, socialmente. Por tanto, el ejercicio profesional no puede limitarse a procurar el buen funcionamiento técnico o económico de una específica obra particular considerándola aislada de las habitaciones vecinas. Concebida desde este punto de vista, la obra de arquitectura siempre y en todo caso tiene una obligada dimensión urbanística. Sólo enfocándola de este modo, la obra puede aspirar a ser útil, a alcanzar una utilidad más acabada. Persistir, dijo, en separar lo arquitectónico de lo urbanístico es incurrir en un error. Ni la arquitectura por su lado ni el urbanismo por el suyo.

Como se colige, en la conferencia que venimos comentando, conceptual y teóricamente Ramírez Vázquez transitó de considerar el logro de la utilidad como la función sustancial de la obra de arquitectura, a precisarla como habitabilidad, para, por último, proponer que su función más completa es propiciar la convivencia entre los seres humanos. Temas van a ser éstos que desenvolverá de manera más amplia en escritos posteriores, particularmente en el dedicado a tratar *El espacio del hombre* (1982). Por el momento, y en el marco de la Cátedra Extraordinaria, retoma el carácter de servicio del hacer arquitectónico para presentarnos una faceta que, pese a su relevancia, no ha sido objeto de reflexión por la teoría de la arquitectura, no obstante su indiscutible trascendencia.

Esta otra faceta surge de reparar, sí, en el servicio que presta a una colectividad pero no solamente al solicitante particular o específico. Esta otra faceta la presenta en forma de pregunta en términos generales: ¿a quién ha “servido” la arquitectura a lo largo de los siglos? ¿Y a quién debe servir la actual? Con seguridad, la respuesta que enunció en la Sala Ponce debe haber cimbrado el espíritu de todo el auditorio, arquitectos y no arquitectos..... tal y como cimbra el nuestro en estos momentos.

En la parte final, en la conclusión de su conferencia, lleva a cabo un brevísimo, un sumario, un lacónico resumen de la evolución histórica del hacer arquitectónico, señalando a quién ha servido. En esta sinopsis, en unos cuantos renglones, establece que a lo largo de los siglos, de la antigüedad a la edad media, la arquitectura ha sido construida

...para el servicio del Rey conquistador o del Rey Mecenas del Arte". Hasta "el siglo xx, empieza la arquitectura realmente a servir al hombre. Pero ¿a qué tipo de hombre?", pregunta. Y contesta: "al que tiene dinero, al inversionista, al que hay que proporcionarle un interés económico atractivo.

No siempre se sirve, por ejemplo, al inquilino, sino con preferencia al propietario. La arquitectura no se hace para quien la vive sino para quien la compra.

Este es el hombre para quien el arquitecto ha trabajado durante el pasado siglo y los principios del presente.

El arquitecto mexicano trabaja ya para otro tipo de hombre, trabaja para el pueblo, entendiéndose sin demagogia, trabajar para el pueblo es trabajar para todos.

Este resumen del árbol genealógico de los arquitectos le va a servir para poner en claro cuál es el espíritu que debiera animar a los arquitectos de la revolución, para diferenciar con claridad su acta de nacimiento y pasaporte de tránsito. Así se entiende la conclusión de su discurso:

...la tarea más importante que tenemos en nuestras manos, es hacer la arquitectura contemporánea que México necesita para la atención de sus actuales problemas sociales.

Así es que, según lo dicho, lo que le interesa de fondo a Ramírez Vázquez es ratificar el cometido fundamental de toda actividad, o sea, su función social o, para decirlo en sus términos, la utilidad social del hacer profesional. Y esto lo retoma justamente en el momento en que, terminada la Guerra Mundial, se abre un momento de bonanza económica que, en México, adopta la tónica conocida como "sustitución de importaciones", o sea, el aval a la iniciativa privada.

Esto lo afirmó en 1954. ¿Habría sido consciente de la trascendencia de sus conceptos? Sus ideas fueron, y son, absolutamente inaugurales. Las que enunció en esa conferencia, que hoy resultan de vigencia incuestionablemente histórica, no encuentran parangón alguno, ni puertas adentro, ni puertas afuera de nuestra circunstancia. Ninguno de los arquitectos reputados como teóricos o historiógrafos de la arquitectura, ha introducido la dimensión ética del hacer arquitectónico en sus valoraciones. De ahí que, quien se adentra en sus páginas, se quede ayuno res-

pecto a quién ha servido, de fondo, el ejercicio profesional de los arquitectos a lo largo de toda la historia. La insistencia de los arquitectos en el carácter artístico de la arquitectura, en vez de abonar a favor de su carácter de *"actividad de servicio"*, como reiteradamente lo insistió, no hace más que ratificar aquél pretérito sentido.

¿Ayudarán los textos que ahora se rescatan a afianzar la *"utilidad social"* del hacer arquitectónico? ¿Lograrán inducir a preguntar, nuevamente, a quiénes sirven las obras que se están realizando, si al inquilino o al propietario? ¿Se las deberá seguir apreciando como objeto plástico olvidando su insobornable función utilitaria? Esperamos que las respuestas de los arquitectos de hoy refrenden las que emitió un joven arquitecto hace ya sesenta años que, aquí, rescatamos.

¿Cuáles eran sus preocupaciones?

En el lapso que media entre la, sin hipérbole alguna, brillante conferencia sustentada en 1954 y el *Premio Nacional de Artes* que le fue otorgado casi veinte años después, en 1973, llevó a cabo algunas de sus obras más representativas. Recordamos aquí, el proyecto del Aula casa rural, al que se le otorgó el Gran Premio en la XII Trienal de Milán; el edificio para la Secretaría del Trabajo y Previsión Social, los 15 mercado que construyó en la Ciudad de México, así como diversos pabellones en Bruselas, en Seattle, Nueva York y en Ciudad Juárez; el Instituto Nacional de Protección a la Infancia, la Galería de Historia en Chapultepec, y los museos de Arte Moderno, el de la Ciudad de México, el Nacional de Antropología y, por supuesto, el de Arte Africano en Dakar; así como la plaza de las Tres Culturas y el Estadio Azteca. Proyectos y realizaciones que entreveró con la fundación y dirección, a lo largo de doce años, de la Unidad Artística y Cultural del Bosque y la dirección del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE). Cerrando con broche de oro esta actividad, tan destacada como fructífera, es preciso recordar los Juegos de la XIX Olimpiada, que tuvieron lugar en nuestro país, en 1968, cuya organización tuvo a su cargo en su carácter de Presidente del Comité Organizador. Las olimpiadas culturales, complemento de las competencias atléticas, fueron una aportación que transformó el carácter escuetamente deportivo que hasta ese momento tenían dichos eventos.

Interesado en poner en relieve algunas de las ideas que subyacían a las diversas obras y actividades que había llevado a cabo y que habían sido consideradas merecedoras del Premio Nacional que se le estaba otorgando, consideró adecuado asen-

tar en su discurso de recepción “cuáles han sido y cuáles son (sus) preocupaciones sobre el quehacer arquitectónico”. Eran varias, algunas de las cuales se editaron en el opúsculo titulado *Cambiar es vivir, vivir es cambiar*.

En su pensamiento y en su obra había desempeñado un papel descollante la convicción de que: “Sin duda existen valores y soluciones permanentes, que van conformando una herencia que se conserva a través del tiempo, que no cambian y que deben conservarse a través del tiempo.” Y así lo reiteró en la *Cátedra Extraordinaria*. ¿Cuáles serían esos valores permanentes? “Entre los aspectos formales permanentes de la arquitectura y el urbanismo del México actual destacan: la concepción generosa del espacio, el respeto por el color y la textura de los materiales y el sentido audaz y permanente de su construcción. La presencia de estas constantes a través de corrientes diferentes resulta innegable.” “Valores y soluciones permanentes que van conformando una herencia”.

Herencia que es a todo punto importante conservar y heredar no mediante una reiteración, de y en, sus formas particulares, lo cual llevaría a incidir en arcaísmos o reminiscencias que el cambio de los tiempos y las modalidades de vida sociales vuelven improcedentes, sino mediante soluciones contemporáneas propias. Lo cual tampoco tiene que dar lugar a un nacionalismo exagerado, dado que de lo que trata es de atender los rasgos que, tanto unen a los distintos conglomerados sociales, como los identifican.

Al releer este discurso, importa no pasar por alto su concepción de la belleza como un aspecto más cuya dilucidación en las obras de arquitectura constituyó otra de sus preocupaciones. También conviene reflexionar acerca de la vía que recomienda para alcanzarla. Aquí es pertinente rememorar los primeros escarceos que, al respecto, tuvieron lugar en la lejana Grecia. En efecto, ¿habrá estudiado el diálogo de Sócrates salvaguardado por Jenofonte, en el cual el inmarcesible maestro hace ver que la belleza es una consecuencia que se desprende de la utilidad cabal de un objeto que, por esa razón tendrá “su” propia belleza y no una distinta o impuesta? Lo dudo mucho. Pero él llega a la misma y fundamental conclusión: cada objeto cabalmente útil tiene su propia belleza. No existe una belleza general que se deposita o surge con variaciones en cada caso. Incluso la tienen, aquellos objetos que por la utilidad que prestan, como “un bote de basura”, dijo Sócrates, parecieran alejarse del más mínimo adarme de belleza; tienen, la que es propia de un bote de basura, la de un estadio, la de un laboratorio, y así sucesivamente.

¿Habría caído en la cuenta que en su intento de explicar la belleza asumía una posición dialéctica opuesta a la posición metafísica que todavía en la actualidad persiste en quienes suponen que es la misma cualidad la que se encuentra en los objetos naturales y culturales e identifica a las llamadas “artes”?

No menos digna de atención es la proposición que presenta, según la cual la “verdad” es la vía mediante la cual es posible advenir a la belleza en las obras de arquitectura. Y, por extensión, abundaríamos nosotros, a las demás actividades productivas:

Si se procede con verdad en todas las etapas de la creación arquitectónica se podrá alcanzar la belleza.

“Verdad” en la determinación de los materiales y técnicas a emplear, verdad en la asunción de las necesidades a satisfacer y las circunstancias ambientales, económicas y técnicas en que tiene lugar el acto productivo.

Al respecto, cabe tener en cuenta que si bien emplea el término de verdad como afinidad entre las acciones que se llevan a cabo y las finalidades que se persiguen, un maestro suyo, con quien tomó clases y por el que tuvo un especial reconocimiento, José Villagrán, había empleado en su curso de teoría el concepto de “valor lógico” o “lógica del hacer”, para indicar esta correlación de las formas con su tiempo histórico, de los materiales con su calidad óptica, de la apariencia con el espacio construido. En efecto, en una obra de arquitectura (¿y en las demás, no?) es de tener en cuenta, siempre que se trate de justipreciarla, la lógica de su factura en todos los sentidos, como un valor que se entrelaza con los demás para dar lugar a un valor compuesto: el arquitectónico:

Cuando la técnica ha sido regida por la verdad, la arquitectura penetra en el mundo del arte.”

Según lo revela en *El hombre y el espacio*, otra de sus preocupaciones la constituía poner de relieve el papel medular del espacio como contenedor de la convivencia con sus semejantes, mediante el cual el hombre subsiste y se transforma. Esta convivencia implica una distancia entre los seres humanos; distancia que no es solamente física sino social y que es preciso regular a fin de que ni sea tan extrema que difi-

culte el contacto y la comunicación, ni tan escasa que cause agobio. De este modo, cae en la cuenta de que la "historia del hombre es en cierta forma la historia de las relaciones del hombre con el espacio."

Las repercusiones que en los grupos sociales tiene el espacio de que disponen para sus diferentes actividades, es o debe ser, un aspecto de puntual observancia, tanto para los arquitectos al momento de integrarse a un equipo para llevar adelante un conjunto equis de edificios, como para los urbanistas. Más notoria es esa observancia en estos últimos, ya que no se trata de aglomerar personas en un espacio cada vez más restringido, sino de que vivan con dignidad: "no se trata de lograr que quepa el mayor número de personas en un espacio, pues no se trata de empacarlas..."

En este sugerente estudio aborda el espacio de una forma concreta. Esto es, no simplemente se refiere a medidas y dimensiones en abstracto, desde las antropométricas hasta las físico construidas, para cada local o asentamiento, sino vinculando el desenvolvimiento de la vida del ser humano en y gracias al espacio. Efectivamente, el ser humano se desenvuelve congeniando con su congéneres, pero todo ello, en y gracias al espacio, a punto tal que bien puede tenerse una mejor idea de cualquier asentamiento humano analizando cómo ha sido su relación con el espacio en que se encuentran. Las obras de arquitectura no son solamente un refugio contra la intemperie, sino que mediante los espacios que concibe y crea, propicia la convivencia o la dificulta al punto de llegar a anularla.

La historia del hombre es, en cierta forma, la historia de las relaciones del hombre con su espacio.

La planeación territorial

Cuando en 1976 Ramírez Vázquez se hizo cargo de la Secretaría de Asentamientos y Obras Públicas, la ocupación del territorio nacional mostraba algunos de sus contrastes más difíciles de subsanar. No era necesario llevar a cabo amplios y sesudos estudios para apreciar la insuficiencia y, en no pocos casos, la carencia que en materia de infraestructura básica indispensable padecían los conglomerados humanos que habitaban tanto en el campo como en las ciudades. Carencia o insuficiencia que frenaba su desenvolvimiento, que obstaculizaba el desarrollo del país en su conjunto. Era indispensable a todas luces tomar las medidas necesarias para dotar-

los de suficiente energía eléctrica, de aumentar el flujo de agua, de instalarles redes de drenaje adecuadas y de vincularlos mediante comunicaciones expeditas con el resto de las poblaciones.

No obstante, sin embargo, la importancia y urgencia de subsanar esas carencias básicas que afectaban a toda la población, también saltaba a la vista otra gran malformación de los asentamientos humanos en el territorio nacional constituida por la dispersión de una parte considerable de la población y la desmesurada concentración de la otra en la capital del país. Se manejaba la cifra de más de 90 mil poblados de menos de 2,500 personas contrapuestos a los asentados en la capital, cuyo número ascendía a uno de cada cinco de la población total. En la unidad contradictoria integrada por la dispersión de una parte de la población y la concentración de la otra, se sintetizaba en buena medida el problema de los asentamientos humanos en el contexto nacional.

El proceso de concentración de la población en lo que al tiempo será la capital del país data de mucho tiempo atrás. Desde la época prehispánica, pasando por los siglos de virreinato, hasta los tiempos actuales, la concentración del poder y de las inversiones en la capital fue dando lugar a una descompensación en el desarrollo sumamente difícil de detener y mucho más de revertir. Pero era ahí donde había que aplicar todos los esfuerzos. Era impulsando la desconcentración del poder y de las inversiones y la descentralización de las decisiones, donde había que aplicar los mayores esfuerzos, dado que exige muchos recursos dotar de infraestructura, tanto a la población concentrada por los grandes volúmenes de bienes que es necesario proporcionarle, como a la población dispersa, por las enormes distancias que hay que cubrir para trasladarlos. A sabiendas de que se trataba de un proceso que llevaba siglos estableciéndose y no podría corregirse en corto tiempo, Ramírez Vázquez orientó la intervención de la SAHOP poniéndole cortapisas a la concentración de los bienes y a la descentralización de las decisiones. Era impostergable dar los primeros pasos: vísteme despacio que voy de prisa, reza el refrán.

Los criterios urbanísticos que era necesario aplicar para inducir el mejoramiento de esa contradictoria situación distaban mucho de los que él mismo había expuesto en el aula escolar cuando fungió como profesor de la materia en la Escuela de Arquitectura. Ya no se trataba de historia de las ciudades, ni de arte urbano o de algunas recomendaciones generales referidas a las carencias sociales. Para este momento se trataba de organizar el desarrollo de los asentamientos humanos en

el territorio nacional tanto física, como económica y políticamente. Los tres niveles estaban indisolublemente enlazados. De organizar, esto es, de impulsar las medidas cuya aplicación pudiera contener e incluso revertir las malformaciones que habían ido sucediendo a lo largo del tiempo, así como las que coadyuvaran a catalizar el desarrollo urbano y social futuro.

Como se colige, la tarea que era preciso emprender desbordaba en mucho las recomendaciones más o menos abstractas recopiladas en los diversos textos a la mano referentes a la historia de las ciudades. A diferencia del urbanismo académico, de lo que se trataba era de subsanar y orientar el desarrollo urbano en las circunstancias precisas en que era necesario impulsar esta tarea en el país. Esto es, se trataba de intervenir en las prácticas sociales, en las modalidades de vida, en los hábitos sociales conforme a los cuales había venido teniendo lugar el desarrollo humano nacional. Prácticas e inercias que al socaire de la desidia o del dejar hacer y dejar pasar a las fuerzas del mercado, lo que tal vez es lo mismo, desde mucho tiempo atrás habían dado lugar a ostensibles anomalías en la ocupación del territorio, anomalías que era necesario detener y reorientar.

Y ¿cuáles eran esas inercias imposibles de seguir tolerando, así fuera por simple omisión? Más allá de la insuficiencia y, en no pocos casos, de la carencia de la infraestructura indispensable para que los conglomerados humanos pudieran asentarse y desenvolverse, era ostensible que esta grave situación deficitaria no se debía solamente a la indolencia o estulticia de quienes habían sido designados o elegidos para tomar las medidas adecuadas para enmendar esas carencias, sino que, en muy buena medida eran la secuela de un federalismo trunco, de un federalismo importado de manera exabrupta. En la vieja disputa del siglo XIX entre centralistas y federalistas, triunfaron los primeros, pensando que era la forma más democrática que podía implantarse en el país, pero su triunfo fue pírrico. La terca realidad se impuso bien pronto y, dejando de lado las tesis de principio, el centralismo fue sentando sus reales. No se trataba de elegir sin recato un remedio en vez de otro. La gravedad de la dolencia exigía remar contra corriente. Esto es, de impulsar las leyes, los reglamentos, la cesión de derechos y atribuciones a las distintas instancias gubernamentales, fueran de nivel federal, estatal o municipal, obligándolas a asumir la responsabilidad de conducir la ocupación territorial. Y esto, a sabiendas de que dichas instancias y, fundamental, que las personas que las tenían a su cargo, no estaban preparadas para dar dos pasos adelante en la federalización

de las decisiones. A sabiendas, también, que la magnitud del problema y de su solución imponía que fuera toda la población la que participara y de que no obstante los intentos realizados con antelación por unos cuantos arquitectos que elaboraron los primeros planos reguladores de algunas ciudades, en general se carecía de ellos. La planeación no sólo urbana, sino del desarrollo económico, también dormía el sueño de los justos. Ahora bien, las entidades, y más que eso, las personas que las tenían a su cargo, no podían hacerse responsables, con la inmediatez que el malestar solicitaba, de llevar adelante las responsabilidades implicadas en la descentralización y desconcentración de las actividades económicas. Y mientras esos cambios iban dando sus primeros pasos, la migración campo-ciudad y, más que eso, campo-capital del país, o campo-Guadalajara y campo-Monterrey iba teniendo lugar un proceso de macrocefalia agudo. Con todo y ello:

Si bien son años de reorganización, de diseño de nuevos formatos, de nuevas instrucciones, el proceso es ya irreversible. Ya no es posible pensar que se vuelvan a centralizar todas estas acciones.

Solamente adentrándose en un examen pormenorizado de la circunstancia nacional actual sería posible aquilatar hasta qué punto se ha persistido en el magno esfuerzo propugnado por Ramírez Vázquez, así como en los logros alcanzados a fin de ampliar y consolidar la desconcentración y la descentralización política y urbana que tanto detrimento le ha ocasionado al desenvolvimiento de nuestro país. A reserva de que dicho estudio sea llevado a efecto, no cabe duda de que podríamos encontrar una luz para salir de la encrucijada en que se encuentra inserto el ejercicio profesional de nosotros, sus colegas arquitectos, recordando la recomendación que externó en su conferencia de 1954 y que reitera treinta años después:

Para juzgar una obra arquitectónica es fundamental atender al momento en que fue gestada y a las condiciones para su realización. Si al pasar frente a una obra sólo vemos si nos gusta o no, si hay o no equilibrio de volúmenes, si encaja o no en el contexto urbano, en fin, cuando se le juzga por su resultado formal, se está haciendo un juicio muy válido, pero parcial. Es sumamente importante analizar si responde a los requerimientos de su programa y a la sensibilidad del hombre que la vive y por tanto, qué valor tiene como testimonio de su época.

CRÍTICA



Candelario Huízar será homenajeado. Una deuda más que se cumple

Tomado de: *Clasidiscos*, febrero de 1960.

En el mes de septiembre próximo, se llevará a cabo un homenaje a Candelario Huízar en el Palacio Nacional de Bellas Artes. Esto fue decidido por el maestro Luis Sandi, Director del Departamento de Música de dicha institución y decidido impulsor de la música mexicana, el pasado día 30 de enero en la ciudad de Guadalajara, durante el festival realizado en aquella ciudad para honrar la memoria de Silvestre Revueltas, teniendo en cuenta la conveniencia que para un más cabal desarrollo de la cultura tiene el conocimiento de nuestra historia musical, así como para cumplir con la obligación que tenemos de situar ante la opinión pública en el lugar merecido a las personas que en este terreno se han destacado.

Efectivamente, en los umbrales de lo que podemos titular con más propiedad como música mexicana, entendiendo como tal aquellas obras que apartándose del espíritu de copia que —salvo algunas excepciones— imperó en la producción de nuestros músicos del siglo pasado, encontramos la personalidad relevante de Candelario Huízar, y su obra, de gran importancia para la historia musical de México.

No fue el primer nacionalista en nuestra música, ni siquiera es uno de los más conocidos. Sin embargo, la crítica y los musicólogos más destacados, lo han consagrado como a uno de los pilares del nacionalismo musical.

A partir del 29 de octubre de 1927 en que su poema sinfónico “Imágenes” mereciera en el Concurso de Composición Nacionalista el tercer premio —el primero lo obtuvo Rolón y el segundo se declaró vacante—. Candelario Huízar empezó a acaparar la atención del público. Y al interpretar la obra premiada la Orquesta Sinfónica Mexicana bajo la dirección del maestro José Rocabrana: “...el auditorio se conmovió en masa, los aplausos se hicieron más ruidosos, más entusiastas; era que celebra-

ban la aparición de un nuevo valor en nuestro pequeño mundo musical". Así lo testifica Manuel Barajas en el Universal del 3 de abril de 1928.

Como pese a las opiniones del jurado calificador y del público asistente a este primer concierto, todavía hubiera escépticos, se anunció que *Imágenes* sería incluida en el concierto del 13 de diciembre de 1929 en el Teatro Arbeu. El resultado, que González Peña haciendo la crónica de él, dijera: "Todos teníamos la impresión de que en aquél instante y para la música mexicana, se había registrado la aparición de un nuevo, de un gran compositor. Solo un auténtico compositor, un compositor de raza, hubiera podido forjar una obra tan sólida, tan bellamente inspirada, tan rica en sugerencias emocionales y pintorescas y sobre todo, tan nuestra".

A partir de aquél día en que mereciera el tercer premio en el concurso convocado por la Universidad de México, con su poema *Imágenes*, su obra cobra una nueva vida, la que le inspira el espíritu nacionalista. Es la firme convicción de que solo creando música nacional se llegaría en cierto tiempo a crear música de validez universal, lo que lo impulsa a crear la mejor parte de su producción, misma que le atrae para sí los elogios de la crítica y un puesto relevante dentro de la historia musical de México.

De su primera sinfonía, Silvestre Revueltas dijo: "Huizar es un auténtico valor de nuestra música. Su cultura musical, es cultura clásica de raíces profundas, que ha dado firmeza y claridad a su expresión medularmente mexicana. Ha sabido aprovechar el material adquirido, para construir su obra en un sentido nuevo y una nueva dirección, de acuerdo con su idiosincrasia racial. No mariachi estilizado, sino hondo cantar ancestral que conserva la fuerte contextura de una ideología racial que no ha sido conquistada, y no ha vuelto a Europa los ojos sometidos".

Los triunfos se sucedían, y el cornista de la Orquesta Sinfónica de México se ponía de pie detrás de su atril para recibir los aplausos. Aplausos que no se le escatimaron.

Cuando se estrena su poema sinfónico "Surco", el maestro Luis Sandi opinó: "Surco es un canto a la vida del campo. No es un canto mentiroso como tantos otros escritos sobre el mismo tema, en los que se ensalza al campo como a un mundo feliz; Huizar canta a un campo despiadado, eriazo, que demanda toda la fuerza, toda la vida del hombre, que fructifica con su sangre. Hay no sé qué de terrible, de trágico en toda la obra, aún a través de los trozos más alegres. Estos momentos, como gestos de rebeldía ante la vida, demasiado dura, desaparecen de pronto arrollados por



ese ritmo que presenta el trabajo agobiador. Otra vez pasan aquí las cosas como un reflejo de la vida misma, sin convencionalismos ni mentiras”.

La superior calidad de estas obras de Candelario Huízar y las que le suceden, como sus cuatro sinfonías, su célebre Pueblerinas, sus múltiples orquestaciones, su música para canto y piano etc., le hacen merecedor al Premio Nacional de Artes y Ciencias de 1951, con que el gobierno de México premia anualmente el esfuerzo creador de nuestras más destacadas personalidades. Premio que le fue entregado por el Presidente Miguel Alemán el 22 de enero de 1952 en la residencia presidencial de Los Pinos.

Para refrendar este premio, el Instituto Nacional de Bellas Artes, invitó a un concierto. En los programas que se repartieron, transcribimos textualmente: “El Instituto Nacional de Bellas Artes tiene el honor de invitar a Usted, al concierto que en homenaje al compositor Candelario Huízar, se celebrará el lunes 1º. del presente a las 21 horas en el Palacio de Bellas Artes, con motivo de haberle sido otorgado por la Secretaría de Educación Pública y el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Premio Nacional de Artes y Ciencias para 1951”.

Pues bien, este homenaje no se llevó a cabo. Por causas ignoradas aún por el propio Huízar, la sala de conciertos estaba vacía, la orquesta que iba a dirigir el maestro José Pablo Moncayo no se encontraba en sus puestos... El homenaje no se realizaba.

Y es este homenaje, el que como dijimos antes se realizará en el mes de septiembre. Además de la importancia musical de Candelario Huízar, patente en las opiniones que hemos transcrito, la situación en que se encuentra el maestro, añade una obligación moral, porque... Cuando Candelario Huízar se encontraba en plena madurez, y produciendo magnífica música, sufrió un derrame cerebral que lo dejó hemipléjico. Esto sucedió el 22 de mayo de 1944. Desde hace 16 años, Candelario Huízar está en una silla de ruedas. Lo acompaña únicamente su esposa Consuelo L. y Micaela Concepción.

Cuando se encontraba en un estado tan grave que hacía temer por su vida, y careciendo de los medios necesarios para costear su curación, su esposa tuvo que vender el corno con que tocara por tantos años en la Orquesta Sinfónica de México para pagar las cuotas al Sindicato de Músicos, para tener derecho “hasta el año siguiente” a atención médica.

Por las mismas razones, fue necesaria una cooperación de sus alumnos del Conservatorio para comprar la silla de ruedas que le hacía falta al maestro.

Estas son en suma, las razones que llevarán a decidir al maestro Luis Sandi a realizar el homenaje de que se ha venido hablando. Decisión que ha sido reafirmada en esta ciudad, hace unos cuantos días, y para lo cual el maestro Sandi ya se ha puesto en contacto con el director titular de la Orquesta Sinfónica Nacional, Luis Herrera de la Fuente.

Al aplaudir esta decisión, que está de acuerdo con la loable labor que en pro de la música mexicana viene desarrollando el maestro Sandi, solo queda desear que dentro de las obras que se incluyan en el programa, apareciera la quinta sinfonía que a pesar de las inmensas limitaciones en que lo ha sumido su enfermedad, está concluyendo el maestro Candelario Huízar.

Receta para un Monumento a la Independencia

Tomado de: "Urbe" de *Excélsior*, 17 de abril de 1960.

Una vez más, con motivo del concurso propuesto por la Secretaría de Educación Pública por medio del inba, para un monumento a la Independencia, hemos visto premiar una obra que no ofrece, desde ningún punto de vista, una aportación estética. Lo que sí muestra, es esa obstinación triste, de algunos artistas y críticos de arte, de estatificar al arte por medio de creaciones y argumentos anquilosados.

Resumamos brevemente. Tema estipulado: la Independencia. Forma de representarlo por los autores del proyecto premiado: Cuatro estatuas de algunos de los principales hombres de nuestras guerras de independencia agrupadas en rededor de una antorcha o llama —la de la libertad—. Razón en que se basó uno de los jurados para proponer para el primer lugar a este proyecto: la de que las figuras de Hidalgo, Allende, Morelos y Guerrero... "expresan perfectamente la idea que se propone... (mismas) ...que hacen comprensible el sentido y el objeto del monumento".

Podríamos añadir también los argumentos que se dieron para no aceptar los proyectos llamados abstractos, aunque fácilmente se pueden colegir de los anteriores. Se dijo que... "una forma abstracta... no expresa nada ni al viajero que se aproxima a la ciudad, ni a los habitantes de la región misma, ni a nadie en particular".

Evidentemente de las razones anteriores se desprende una concepción del arte que basa el valor artístico de una obra, en función de lo que digan o expresen. Se podría decir, según esta creencia, que las obras de arte están en razón proporcional al mensaje que expresan, e inversamente, a la abstracción de las mismas.

En esta tesis, se encuentran o se omiten implícitamente dos características del arte que es preciso poner de relieve, a saber: que los materiales con que trabaja cada arte —palabras, sonidos, colores etc.— le imprimen limitaciones que imposibilitarán a las artes, a excepción de la literatura, para "expresar concretamente"

temas determinados. Ya además, que el arte debe analizarse fundamentalmente a partir de categorías formales, si se quiere tener una visión estética de él.

Puesto que en el caso especial que nos ocupa, el del monumento a la Independencia, y en relación al cual hacemos estas observaciones, se especificó un tema especial a tratar —el de la independencia— es cierto que las obras propuestas deberían manifestarlo. No se halla por lo tanto aquí la contradicción. Sino en suponer que para expresar a la Independencia, que por un lado es un vocablo muy concreto, y por otro completamente abstracto, no hay más medios que los usados por la tendencia llamada objetivista.

Partiendo de aquí, necesariamente se tiene que arribar a una escultura que echa mano de símbolos contruidos para expresar un tema, con la concreción que queda fuera de sus posibilidades. Es indispensable establecer, para no continuar en equívocos, que la escultura no puede expresar concretamente un concepto determinado. Que la única arte que puede hacerlo, es la literatura. Que la escultura no debe moverse en terrenos extraños a ella, que la conducen a lo anecdótico. Que en razón de sus limitaciones, la escultura debe abstraer del concepto concreto y específico, ya sea su dinámica, ya su emotividad, para convertirlo en el tema de sus obras.

El pretender pues que la escultura o la arquitectura manifiesten un tema con la concreción que solo puede la literatura, desemboca en una mixtificación absurda, en un recetario de símbolos, como pueden serlo: para el sufrimiento, un cristo; para la libertad, cadenas rotas, águilas, antorchas, llamas etc. a que tan acostumbrados nos tiene la llamada escuela mexicana de pintura.

Con estos elementos, es fácil dar una receta para un monumento: tómense figuras de héroes, añádanse llamas, antorchas o elementos similares, mézclese con espejos de agua —genial descubrimiento de la arquitectura— y con millón y medio de pesos, y ya está... un monumento a la Independencia. Para que sea válida esta receta en cualquier país y lugar, se variarán los héroes —según el caso— y se pondrán materiales del lugar. Estas proporciones, sirven para el 99 por ciento de cualquier población; para el uno por ciento restante, procúrese de preferencia encargar la obra a un artista, pues para ellos no hay recetas.

Contrariamente a esta postura, el llamado arte abstracto, no busca una representación que sale fuera de sus límites, sino que teniendo en cuenta los materiales que maneja, va en pos de la estructura dinámica o emotiva del tema en cuestión, para crear una forma que lo evoque solamente.



Comparemos el principio estético del que parte cada una de las dos tendencias: la primera, ante el tema de Independencia, recurre a proyectar las estatuas de algunos de los hombres que participaron en las luchas e invadiendo el terreno de la literatura, quiere crear libros de historia en piedra, y nos conduce por el manifiesto deseo didáctico a discutir de historia a falta de calidades artísticas. La segunda, toma a la Independencia en lo que pueda significar de trascendental para el desarrollo de los pueblos, y busca una forma abstracta que exprese por medio de categorías formales, sean el espacio, el contraste, la profundidad, la simetría etc., aquella interioridad, conformante del proceso mismo. Se dirige a la esencia vital contenida en el tema propuesto.

La intención pues del arte abstracto, es perfectamente válida y además, fundamentalmente artística al alejarse de mensajes anécdotas, novelas etc., que le son ajenas.

Además, si como es cierto, el arte puede ser usado con fines didácticos, es absurdo estar utilizando para ello obras que lo que van a lograr es exactamente lo contrario: inculcarle a las personas que eso es arte. Los resultados los tenemos ante los ojos: el común de las personas ante su contacto con el arte, busca saber "qué quiere decir". Y no tan solo es esto lo malo, después de todo, no pasaría de que preguntaran qué quiere decir un concierto para piano, o qué quiere decir un paisaje, o un retrato, o un edificio, sino que "hay quien encuentra qué es lo que quieren decir". Y así el círculo se cierra, y la historia de un arte con mensajes y para el pueblo vuelve a empezar.

Basta ya de un arte para el pueblo. El arte como cualquier disciplina requiere práctica. Al pueblo le está vedado el arte. Todo lo que sabe el pueblo es si un arte lo emociona o no.

Basta ya de mixtificaciones artísticas, de obras híbridas.

Lo que hay que hacer, no es rebajar al arte para que pueda ser gustado por el pueblo, sino elevar al pueblo para que aprecie el arte. Pero para eso, hay que mostrarle arte.

"Pasen a la derecha, señores de las generaciones estériles; Nosotros nos quedamos a la izquierda".

Explosivo discurso del Arquitecto Villagrán en el Colegio Nacional

2 de Octubre de 1960.

El arquitecto José Villagrán García es miembro de número de El colegio Nacional con la ceremonia que el pasado jueves 29 del presente se llevara a cabo en el aula mayor de la citada institución. Fue presentado por el presidente doctor Eduardo García Maynez con un discurso en que resaltó los méritos del arquitecto Villagrán.

El discurso que el arquitecto Villagrán pronunciara ante el Colegio y que lo convertiría en el primer arquitecto que ingresa a tan prestigiado centro de cultura, es, a su vez, aún como preámbulo al curso que deberá impartir como una de las obligaciones adquiridas al serle concedida tan alta distinción, el documento más explosivo de que tengamos noticia en materia estética en los últimos años (pongamos unos 300 por lo menos) y por los argumentos expuestos, se convierte en la base de la auténtica estética en materia de arquitectura, de la que adolecemos desgraciadamente; situación que se trasluce a las demás artes.

Pero vayamos por partes... contra filósofos: En una parte de su discurso, el maestro Villagrán al referirse al enfoque que sobre la obra de arte hacen los filósofos, dijo: "Por su parte, la postura del estético cuyas doctrinas fundamentales las borda al través de las doctrinas filosóficas que profesa o están en boga, contienen por lo regular profundas visiones del fenómeno creativo, pero necesariamente, no conceden, por ignorarlo o por desestimarlos todo el interés que al creador, al crítico mismo y hasta al historiador le merecen multitud de aspectos de raigambre eminentemente técnico, económico y social".

La crítica profunda que se encierra en estas palabras a la estética y a los filósofos que dicen hacer estética, consiste en que todos ellos —y al decir esto me refiero aún al más inmediato presente— hacen una estética que Hegel lla-



mó: “desde arriba”, es decir, partiendo en su elaboración de conceptos que como dice el maestro Villagrán, se encuentran de acuerdo a la doctrina que profesan, pero hasta ahora, no son el resultado de investigaciones directas y científicamente realizadas, de todos los factores que integran a la creación artística.

Implícito también en este recio párrafo, se encuentra la necesidad de que los filósofos, o más exactamente los estéticos, estudien y se adentren en la realidad misma de la arquitectura, de la cual, cuando de ésta se ocupan, solamente se posan graciosamente con todo el donaire que les permite su inconsciencia en el aspecto estético, ignorando o desestimando los demás valores como el útil, lógico y social que integran con su concurrencia en una obra dada el valor arquitectónico. Hasta ahora, no hay una sola crítica de arquitectura, que analice si la obra, por su distribución, por el arreglo del espacio tanto exterior como interior, puede ser útil y así cumplir con el primer requisito de toda obra arquitectónica. Hasta ahora, no hay una sola crítica que analice si los procedimientos constructivos, si los materiales empleados –esto implicaría saber cálculo de estructuras: tabú para los estéticos– están en plena concordancia y relacionan en un todo compacto a las necesidades exigidas tanto por el lugar geográfico, como por el género del edificio, como por el tiempo y la cultura que lo crea, con la apariencia estética de la obra misma, que sin ser el resultado de los dos valores procedentes, sí se halla fundada en ellos; del mismo modo como la solución a la utilidad se funda también en el aspecto estético. Es decir, cuatro valores junto con el social, que están intrínsecamente determinados, pero a los cuales podemos separar con miras al análisis.

Estos campos, han sido coto cerrado no sólo para los filósofos, como dice el maestro, sino también para los que pretenden hacer críticas de arte. De aquí que el traer a la luz estas deficiencias de los estudios realizados, sea de tan cabal importancia.

Ha habido intentos y realizaciones de subsanar estos defectos, pero no ha sido por autores nacionales. Podemos señalar aquí, las aportaciones que han dado Viollet le Duc, Matila Ghyka y Lund, en el análisis de las proporciones arquitectónicas de los edificios más representativos de la cultura humana, probando que en ellos, se encuentran una serie de disposiciones explicables por un método científico llamado la sección de oro. Este evidentemente es un intento por elevarse del campo de la subjetividad, común a nuestros críticos y filósofos,

para arribar al lugar donde no tiene cabida más que la investigación rigurosa; rigor que debe de encontrarse en toda disciplina científica no perteneciente al campo de las ciencias naturales. Pero con todas las aportaciones que han dado aquellos autores al análisis estético, todos los estudios hechos gracias a la sección áurea, enfocan una vez más, únicamente el terreno de lo estético, y aún éste, no es llevado a sus últimas consecuencias, razón por la que no podemos tomarlo como la teoría de la arquitectura que necesitamos, puesto que ya sabemos, gracias al maestro Villagrán, que la arquitectura consta de cuatro valores.

De todos modos, el análisis de las construcciones por medio de la sección áurea, o del número ϕ , han probado su efectividad en el estudio de las proporciones. Nuestros críticos de pintura y arquitectura debían utilizarlo, problema de fácil remedio si estudian matemáticas.

Podemos cerrar este parágrafo, trayendo a colación los estudios que en la música se han hecho por autores como Eduard Hanslik, en la literatura por Ortega y Gasset —la esencia de la novela—, en la escultura por el clásico Lessing y en la arquitectura por los ya citados, para mostrar la validez de las palabras de André Lurcat, arquitecto francés citado por el maestro Villagrán en su discurso, que dice: “En el área de lo estético, es habitual juzgar con arreglo a un gusto personal; se hace ya inaplazable sustituir los viejos moldes empíricos por métodos científicos de trabajo”.

Contra académicos. En otra parte de su discurso y refiriéndose al estado actual de la arquitectura, el maestro Villagrán dijo: “Curiosamente, para el observador imparcial, todo el impulso nacido del movimiento registrado durante el primer tercio de nuestro siglo, aquél que combatió al viejo academicismo heredado del siglo xix, se ha extinguido para caer en otro nuevo academicismo formal... (algunas veces) niegan a la arquitectura carácter de arte plástico, refugiándose en supuesta y endeble técnica... (otras le asignan) papel casi exclusivo de expresión estética, para llegar de hecho al círculo vicioso de una forma preconcebida”. Hace mucho que estas palabras, en términos similares nos son familiares. Sin embargo, aquí cobran inusitado valor, por provenir de un teórico que conoce más profundamente que cualquiera en México y aún lo hago extensivo a Le Corbusier y Lloyd Wright, a los que me he referido en este aspecto en otras ocasiones del intrincado problema que es la arquitectura.

Estos formalismos —en el peor sentido de la palabra— que aquí significa dictadura y opresión de los valores útil, lógico y social, en pro de una apariencia estética, son uno de los principales y prolíficos productos de exportación que tenemos. Decimos “prolíficos”, porque vayamos tan solo a la Ciudad Universitaria y de “exportación”, porque son con los que México se presenta orgulloso en otros países. Fijense si no, en que todos los turistas, para quien está hecha, se les trae a la Ciudad Universitaria, pero se tergiversan los valores, ya que se les debería de presumir, si acaso por lo grande, ya que no por la artística.

Tomemos un solo caso para mostrar a qué punto una forma preconcebida puede falsear una concepción artística arquitectónica.

En la Torre de Humanidades de la citada Ciudad Universitaria, se persiguió incansablemente la forma del estilo internacional puesta en boga en este caso por Le Corbusier y sin parar mientes en que se estaba cayendo en un nuevo academicismo, se empezaron a forzar las necesidades para lograr en fachadas un predominio de la horizontalidad, así como para unirse a lo moderno: ventanas de losa a losa, todo ello encerrado cual debe de ser en un marco. Las ventanas se dispusieron de piso a techo, indiferentemente de si se trataba de sanitarios y lugares de aseo. Indiferentemente de si una fachada daba al oriente o si la otra daba al poniente. El arquitecto en su creación, es el ser más libre e indiferente a limitaciones y programas. El resultado: que los investigadores que deben realizar su trabajo en los citados cubículos, así como los maestros a tiempo completo y demás empleados que prestan en ese lugar sus servicios se están asando real y cotidianamente pues resulta que gran parte de esos cubículos, lugares de estudio, se dispusieron al poniente con la dicha ventana de piso a techo. Las consecuencias, cualquiera que sepa un poco de clima y asoleamiento en la ciudad de México lo puede suponer. Pero en la otra fachada no está mejor. Como para lograr esa apariencia que dijimos era indispensable confirmar el mismo tipo de ventanería, ésta se continuó indiferentemente de si lo que ahora se iba a iluminar y aerear eran lugares de aseo. Por lo tanto, todo aquel que entra a los sanitarios goza de una vista formidable desde los volcanes hasta el café de la escuela todo impasee. Resultado por dentro de los sanitarios se han puesto láminas pintadas con aceite para restringir la visualidad, que igual que era de adentro a afuera, podía ser de afuera a adentro.

Este ejemplo basta creo yo, aunque los errores no se repitan para ilustrar lo que el maestro ha calificado de academismo, que de igual manera podía recibir otras características: fachadismo, cristalismo, cárcel cubica, o paralelepipedismo, etc.

Contra parabolóidicos: "Para variar la austera combinación de dos o tres paralelepipedos, se les cubre a alguno o algunos de ellos con las más armónicas superficies extraídas de aquellas monteas escolares con que nos deleitamos y también nos batimos en los talleres escolares de geometría proyectiva".

Ciertamente, de unos pocos años data la proliferación de todas estas formas paraboloides, hiperbolóidicas, etc., cuyo iniciador, con algunos antecedentes nacionales, fue el arquitecto Félix Candela.

El maestro Villagrán, ante el problema que significan dentro del terreno de la teoría estas manifestaciones, se pregunta acerca de la posibilidad de la validez del uso de estas formas, pero por el momento, y aunque anota ciertos datos, como "... se reacciona contra el academicismo internacionalista y formal empuñando la bandera de la originalidad... pero curiosamente trata (el arquitecto) con simultaneidad de hacerse sentir miembro activo y efectivo dentro del occidente", prefiere enfocarlo desde el punto de vista de la originalidad.

Contra sí mismo: Hemos visto hasta aquí en estos tres temas tocados por el maestro, cómo en ellos se plantea la problemática de la arquitectura actual, pero en este discurso que he tratado de glosar, hay todavía más un "contra él mismo".

En efecto, el arquitecto Villagrán a lo largo de sus exposiciones de la teoría de la arquitectura nunca había realizado una crítica específica a alguna obra. Esta es, por consiguiente la primera vez que el maestro abandona esta posición para emprender de una vez por todas la última fase de toda su labor pedagógica, aquella que, basándose en una teoría perfectamente clara y valida se aboque al problema de desbrozar el camino en busca de soluciones que saquen a la arquitectura actual del estatismo en que está sumida. El arquitecto se transforma así, en el verdadero maestro de la arquitectura actual que tanto estamos necesitando.

Revista de la construcción

Traspiés de un polemista

Tomado de: "Acotaciones al Arq. Mauricio Gómez Mayorga" en "Urbe" de *Excélsior*,
13 de abril de 1962.

Ignoro si nuestro país es estructuralmente polémico como sostiene el Arq. Gómez Mayorga en su artículo "La arquitectura contemporánea en México" que apareció en el número treinta y seis de la revista *Artes de México*.

Desde que se caracterizara al mexicano a partir de un complejo de inferioridad hemos visto con desconfianza cualquier tipología, máxime cuando, como en el caso del Arquitecto Mayorga, la polémica elude el deber que tiene todo aquél que escribe públicamente de ser imparcial y de analizar objetivamente las tesis que menciona.

No obstante, tal vez estas acotaciones a sus "notas polémicas" —que tal es el subtítulo de su escrito— sean una confirmación de su aserto. Pero de una forma u otra, el carácter polémico de un estudio solo interesa a quien lo enjuicie desde un punto de vista literario, o a quien desee juzgar al autor, lo que implicaría otro de tipo psicológico o ético.

No cabiendo ninguna de dichas perspectivas dentro de nuestra intención pasamos por alto tal carácter y nos circunscribimos a analizar la veracidad de sus afirmaciones. A partir de aquí, dejamos de lado la parte histórica del artículo mencionado, aun cuando no estamos tan seguros como él de que sea tan bien conocida la evolución de nuestra arquitectura, y aun cuando quisiéramos saber en base a qué se pueda citar al Arq. Obregón Santacilia como *precursor* de la arquitectura contemporánea en México, cuando su obra es el prototipo del eclecticismo, que lo muestra tal vez como *veterano batallador* pero con una *amplitud de criterio* totalmente inválida en materia de arquitectura.

Pero digresiones aparte, la polémica también interesa cuando a nombre de ella se transgreden los límites de la circunspección analítica, y se la convierte en trampolín para saltarse la objetividad de los hechos y para, al mismo tiempo, atribuirles

a determinadas personas tesis que nunca han enunciado. Empresa que redunde en detrimento del respeto que a sí y a los demás debe un polemista.

Me refiero estrictamente a ciertas tesis que el Arq. Gómez Mayorga le adjudica al Arq. José Villagrán García y cuya paternidad evidentemente no le pertenece.

Tratar de mostrarlo es el objeto de los presentes comentarios.

Hagamos a nuestra vez un poco de historia

Ciertas características evidenciadas en las construcciones de hoy en día, llevaron al arquitecto Villagrán el año pasado, en el seno de El Colegio Nacional, a sostener que la arquitectura contemporánea se encontraba en crisis. Los argumentos que respaldaron sus aseveraciones mostraron la solución uniforme que se le daba a diversos problemas. Con la misma forma, la llamada internacional, se resuelven diversos problemas en localidades igualmente diferentes. La misma solución para un edificio de oficinas en Dinamarca, que para otro que se encuentra en Nueva York, que para una policlínica en Caracas, que para los que se localizan en México.

Ahora bien, si estamos de acuerdo en que la arquitectura tiene que resolver necesidades utilitarias muy concretas, resulta válido aceptar que en principio una misma forma no puede responder a diversas necesidades y a diversas ubicaciones; la razón? que dichas localizaciones tienen a su vez determinaciones climatológicas diferentes y que, como lo han mostrado las obras mismas, el ventanal de piso a techo característico de esta forma internacional, si es recomendable en un clima templado, no lo es para uno extremoso o de soleamiento máximo. Claro es que se pueden aducir los medios técnicos para modificar estas condiciones. Pero en este caso, no es semejante tampoco el nivel económico para hacerlos factibles en todos los países. Para usar los vocablos de moda: no tienen las mismas posibilidades de emplear esos medios los países subdesarrollados que los de amplio margen adquisitivo. Lo que nos hace concluir que forzar la solución imponiendo una forma de excesivo requerimiento económico, contradice igualmente el margen del problema planteado en la medida en que éste sea para una localidad de bajo poder adquisitivo.

El arquitecto Villagrán mostró también en esa ocasión, que una forma idéntica además de ser negativa en el primer aspecto señalado, o sea, contradictoria de las condiciones climáticas o económicas, también lo es en un segundo aspecto: el que se refiere al *Programa* que estructura a toda obra de arquitectura. Entendiendo por programa el diverso modo que tienen las culturas de enfrentar y de resolver sus problemas. Esto es, que ante un mismo *problema*, como lo puede ser la habitación,



la recreación etc., las culturas reaccionan de modo diferente. Esto es lo que explica que una casa japonesa medieval sea tan válida como una romana del siglo ii, y que al mismo tiempo sean tan diferentes: para unos la unión máxima con el ambiente, para los otros el reconcentramiento hacia el interior.

La forma internacional por tanto, supone hombres idénticos: utópicos. Y en esto estriba su error.

Notemos que estos síntomas críticos, como los llamó el Maestro Villagrán, no se han detenido nunca en la fachada. Si se critica a la arquitectura contemporánea es precisamente porque ha puesto un hincapié exagerado en el aspecto estético, buscando formas sumamente plásticas y agradables y en sus aras sacrifican los dictados de la ubicación, de la utilidad, de la cultura, del nivel económico. O sea todo lo contrario de lo que despreocupadamente el Arq. Gómez Mayorga imagina en la crítica del arquitecto Villagrán: *la arquitectura está en crisis porque va en pos de obras puramente estéticas, escultóricas, y siendo depositaria en casi todos los casos de positivos valores decorativos, en el sentido que le da Berenson a este término, es totalmente inútil.*

Me permito afirmar que éste es el sentido de la crítica que en aquél curso expusiera el Maestro Villagrán. En todo caso, acudo a la publicación de dichas conferencias en el número cuatro de Cuadernos de arquitectura del inba.

A diferencia de esta crítica tan rigurosamente apoyada, el Arq. Mayorga, con más entusiasmo que argumentos, trata de defender la proliferación de obras anodinas escarnecedoras de la utilidad, acudiendo a la juventud de la arquitectura actual, lo que en su concepto hace imposible pensar en una crisis. Pero ni nosotros, ni el mismo Arq. Mayorga, puede tenerle fe a una razón tan peregrina que nos conduciría a creer que un factor temporal pueda aducirse como argumento en una crítica de arte, así como a contradictorias conclusiones, como serían las de que toda realización nueva, por este solo hecho, es válida, y de que solo pueden ser académicas las seniles. Los datos objetivos contradicen al Arq. Mayorga, porque nos muestran que hay creaciones que en el momento de nacer están muertas y de otras que pertenecen a llamadas épocas de decadencia y que son cumbres del espíritu humano. La similitud del arte con los organismos hace tiempo que fue liquidada por su poética pobreza.

La pregunta que en defensa de la unidad se hace en los siguientes términos: "¿Qué diferencia esencial hay entre un hotel, un edificio de oficinas o un aeropuerto en cualquier ciudad del mundo?" y a la que responde diciendo: "lo extraño y anormal sería que edificios con un mismo programa resultaran diferentes", cabe verla a la luz

de la confusión de términos, ya que utiliza el vocablo *Programa*, al que anteriormente hemos definido, como sinónimo de Problema. Pero si solo fuera cuestión de términos, y si para él el término programa posee la connotación que para nosotros tiene problema, de cualquier manera, creo que ya hemos dado respuesta. Qué... ¿qué diferencia esencial...? La que resulte de adecuar cumplidamente la obra al medio y cultura específica en las cuales se ubica, que pese al impacto cosmopolita reinante, todavía no se identifican para hacer posible una estandarización de sus edificaciones. Los tiempos presentes manifiestan en las culturas particulares de cada país, tónicas cuya impronta debe calificar a sus obras respectivas.

Son éstas algunas de las razones que sostienen que la *unidad* de las obras actuales contradicen los valores que toda obra auténtica de arquitectura debe poseer. El Arq. Mayorga está en libertad de aceptarlas o no. *Pero a lo que definitivamente no tiene derecho, es a criticar teorías que nunca ha conocido o estudiado: a ignorar las teorías que supuestamente critica.*

Por lo expuesto anteriormente, se puede colegir que la crítica del arquitecto Villagrán no es de ningún modo formal, como el Arq. Mayorga sostiene, cuando escribe en la pág. 7 de su reportaje: “no faltan desde luego quienes con la mayor buena fe busquen la salida de un callejón que supone que no la tiene, y Villagrán se encuentra dentro de esta respetabilísima categoría, pese a que su *enfoque formal* quite mucho valor a su crítica”. Como hemos tratado de mostrar la crítica del Maestro Villagrán se encamina a lo contrario, no deteniéndose en los exteriores, sino tratando de hacer ver que precisamente dichas obras no cumplen con el primer requerimiento de la arquitectura: la utilidad. A mayor abundamiento me remito a la plática sustentada en el Congreso Internacional de Estudiantes de Arquitectura en octubre del año pasado, publicada en *Cuadernos de Bellas Artes*, de enero de 1962, que sin duda debe desconocer, y que en la pág. 45 a la letra dice: “Ocioso parece recordar conceptos tan fundamentales como familiares a todos ustedes., más por esto me veo precisado a citarlos, para hacer resaltar el apoyo igualmente primario como familiar de las tesis que sustentamos: lo que nos lleva a calificar aquellas venturosas formas plásticas, expresivas y armónicas... como desintegradamente arquitectónicas al no resolver la total exigencia del hombre a su arquitectura. Olvidan que las obras de este arte comienzan por satisfacer el más bajo escalón valorativo que es lo útil”.

En el mismo discurso, el arquitecto Villagrán añadió: “Uno de estos aspectos primordialmente utilitarios que parecen repudiar las creaciones a que venimos refirién-

donos, lo constituye la ubicación en la especialidad geográfica: en muchos casos no solo aparece repudiada, sino escarnecida. Basta ver lo que sucede con esos grandes ventanales, fachadas vitradas en su totalidad, lo mismo al norte que al poniente; resultando en las zonas tórridas como por ejemplo la nuestra ciudad de Monterrey, edificios erigidos para habitarse que son inhabitables, y edificios levantados para obtener productos de renta que se hacen incosteables, sea por la baja renta que hay que ofrecer o por el elevado costo de luchar en forma desfavorable con un clima cruel reñido con las formas internacionalizantes. El clima, lo mismo que la economía se tiran al cesto de los desperdicios en aras de falsa modernidad y universalidad”.

Testimonios todos éstos, que demuestran hasta la saciedad que la teoría sustentada por el arquitecto Villagrán, es desconocida por el arquitecto Gómez Mayorga, lo que lo ha conducido a criticar erróneamente de formalista una teoría que desde hace muchos años, 35 para ser precisos, incluye a la utilidad como valor indispensable de la arquitectura, del cual, paradójicamente, el mismo Arq. Mayorga es tan polémico defensor.

Pero no es ésta la única tesis cuya paternidad le ha asestado al arquitecto Villagrán. Supone que el Maestro es vocero del regionalismo entendido como repetición de estilos pretéritos —pág. 10 de su artículo— y dice textualmente: “Y de este modo tales estilos habrían de repetir o incluso de continuar el carácter de una región dada... incluso nuestro multicitado maestro Villagrán ha llegado a decir que la arquitectura que no sea regional, no es arquitectura”.

Muy al contrario de esta aseveración, la esencia del pensamiento del arquitecto Villagrán es en el sentido de que la *regionalidad de una obra es una consecuencia del cumplimiento de las necesidades satisfechas por una obra, ante un problema y ubicación específicos*. O sea, que si como hemos aceptado, la arquitectura debe resolver necesidades concretas enmarcadas por el medio y la cultura, la plena satisfacción de éstas, tendrán como resultado la regionalidad de la obra, en la medida en que ésta se encuentra localizada en una región determinada.

De ahí lo falso, como lo señala el arquitecto Villagrán de *pretender* realizar una obra regional copiando formas pretéritas. Efectivamente, podemos pensar que el arquitecto Gómez Mayorga desconoce la conferencia expuesta por Villagrán en el Palacio de Bellas Artes en 1954 publicada en el número 48 de la Revista Arquitectura, que en la pág. 200 dice: “...producir la auténtica arquitectura que al serlo es moderna y regional a la vez; y tan incorporada a lo universal como lo esté la colectividad

a que se sirve y tan local como deje de estarlo". De la misma manera ignora el Arq. Mayorga otra de las tesis sustentada en la Conferencia a los Estudiantes aludida, puesto que en ella se dijo —pág. 47—: "En países ricos en tradición artística como el nuestro el peligro de coger el rábano por las hojas es más que inminente, obligado por el impacto que dejó en nuestra cultura el Imperio Colonial, que nos conduce fácilmente lo mismo hacia un complejo de inferioridad nacional, que a un nacionalismo extemporáneo." "*...Por años hemos expuesto en la cátedra y en el taller, que estos tres conceptos: arquitectura, modernidad y regionalidad son concurrentes en la forma*".

Creemos que lo expuesto anteriormente habla muy claro de la interpretación tan errónea que da el Arq. Mayorga a las teorías del Maestro Villagrán, y que no solo lo lleva a tergiversarlas, sino a adjudicarle otras completamente contrarias a las que ha emitido. Esto sin contar otras equivocaciones, en el terreno de la teoría, que no anotamos en este trabajo.

Las dimensiones humanas en la arquitectura

Colaboración del Departamento de Arquitectura del INBA, tomada de: "Urbe" de *Excélsior*, 27 de enero de 1963.

El acercamiento que estamos tratando de realizar con la arquitectura de Jalisco —que próximamente se presentará en exposición gráfica en el Palacio de Bellas Artes— implica necesariamente llevar a cabo una constante revisión en las ideas que sustentamos acerca de la arquitectura, para comprobar si todavía son vigentes para comprender, en sentido teórico, esta manifestación artística. Revisión constante, propia de las disciplinas culturales, de la cual se libran las ciencias exactas, y que ahora como nunca muestran la profunda visión de Kant, cuando afirmó en su trascendental obra, que la creación de arte es producto del genio. Entendiendo así que el arte no es susceptible de ser regido por reglas, por cánones atemporales, y que en cada caso histórico, es el genio el que da la norma. Afirmación que muestra su validez cuando comprobamos la multiplicidad de soluciones que adquieren los diversos géneros arquitectónicos en una misma localidad y cultura.

Esto no implica, no obstante, que la obra de arte carezca de legalidad alguna, como lo desearían muchos "excelsos visionarios", sino que como todo en la vida, el arte está sujeto a evolución, que no por serlo es sinónimo de caos.

La arquitectura por ejemplo, es para el hombre; y por perogrullesca que se nos presente esta afirmación humanística, no deja por eso de ser menos aplicable en la explicación de algunos aspectos de la arquitectura, a partir precisamente, de la clarificación del modo de entender ciertas culturas, al hombre. La antropología se convierte por tanto, en una disciplina auxiliar al arquitecto, por ser ella quien, en sus diversas especialidades, le brinda el concepto de hombre que les es indispensable para poder plantear, con plenitud de conciencia, los espacios que ése hombre precisa.

La definición religiosa del hombre como conjunción de cuerpo y alma, que se mostró inoperante por no ponerse de acuerdo qué era aquello que debía entenderse como alma, fue sustituida por una conjunción de dimensiones o legalidades a que el hombre se haya sujeto.

Se aceptó desde entonces que el hombre está regido por una primera legalidad física según la cual posee peso y medida; por una biológica que le demanda aire, luz, temperatura etc., indispensable para supervivencia; por una tercera, la del instinto de infinito que al decir de los sicólogos lo impulsa a ir en pos de una complicación constante en sus relaciones con el mundo; y por una cuarta, la del espíritu que lo califica como un ser productor de valores.

Así pues, el hombre es definible por cuatro legalidades. Pero no obstante que en un principio dijimos que la arquitectura es para el hombre, resulta, que en las obras concretas, observamos que no está presente ese hombre integralmente concebido. Según los casos, la arquitectura hace una selección dentro del conjunto de dimensiones humanas y atiende sólo a alguna o a algunas de ellas; rara vez a todas. Selección que parece depender de las actividades que ese hombre vaya a realizar en un caso determinado. El hombre actuando en el seno de la familia, recluso por la sociedad, o elevando sus preces, requiere por parte de la arquitectura, la atención de diversas de sus dimensiones humanas.

La arquitectura responde así a determinadas legalidades, constituyendo al hombre actuando como miembro de una familia, el caso que para nuestra sociedad actual demandaría la totalidad de dimensiones humanas, que igualmente requieren la máxima pluralidad y diferenciación de espacios para responder a ése máximo de legalidades. De aquí, la total diferencia de soluciones que encontramos en las casa-habitación. El caso opuesto, el que demandaría la satisfacción de un mínimo de dimensiones, estaría representando —lo aventuramos como hipótesis— por el hombre actuando como trabajador asalariado. De ahí, que las obras que se dedican a solucionar a este hombre adquieran una regularidad proporcional a la regularidad de dimensiones a que atiende. Bástanos ver el caso de un edificio de oficinas, para comprobar que la sociedad actual supone que en ese caso el hombre le bastan luz y sanitarios: los hombres están uniformados, se tipifican, y los espacios que se les destinan tienen un mínimo de requerimientos humanos. Ejemplo similar al de los romanos de la época imperial, a los que les bastaba, al decir del emperador "pan y circo".

Cabría hora retomar a la arquitectura de Jalisco, tema que solicitara este planteamiento marginal, para entender que la diferencia de las soluciones en sus problemas genéricos puede ser entendida teniendo en cuenta el tipo de hombre a que responden. ¿No acaso es palpable que las diversas obras que en esta ocasión presentamos responden a un diferente modo de concebir al hombre que las va habitar?



Podríamos también preguntarnos, como uno de los caminos viables para comprender sus orientaciones y los valores que posean estas obras: ¿ha sido válida la selección de dimensiones humanas que han realizado sus arquitectos?

Crisis formal de la arquitectura

Tomado de: "Urbe" de *Excelsior*, 23 de abril de 1961.

Conceptos del arquitecto José Villagrán García, en su primera conferencia en el Colegio Nacional

"En la solemne sesión inaugural celebrada en septiembre del último año, dejábamos planteado el tema que ahora va a ocuparnos: la crisis formal en que parece estar embarcada la arquitectura contemporánea", dijo el arquitecto Villagrán al iniciar la conferencia sustentada el pasado lunes en El Colegio Nacional.

Esta crisis en la arquitectura, no es más que una provincia de un Estado que más amplio, se está desarrollando en todos los campos de la cultura occidental: "Entre ciencia y humanidades, entre arte y técnica, entre individuo y colectividad, entre masa y grupo selecto, entre capital y trabajo, entre pueblos subdesarrollados y naciones poderosas..." (Discurso de presentación: septiembre de 1960).

Toda nuestra literatura abunda en estos temas, mismos que se pueden encontrar casi cotidianamente. Testimonios como el de Jean Gebser en la conferencia internacional que auspicio el Instituto de Altos Estudios de Sankt Gallen, el de Lewis Mumford expuesto en sus conferencias en la Universidad de Columbia que han sido publicadas con el nombre de "Arte y Técnica", el de J.G. de Beus en su reciente obra "El futuro de Occidente", el de Víctor Martín en "Rencontres de Geneve", el de Nikita Krushchev en la Asamblea de las Naciones Unidas en 1958, etc., son clara prueba de que no es arbitrariedad "ni audacia de pensador más o menos ingenioso", el presentar en crisis a la arquitectura, pues en su condición expresiva y formativa de la cultura, tiene que manifestar la tónica del medio en que se crea.

Esta afirmación no es, sin embargo, una tesis obtenida a priori, el necesario análisis de las obras actuales, comprobará su validez al mismo tiempo que dejará



planteada las características especiales en que esta crisis se traduce en el campo especial de la arquitectura.

Proveniente de la patología, el término crisis se “aplica a un estado violento que por ser anormal, rompe el ritmo o la secuela de lo habitual y anuncia en proximidad relativa y temporal cierta mutación importante en el fenómeno que la registra”.

¿En qué sentido podemos hablar de una crisis en la arquitectura?

Creo conveniente aducir dos citas especializadas en este terreno.

En el “Panorama 1960” de “L’Architecture d’aujourd’hui” Thomas H. Creighton en su “crítica de la arquitectura contemporánea en Europa”, dice: “...Hoy, quince años después, ¿qué encontramos? Titubeos, modernismo, pésima copia de una torpe arquitectura americana, urbanismo mal comprendido, ausencia de expresión orgánica, ausencia de principios, ausencia (es necesario decirlo duramente) de talento... la construcción es negligente casi sin excepción y algunas veces, de una forma violenta: las nuevas habitaciones, en rápida destrucción, como en Nanterre, cerca de París, están mal pensadas: malo o ningún asoleamiento para climas fríos; paneles de concreto prefabricado mal ensamblados y junteados; ventanas que no son impermeables al aire y al agua...”

En la misma publicación, Jurgen Joedicke, profesor de arquitectura de la Escuela Técnica Superior de Stuttgart, dice: “La evolución de la arquitectura moderna no presenta, desde 1930, la continuidad y claridad que la caracterizaron los años 20... (hemos llegado) en el tiempo presente, hasta el punto de preguntar si los fundamentos de la arquitectura moderna son todavía válidos. El fin de la arquitectura moderna ha sido ya proclamado en los Estados Unidos... Si la forma se considera aislada de las condiciones que la determinan, todos los problemas se reducen a puros problemas de forma y proporción, provocando así un constreñimiento que pondrá en peligro la existencia de la arquitectura en tanto que arte viviente de la construcción. La arquitectura moderna no será creadora ni dejará un arte que perdure más que en la medida que considere la función y la forma como unidad indisoluble... Esta tendencia (a la simplificación de la forma) no está en contradicción con la que reclama formas específicas para funciones específicas, siendo claro que existe una serie de funciones que por su carácter impelen a tal simplificación. Lo que es esencial, es que la forma simple no sea preconcebida, sino la consecuencia del análisis del fin propuesto... Si se pone encima de una estructura complicada una especie de epidermis donde la simplicidad está en contradicción constante con las funciones interiores, o si la fun-

ción es simplificada de manera injusta en pro de la apariencia exterior, el peligro de un formalismo estéril es inminente. Ninguna simplificación de forma es auténtica si no proviene de un proceso que va de lo complicado a lo simple...”

He acudido a estos testimonios por dos razones: primera, porque en ambos se expresa terminantemente la situación de crisis o de academismo en que se encuentra la arquitectura, misma que planteada por el arquitecto Villagrán, constituye el tema de su curso; tómense pues, en este primer sentido, como refuerzo, si es que todavía alguien los precisa, de la validez de la afirmación de Villagrán. Y segundo, porque también en ellos se encuentra, aunque sin el rigor que caracteriza a la teoría del citado arquitecto, los síntomas en que se manifiesta tal situación.

Cuando con clara prosa literaria, ambos autores hablan de “malo o ningún asoleamiento para climas fríos”, o que “la forma no sea preconcebida”... o de que “si la función es simplificada de manera injusta en pro de la apariencia exterior”, no hacen más que glosar el principio de “verdad arquitectónica” de Leonce Reynaud, principio que se expresaba a través de una serie de concordancia, o el “valor” lógico y útil en que tales concordancias han evolucionado en la teoría del arquitecto Villagrán, porque, en su conferencia, el arquitecto Villagrán aclara que dentro de los síntomas que anuncian la crisis actual, se encuentra el olvido del Programa General y Particular, que como es bien sabido por nuestros profesionales, integran al primer requerimiento que tiene que satisfacer la arquitectura: el valor útil.

El Programa General se entiende como las reacciones vitales ante la ubicación, cultura, economía, situación política, etc., que tiene que satisfacer la obra a crear. No es el Programa General, una lista de espacios, como comúnmente se entiende, sino la ubicación integral de la obra en las coordenadas cronotópicas en que se produce:...”ser lo que somos y pertenecemos a nuestro propio tiempo”.

Dentro de las diversas corrientes que se observan en la arquitectura actual, tales como la internacional, la orgánica, la nacionalista y la individualista, aparecen precisamente estas características el olvido de los programas que constituyen el valor útil. Y es este olvido el que produciendo obras semejantes a lugares diferentes, da pie al primer síntoma crítico: discordancia entre obra y espacio geográfico. El segundo surge del choque entre la obra y la idiosincrasia local, o sea, ante el espacio y tiempo cultural. Y el tercero está constituido por idéntica forma para destinos específicos diferentes. Síntomas todos ellos, que se pueden agrupar en uno: incumplimiento del valor útil.

Aunque en conferencias posteriores, en la tercera, se reexpondrán rápidamente los fundamentos teóricos que aquí se están aplicando, y sin los cuales “ningún estudio... sobre arquitectura, puede hacerse”, no cabe duda de que “Examinando preliminar y superficialmente las causas en que se apoya nuestro sentimiento de estar dentro de un fenómeno crítico-formal, sin esforzarnos, dejando hablar con libertad a nuestra conciencia, descubriremos que radican particularmente en la serie de conflictos que nos plantean, al chocar las formas en boga contra nuestros más recónditos conceptos de arte y arquitectura. Estos choques conflictuales los padecemos por igual en nuestra práctica cotidiana, como arquitectos activos, en nuestras escuelas profesionales como profesores y en las personales observaciones que hacemos al vivir o al juzgar la obra que se produce a nuestro alrededor, en nuestro medio lo mismo que en el mundo europeo”.

Análisis teórico

Tomado de: *Cuadernos de arquitectura*, número 3, México, INBA-Departamento de Arquitectura, octubre de 1961, pp. 25-39.

Tratar de encontrar cuáles logros de la arquitectura japonesa, tomada en su integridad arquitectónica, son susceptibles de incorporarse a nuestra arquitectura, significa en principio, llevar a cabo una delimitación perspectiva, que distingue a la arquitectura japonesa como obra de arte y coloca a la estética como la ciencia mediante la cual es posible realizar este estudio.

No vamos a tratar pues de enunciar con criterio estático los inúmeros factores que concurren en ella y que permiten otras tantas perspectivas, por considerar que lo fundamental de dicha arquitectura es su realidad como obra de arte y su riqueza como veta en la que podemos encontrar las leyes que rigiendo su concepción perviven analógicamente y se proyectan hasta nuestros días. Lo que a su vez es la prueba mejor de su alta calidad artística.

No detenernos en aspectos parciales con minucia de museógrafo, sino todo lo contrario, basarnos en ellos para encontrar la estructura que se encuentra desenvolviéndose dinámicamente a todo lo largo de su evolución histórica, tiene a su vez dos dimensiones: corroborar su categoría artística y avocarnos con las categorías que no siendo circunstanciales coadyuvan al desenvolvimiento histórico.

Sintetizando. Nuestro objeto: encontrar las categorías analógicas de la arquitectura japonesa y su posible incorporación a la propia. Nuestro instrumento: la estética.

Planteando el objeto se precisa hacer lo mismo con el instrumento, la estética, porque muy frecuentemente se la ha confundido con dos ciencias, que ampliando e incursionando ilícitamente en los terrenos de aquélla, ha querido convertirla en una colonia de su imperio. Me refiero a la sociología y a la psicología.

Desde su nacimiento en el siglo XVIII, la estética ligó la solvencia de sus afirmaciones cobijándose bajo el manto de la metafísica, lo que significó un desapego de



la realidad empírica y consecuentemente, la imposibilidad de comprobar en ella la veracidad de sus tesis.

Ante esta situación, ante deducciones metafísicas renuentes a la comprobación en las obras concretas de arte, y con el ejemplo de la solidez metódica de las ciencias naturales, surge el positivismo. Y del seno de éste, la sociología que extendiendo rápidamente sus investigaciones hasta el arte trató de explicarlo a partir de la íntima relación de la obra con la ubicación crono-tópica en que se la localiza, estableciendo una relación causa-efecto. La causa del arte estaba constituida por los factores ambientales, tanto físicos como espirituales. El efecto era la obra misma.

El arte gótico por ejemplo, es desde este punto de vista, el resultado de un espíritu apocado producto de la desmembración del Imperio Romano: las invasiones de las hordas bárbaras, la destrucción de la cultura helénico-romana, habían tenido como una de sus consecuencias la aparición de un hombre que azotado por el trastocamiento de valores, devenía de sereno y confiado, a débil temeroso y enfermizo. Era esto lo que se manifestaba en las catedrales góticas, que al decir de Hipólito Taine "Expresaban y atestiguan la gran crisis moral, a la vez que enfermiza y sublime, que durante toda la Edad Media exaltó y laceró el espíritu humano".

Ésta explicación de la arquitectura gótica, aunque discutible, es de gran utilidad para la comprensión más cabal de la época medieval, pero también es cierto que nada nos dice acerca de las cualidades intrínsecas de cada obra que la convirtieron en una obra de arte.

Porque evidentemente, si se acepta que aquel estado de ánimo privaba en todos los hombres, ¿por qué solamente la obra de unos cuantos es valorada de artística y la de los otros no? La obra misma, única en quien podemos hallar la respuesta a esta pregunta, no fue analizada por el positivismo en su forma de sociología. Como se ha visto, aquélla no hace más que dar el marco general en el que se desenvuelven las obras, mas no las ha estudiado a cada una de ellas.

Este enfoque simplista de positivismo, pronto fue superado por el psicologismo, que trató de ir más a fondo para buscar la explicación ya no en el medio, sino en el hombre mismo: en su psique.

Es claro que esta explicación del arte a través de la psicología del creador, es bastante más atractiva.

Si nosotros le preguntamos a Worringer en qué consiste la belleza de las catedrales góticas, nos contesta en que son la manifestación de un espíritu que persi-

que la trascendencia, que no se contenta con el mundo real en que vivimos; que es precisamente este mundo en perenne evolución, que se antoja hostil y temible, el que lo conduce a buscar lo absoluto, lo que no cambia, lo inmutable, en los objetos ideales, que siendo creación humana, no pueden por principio, cambiar.

En esto consiste la belleza de los elementos que usa el hombre medieval: la línea, el plano, las figuras abstractas geométricas. La verticalidad de las catedrales también tiene aquí su explicación: son síntoma del ansia de infinito.

Este punto de vista alcanza su clímax cuando sostiene que “hablar de la supuesta belleza del gótico es una equivocación de los modernos... (sólo es posible aspirar) a una interpretación psicológica del estilo gótico, que nos haga *comprender la conexión entre la sensibilidad gótica y las formas externas* en que se manifiesta su arte”.

Como se puede observar, la sociología y la psicología del arte, poseen en común una característica que está claramente enunciado en la frase final de Worringer que acabamos de citar: “*comprender la conexión...*” de la obra con el medio en que se ubica, en el caso de la sociología, o con la sensibilidad individual en el caso del psicologismo.

Pero como habíamos dicho antes, el comprender la conexión (por otro lado necesaria) de la obra con el medio o con la sensibilidad, no nos otorga la posibilidad de avocarnos con las características peculiares de cada obra en particular. Encontrar esta conexión, no nos aclara nuestro problema, el problema fundamental del arte, que podemos enunciar con la siguiente pregunta: ¿Qué es lo que hace que una obra sea artística? ¿Qué cualidades hay en ella que la distingue de la multitud de haceres humanos? ¿A partir de qué leyes, con arreglo a cuáles principios es posible la obra de arte?

La imposibilidad de la sociología y de la psicología para contestar a estas preguntas, está determinada en la misma medida en que quieren explicar el arte por medio de factores externos a la obra concreta, del análisis de una sinfonía, de una pintura, de una obra arquitectónica, al remitirse a analizar el medio o el individuo estas ciencias se alejan de la respuesta estética.

Limitación por otro lado muy comprensible si tenemos en cuenta que su objeto, es como lo indica su nombre, estudiar en un caso los factores sociales y en el otro la psicología. Pero no la obra de arte.

Estas deficiencias manifiestas en estas ciencias para encontrar las leyes que rigen a la obra de arte, no han sido sin embargo, obstáculo para que aún en la ac-

tualidad grandes círculos sostengan, de hecho, ya que no de palabra, a la estética como una aplicación de la sociología, de la psicología y aún de la economía. Y es muy común encontrarnos que la belleza de una sinfonía de Beethoven radica en la tragedia de su vida; o que la validez del arte abstracto se niega aludiendo a que es un producto del sistema decadente del imperialismo burgués.

Contrastando con estas explicaciones heterónomas que sólo alcanzan a incursionar en los aledaños del arte, la estética sostiene en la actualidad que no es posible enunciar científicamente ninguna tesis respecto al arte, que no provenga del análisis previo de la obra misma.

Para ella, la obra es el objeto primero que investiga y el término final que comprueba la veracidad de las afirmaciones.

La diferencia es pues radical: para explicar a la arquitectura gótica, no echamos mano de factores externos a ella. La arquitectura gótica no es para la estética el resultado de un espíritu enfermizo o del terror cósmico del hombre medieval, sino la íntima relación entre los requerimientos que la solicitaron, los medios y técnicas empleadas y los espacios y formas logradas, en los cuales se comprueba siempre la presencia de los valores útil, lógico, estético y social, que a su vez demuestran la validez de la teoría que desde hace 30 años así lo ha postulado.

El enfoque estético además, tiene otra característica inapreciable: la de ser dinámico. Es decir, la de acudir a los objetos con la mira de poner en relieve qué es lo que en ellos persiste proyectándose hasta nosotros. No dibuja como la sociología y la psicología aplicada al arte las coordenadas crono-tópicas circunstanciales y perecederas en que se manifestó alguna obra, sino que al rescatar las leyes con arreglo a las cuales han sido posibles, permite su vigencia en la actualidad, convirtiéndose en un instrumento apto para cooperar a la lícita evolución del construir humano que hemos denominado arquitectura.

No trata de comprender el arte por la vía de la mimesis espiritual con el hombre y época que lo creó: sentir como el gótico para apreciar lo gótico. ¡Nunca! Esto es lo estático, lo museográfico, lo sedente. Ir desde nosotros hasta ellos, rescatar sus valores absolutos –hasta donde ésta palabra tenga algún sentido– establecer lo que por encima de la evolución nos fuerza a continuar llamándolos arte.

Esto es lo dinámico.

Pasemos pues a colocarnos ante la arquitectura japonesa desde la perspectiva que otorga este bastión, para tratar de encontrar cuál es su puesto en la evolución

arquitectónica mundial, las categorías que la rigen y su posible incorporación aquí y ahora.

Nada mejor que partir de un estudio presentado por el arquitecto japonés Yui-chiro Kojiro que lleva por título "El arte moderno y la arquitectura japonesa" porque considero, como lo veremos después, que tiene datos de gran utilidad, cuya veracidad se irá despejando a lo largo de esta plática.

El arquitecto Yuichiro Kojiro sostiene en esta monografía, que el eclecticismo arquitectónico del siglo XIX fue superado gracias al Art-Nouveau. Que este estilo revela la influencia de la pintura y arquitectura japonesa y que más concretamente, la casa Tassel de Víctor Horta, "Revela las líneas ondulantes y graciosas de los quimonos usados por las bellezas de Okiyowua, líneas que se convirtieron en la característica del Art-Nouveau".

Ésta fue la primera vez, dice Yuichiro Kojiro, que el arte japonés influía en el occidental, lo que fue posible porque la arquitectura japonesa posee "dos virtudes características: su belleza de proporción y su logicidad constructiva" mismas que impresionaron vivamente a los arquitectos occidentales y los condujeron a proyectar sus obras con un nuevo sentido que ha sido llamado Art-Nouveau.

Creo que sobre la primera de estas características no ofrece ninguna dificultad, pero sobre la segunda, quiero explicar que se dice que la arquitectura japonesa es lógica, entendiendo con este término, que los medios que emplea, las disposiciones que logra, los materiales, técnicas y espacios resultantes, están en perfecta concordancia. En esto consiste la logicidad.

Quede muy claro, antes de continuar, las dos afirmaciones básicas de Yuichiro Kojiro, a saber: que el Art-Nouveau nació gracias a la influencia ejercida por la arquitectura japonesa y que ésta posee como característica su belleza de proporción y su logicidad constructiva. Para apreciar en todo su valor tales afirmaciones, para comprobar su validez, es necesario que retrocedamos un poco para recordar cuál era la situación en el arte en el siglo XIX.

Época de revoluciones en todos los órdenes, en lo político con la desaparición del régimen monárquico, en lo económico con un nuevo modo de producir riqueza proveniente del auge industrial, en lo social con el predominio de la clase burguesa y el surgimiento del proletariado y en lo artístico con la búsqueda de nuevas formas de expresión, el siglo XIX renuncia a todo aquello que le había legado la tradición

humanista del Renacimiento y propone, contra el predominio de la razón la supremacía del sentimiento.

Se empieza a ver dentro del terreno del arte, que el sacar del segundo nivel en que se había conservado, al *Pathos*, podía ayudar a lograr nuevas formas de expresión hasta entonces no explotadas.

Es necesario superar las formas clásicas cuyos cánones celosamente resguardados de la evolución había caído en un academismo. Se imponía la necesidad de negar el principio de “justicia poética de Aristóteles que estipulaba que al final de la obra el malo debía ser castigado; había que continuar el camino trazado por Shakespeare (recuerden el final de Hamlet, en que mueren buenos y malos –tendencia realista- para apreciar el nuevo modo de encarar la expresión artística) y buscar lo trágico o patético a base de la contraposición y violencia de sentimientos. En la obra del gran romántico francés Víctor Hugo “El jorobado de Nuestra Señora de París”, podemos encontrar estos lineamientos. Sus personajes al mismo tiempo que se encuentran desenvolviéndose en tramas complicadísimas –innovación también frente a la tragedia griega- manifiestan pasiones antípodas: Quasimodo es aquí una figura típica de esta nueva forma: el ser deforma: el ser deforme, grotesco, monstruoso que sin embargo es capaz de los más altos sentimientos, del amor platónico.

Surge además la novela caballeresca, con sus lances de capa y espada, con sus amores supraterranos que exaltan el sacrificio en aras del ideal. Y al recordarlo tengamos en cuenta dos cosas: que todas estas obras son la expresión del *pathos* y que los temas de Walter Scott, de Alejandro Dumas, de Víctor Hugo, Medievales los ambientes en que se desarrollan, medieval la catedral que tiene por escenario. Este regreso a la época medieval también se verifica en la música. Con el antecedente de Beethoven que había roto los cánones de la sonata clásica sublimados por Haydn y Mozart, al introducir en la sinfonía una coda, surgen los nuevos compositores, que además de desestimar la forma sonata –lo clásico- y de diseccionarla, encuentran el nuevo paso evolutivo gracias al rejuvenecimiento musical por la inclusión de los elementos populares. Material popular que había surgido en la Edad Media.

Aparecen así los grandes músicos nacionalistas expresándose ya no en la forma sonata o sinfonía, sino en poemas sinfónicos, en rapsodias, en variaciones, en las formas menores: polkas, vales, minutos, caprichos, etc.

Chopin y Glinka, los iniciadores con el "Estudio revolucionario" y "La Vida por el Zar", son continuados con el grupo de los cinco: Borodin, Balakirev, Cui, Korsakov y Mussorgski. Los títulos de sus obras son muy significativos: Islamey, Ruslan y Ludmila, Sadko, Una noche en la árida montaña. En las estepas del Asia Central.

En la escultura sucede lo mismo: el abandono de los cánones clásicos mantenidos en la era napoleónica por Luis David, con sus líneas claras, texturas limpias, posiciones lánguidas, por unas esculturas que desprecian la línea, que gustan de los fuertes contrastes y de ambientes expresivos. Augusto Rodin es el ejemplo.

En la pintura se niegan también las categorías de los clásicos; el plano, la línea, por lo profundo y lo pictórico. En vez de colores mezclados, colores puros.

Contra sombras grises o sepias, conjunción cromática. Contra lo plano, lo profundo, contra lo lineal lo pictórico.

Este regreso "a los orígenes", como hemos visto fue fructífero para estas artes: en él encontraron una renovación que se tradujo en nuevas formas de expresión.

¿Qué sucedía mientras tanto en la arquitectura?

Dentro de la historia de la arquitectura el XIX es considerado como un período ecléctico en que se reproducen formas tipo de estilos pretéritos.

Sin embargo, la denominación de neoclásico no es del todo exacta si tenemos en cuenta que no se construyeron únicamente edificios inspirados en la tradición helenístico-romana, sino que al lado de éstos proliferaron los inspirados en la arquitectura islámica, egipcia, gótica principalmente. Pero podemos seguirla usando si tenemos en cuenta estas limitaciones y entendemos por neoclásico en general, la reproducción amoral (en sentido ético) o ilógico (en sentido estético) de formas caducas.

La arquitectura renacentista, y en general la de tradición clásica dicen, no es ajena. Ella es el resultado a necesidades y concepciones estéticas propias de su cultura. Por tanto, es inaceptable para nosotros. También nosotros al igual que ellos debemos crear obras que estén de acuerdo con nuestra peculiar forma de ser. Debemos regresar a lo propio. Y lo propio lo constituía la arquitectura gótica, que había respondido en su época a todos los requerimientos y dimensiones humanas.

Así, teniendo en la mente la idea de la categoría de verdad, regresan a la época medieval e inundan las ciudades de remedos ojivalistas. Y este fue el error. Ya no se copian obras clásicas, pero se copian las góticas.

Notemos sin embargo, que este error en la realización concreta, tenía en la base, *la verdad constructiva*. Pretendiendo una arquitectura que respondiera a la localización geográfica, a la peculiar concepción estética habían caído en reproducir obras que si respondieron a estas demandas, porque no cabe duda de que la arquitectura gótica es uno de los ejemplos más cabales de gran arte. En ella se hallan fundidas las necesidades útiles a las espirituales, las disposiciones a las apariencias.

Tratando de salir del neoclasicismo acudieron a ejemplos que habían sido propios, pero que lo habían sido 8 siglos atrás.

Testimonio de que los arquitectos del XIX buscaron *la categoría de verdad*, (que por el momento continuaremos llamando así pese a ser equivoca y a haber sido superada por la teoría actual como categoría de logicidad) lo constituyen tanto sus equivocadas realizaciones concretas que reprodujeron al gótico porque éste es, como ya dijimos, uno de los mejores ejemplos de verdad constructiva, como los escritos de los arquitectos teóricos de aquel vituperado siglo XIX.

Vamos a mostrar en los escritos de tres grandes arquitectos: William Morris, Viollet le Duc y Leonce Reynaud, como el siglo XIX fue el crisol de donde surgieron las bases de toda la nueva arquitectura. Que se basaron y reprodujeron a la arquitectura gótica precisamente porque iban en pos de establecer la categoría de verdad: categoría que está a la base de toda la arquitectura moderna, misma que se inicia con el Art-Nouveau.

- 1.- *Búsqueda de la verdad arquitectónica.*
- 2.- *Teóricos del siglo XIX.*
- 3.- *Nacimiento y testimonio sobre el Art-Nouveau.*
- 4.- *El Art-Nouveau: auténtica manifestación arquitectónica.*
- 5.- *Dos tesis falsas: Giedion y de la Maza.*

Antes de continuar, recordemos que nos encontramos en busca de los orígenes del Art-Nouveau, para verificar la validez de la tesis de Yuichiro Kojiro, que sostiene que este movimiento nació gracias a la influencia de la arquitectura japonesa. No se trata, como podría suponerse, de hacer un boceto de historia, sino de apoyándonos en ella, encontrar el sitio que la arquitectura japonesa tiene dentro de la evolución artística, para posteriormente ver en qué medida sus logros son susceptibles de incorporarse a nuestra arquitectura.

Habíamos dicho asimismo, en los últimos párrafos de la primera parte, que íbamos a tratar de mostrar en los escritos de tres arquitectos sobresalientes del siglo XIX, que el error concreto del “pastiche du Moyen Age”, tenía en su base, la búsqueda, de la verdad arquitectónica, categoría que va a ser rectora en el Art-Nouveau.

William Morris, uno de los participantes más activos del movimiento prerrafaelista en Inglaterra, que por muchos ha querido ser calificado como antecedente directo del Art-Nouveau, dice en 1860: “deberíamos ir de la mano de la arquitectura gótica y estimarla en lo que fue y en lo que es: una magnífica manifestación de orden orgánico. Actuando conforme a una tradición tal, uno reconoce un principio estructural que desarrolla sus formas con *el espíritu de estricta verdad*, siguiendo las condiciones de uso, material y construcción”.

Notemos dos tesis fundamentales: que se reconoce en la arquitectura gótica un orden orgánico, es decir, una correspondencia total entre la forma y la función, entre las condiciones “de uso, material y construcción”. Correspondencia cuyo olvido había desembocado en el neoacademismo y anacronismo del XIX. La organicidad de la obra, de la obra, en este sentido, no es más que la resultante obligada de la observación, durante la gestación, de un principio analógico de la arquitectura: la veracidad. El “ir de la mano de la arquitectura gótica”, no tiende de ninguna forma a fundamentar o promulgar la repetición concreta de dicha arquitectura, sino a tomar de ella, lo que no siendo circunstancial, podía ser englobado a la arquitectura del XIX. Lo circunstancial del gótico, está constituido y determinado por su localización cronotópica, es decir, por las necesidades, medios, técnicas, que se manifestaban en su peculiar disposición, concepción del espacio, en los arcos quebrados, en los arcos botareles, etc., realizaciones que evidentemente no podían ser repetidas por ser categorías propias de la arquitectura medieval. Pero el principio estructural, el espíritu de estricta verdad, sí podía ser reincorporado.

Viollet le Duc, el gran arquitecto francés, se da muy clara cuenta de que los principios de la arquitectura gótica eran el medio mejor para reencauzar a la edificación por el camino de la creación artística, y dinámicamente trata de sacarlos a la luz.

En su “Diccionario Razonado de la arquitectura”, dice con mucha claridad: “Si consideramos que es útil el estudio de la arquitectura medieval y que es capaz de producir paulatinamente una loable revolución artística, debemos percatarnos de que no es con objeto de obtener obras sin originalidad o en favor de la reproducción indiscrimina-

da de formas históricas; es por el contrario, *para conocer los principios* que determinaron el nacimiento de estas formas, principios *que podrían ser nuevamente fructíferos* en la actualidad, introduciendo ideas modernas que se ajusten a las necesidades y costumbres del momento actual.”

En estas palabras de Viollet le Duc, se encuentra implícita una tesis, que establece un sistema de coordenadas, perteneciente unas, a la actividad humana que se determina como arquitectura, y otras, que cruzándose con éstas, dan lugar a los estilos peculiares de aquel hacer. Se reconocen así, dentro del construir que denominamos arquitectura, una parte circunstancial, propia de las coordenadas cronotópicas en que se localiza, y otra que siendo principio estructural de hacer arquitectónico, pervive proyectándose a todo lo largo de la creación. En este sentido podemos tomar las palabras de le Duc, cuando niega una “repetición indiscriminada” de formas históricas —lo circunstancial” en pro de unos principios “que pueden ser nuevamente fructíferos”— lo analógico.

El escogió como fuente a la arquitectura medieval, pero igualmente lo podía haber hecho con la griega, que en tanto es auténtica arquitectura, posee aquellos principios, que por serlo, también en ella se encuentran.

Estas tesis, cuya extensión y profundidad merecen estudios particulares, y que por razones obvias solamente hemos aludido, no fueron concretadas en una teoría que sistemáticamente elaborada, las incluyera y jerarquizara.

Es ésta la labor que emprende un gran teórico de la época, el arquitecto francés *Leonce Reynaud*.

Este arquitecto, profesor de la escuela Politécnica de París, emprende en 1850, la tarea de constituir una Teoría de la arquitectura en su libro titulado “Tratado de arquitectura”, en el que resume aquellos principios que sus antecesores habían pregonado. Tomemos unos párrafos: “...Tres cosas principales deben de considerarse en una obra: la comodidad, la solidez y la belleza... se concluirá que el sentimiento de *lo útil basta para ordenar* los trazos generales de una composición?... *todos los estilos* que las obras *han sucesivamente admitido, han sabido sujetarse a las conveniencias* morales de los sujetos, conformando los gustos de la época a los más variados matices, las expresiones más verdaderas, las delicadezas más exquisitas... Es esencial no perder de vista sobre todo, que si la disposición de un edificio debe estar enteramente de acuerdo a lo que reclaman las necesidades materiales, debe igualmente (recuérdese aquí la definición del funcionalismo dada por Gropius en Madrid en

1930) *responder a las exigencias no menos imperiosas y no menos legítimas seguramente, de nuestro espíritu...* En todas partes se mostrarán las formas *con toda verdad...* Lo bueno es el fundamento de lo bello y las formas del arte deben de ser siempre verdaderas... que la composición del interior se manifieste al exterior...”

Como se puede apreciar, pese a la limitación violenta de las cita que hemos escogido, Reynaud procura establecer los valores constitutivos de la obra arquitectónica, valores que ciertamente se encuentran confundidos dentro de una concepción filosófica idealista, pero en tanto que inicia el desglose de los factores que determinan con su concurrencia la aparición del valor arquitectónico, puede ser considerado sin hipérbole ninguna, como uno de los antecesores directos de la arquitectura contemporánea y de la teoría de la misma.

Subordina lo bello a lo bueno, confusión que posteriormente la axiología vendría a despejar, pero reconoce que la arquitectura no debe de responder parcialmente a las necesidades materiales, sino también a las “del espíritu”, preludiando al funcionalismo. El academismo del XIX, se trasciende estableciendo rigurosamente “que todos los estilos han sabido sujetarse a las conveniencias... y a los gustos de la época...” esta discordancia de las obras con sus requerimientos, que dio la tónica al XIX, es superada por esta teoría, en la que la actual se ha basado para llevar a cabo la obligada evolución a partir de la inclusión de la verdad –conducción axiológica– como uno de los valores analógicos de toda auténtica arquitectura, categoría que adoptaba varias formas concordantes: concordancia entre material de construcción y apariencia óptico-háptica, entre forma y función, entre forma y destino, entre exterior e interior, entre forma y tiempo histórico.

No obstante que Reynaud interpola terrenos, su teoría era para su época, el mejor instrumento para superar dialécticamente la crisis que se estaba padeciendo. Sin embargo, *los artistas* de entonces, como los genios excelsos de ahora, desconocían su utilidad, y seguían enfrascados en sublimes concepciones, que entonces como ahora llevaron a la arquitectura a un academismo.

Esta actitudes de avestruz, motiva una crítica de Reynaud, cuya actualidad es patente a tal grado, que si quitamos la fecha -1850- y el autor, imposible sería no adjudicarla a la actualidad: “Es así muy raro que el arquitecto siga el orden lógico que nosotros hemos adoptado en la exposición que precede, para él, la concepción artística es dominante y procede a abordar el camino de la intuición más o menos espontánea. Tiene un conocimiento más o menos claro de lo que tienen de funda-

mental las condiciones definidas que les son impuestas, y su imaginación, inspirada en consecuencia, le presenta, después de cierto esfuerzo, una forma general donde la belleza le seduce y donde verifica necesariamente la conveniencia; y deja de buscar otra solución, aún que este estudio le pruebe que la primera es inaceptable”.

El xix, si bien en las realizaciones concretas cayó en el goticismo, en la teoría se pusieron las bases firmes que permitirían trascender la situación. Hemos visto, cómo la observación de la arquitectura medieval, condujo de la exposición más o menos literaria de sus características, a la concepción –todo lo rigurosa que la época podía dar– de una teoría arquitectónica, que elevó a la verdad, bajo sus formas de concordancia, a una categoría conformante del valor arquitectónico.

Este es el campo con que se encuentra el Art-Nouveau, cuando surge en 1893 con la casa Tassel de Víctor Horta; Art-Nouveau, que Yuichiro Kojiro supone íntimamente dependiente de la arquitectura japonesa, básicamente en una de las características fundamentales de ella: su logicidad constructiva.

Tratemos de encontrar ahora, en los escritos de arquitectos y críticos tanto de la época como contemporáneos, las fuentes en que se alimentaron, para comprobar la validez de la afirmación de Kojiro. Al efecto, tengamos presente que el Art-Nouveau representa el regreso a la auténtica arquitectura en la misma medida en que responde a las exigencias de lugar y tiempo, en que aprovecha los nuevos materiales que la industria le proporciona, concreto armado y acero, que aún con el antecedente de Labrouste, es hasta ahora cuando entra de lleno en la construcción edificatoria; en la medida en que encuentra nuevas formas expresivas que se apoyan en el uso “lógico” de los diversos medios arquitectónicos. En la misma medida en que se abandonan los logros circunstanciales de otros estilos en pro de soluciones ubicadas crono tópicamente, en fin, en la medida en que todos esos elementos logran crear un espacio en el que todas las dimensiones del hombre integralmente concebido, tienen cabida.

Héctor Guimard, tal vez el arquitecto más sobresaliente en Francia en este estilo, dice en la revista. La Arquitectura: “...no hago más que aplicar la teoría de Viollet le Duc, pero sin estar prendado de las formas de la Edad Media”.

Boileau, a cuya teoría del arte podían muy bien adjudicársele la crítica de Reynaud, dice: “...pertenece el Art-Nouveau, porque está sabiamente ordenada y *lógicamente concebida*, en perfecta *conformidad* en los nuevos materiales”...

Salomón Reinach: "Es un estilo que al pretender ser de su tiempo –concordancia entre forma y tiempo histórico de Reynaud- y de rechazar todo anacronismo, se relaciona... al programa de buen gusto y buen sentido trazado hacia 1860 por Viollet le Duc".

Curt Behrendt dice: "... *pero inspirada en los mismos ideales inherentes al arte gótico*, estaba sólidamente fundada en el sentimiento de verdad, honradez y naturalidad".

No nos confunda el nuevo vocabulario que empieza a aparecer, y notemos que cuando no se cita como antecesores a inspiradores inmediatos nombres concretos de arquitectos, como el de Viollet le Duc, se está repitiendo, en nuevas formas, lo que los teóricos de mediados del xix habían dicho. Aparece paralelamente al concepto de "verdad arquitectónica" el más estricto de "lógica arquitectónica", término con el que aún en la actualidad, la Teoría de la arquitectura, denomina uno de los cuatro valores conformantes del valor arquitectónico, mismo en el que no nos podemos detener, porque implicaría la explicación de toda la teoría actual, pero que por el momento, podemos tomar en el sentido que tenía en Leonce Reynaud.

Estos testimonio y la labor realizada por los arquitectos de mediados del xix en el campo de la Teoría, son prueba suficiente para demostrar que los orígenes del Art-Nouveau no hay que buscarlos en la influencia de la arquitectura japonesa, como dice Kojiro, sino en la labor ideológica que los precedió, y que analizando a la arquitectura medieval, encontró los principios que la regían y consecuentemente, los que rigen a toda auténtica obra arquitectónica, llámese griega, románica o bizantina, y que los expuso en el seno de una teoría, haciéndolos que volvieran a funcionar como medios adecuados para el reencauzamiento de la arquitectura, en su caso, y legándonoslos como el mejor ejemplo a seguir para superar la crisis que a nuestra vez estamos sufriendo.

Podemos también concluir, que la arquitectura medieval y la del Art-Nouveau están íntimamente ligadas, porque en ambas se encuentran los mismos principios genéricos; que se semejan, en lo que se semeja la arquitectura clásica griega con la medieval: en que ambas son, por sobre todas las cosas, auténticas obras de arquitectura, poseedoras por tanto, redundante es decirlo, de los mismos principios, categorías o valores, que analógicamente se encuentran desenvolviéndose a todo lo largo de la evolución arquitectónica y cuya particularización da lugar a los estilos, no es posible establecer ninguna relación justa entre cualquiera de ellos.

El desconocimiento de la teoría de la arquitectura, es el que lleva a Kojiro a establecer una influencia de la arquitectura, es el que lleva a Kojiro a establecer una influencia de la arquitectura japonesa sobre la occidental, que ya hemos probado que resulta equivocada. Este mismo desconocimiento de los valores que integran a la arquitectura, expuestos en su Teoría, es el que da lugar a otras dos tesis igualmente falsas.

Sigfried Giedion en su libro "Espacio, Tiempo y Arquitectura", puede, olvidando la teoría, sostener que la importancia del Art-Nouveau consiste en ser "uno de los primeros ejemplos... del plan libre". Esta opinión, verdadera *doxa* griega, vuelve a tomar como importante, lo que es meramente circunstancial, porque el plan libre, que tan de moda se encuentra, no puede ser considerado desde ningún punto de vista como meta de la arquitectura; porque el plan libre sólo se justifica y adquiere valor, cuando es la conclusión de todos los requerimientos de la obra; porque sólo es válido en la medida en que responda a los cuatro valores de la obra arquitectónica, mismos, que superando a las exposiciones anteriores, han sido claramente expuestas por la teoría actual representada por el Arq. José Villagrán.

El suponer que la arquitectura moderna para serlo, debe estar concebido según el plan libre, es entre otras, una de las razones principales que han conducido a nuestra arquitectura, y cabe decir a toda la arquitectura contemporánea, al estado de crisis, que este mismo autor critica, pero al que coadyuva con sus opiniones parciales.

En el No. 26 de los Anales de Investigaciones Estéticas, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Francisco de la Maza comete similar amputación con el Art-Nouveau. En la parte final de su trabajo de historia, al plantearse la pregunta: "¿Qué es el Art-Nouveau?", responde diciendo: "No es cierto que provenga del gótico; no es una reconstrucción de ese estilo, pues si el gótico fue un arte eminentemente religioso, el Art-Nouveau es, ante todo, un arte eminentemente civil".

Dividamos esta tesis en dos partes generales:

Respecto a la primera que dice "No es cierto que provenga de gótico", creo que le dan perfecta y opuesta respuesta los testimonios de las personas que hicieron el Art-Nouveau, -que ya hemos citado- ya en el plan de arquitectos activos, ya como críticos, ya como historiadores. A través de lo que llevamos expuesto se desprende que este estilo surgió del gótico, como ya hemos expuesto con largueza, por qué observó los principios que habían animado a ese estilo.

Respecto a la segunda, la que empieza: "... no es una reconstrucción" cabe señalar, que para este autor, sólo es posible establecer dos tipos de relaciones entre dos estilos específicos de arquitectura a saber: ni uno es reconstrucción del otro se concluye la relación, pero si se dedicaron a géneros diferentes, la relación no es posible. Traslademos este enfoque a otro arte, la pintura, y a otros artistas, Miguel Ángel y Rembrandt: los dos son pilares de la pintura, pero nada podemos decir en común acerca de ellos, puesto que Rembrandt no es reproducción de Miguel Ángel y además, uno se dedicó preferentemente a los frescos en grandes murales y el otro a cuadros de caballete.

En ambos casos, las relaciones son negativas: porque si uno proviene del otro, se da una reconstrucción —valorización negativa— y si no es así, la relación también es negativa, porque no se puede establecer. Gracias a esta perspectiva, nos encontramos en un callejón sin salida, del que ni el acucioso acopio de datos históricos que se encuentran en el citado trabajo nos salva. Esta característica histórica, más que estética nos hace recordar las palabras de Lessing respecto a Voltaire: "M. de Voltaire hace de tiempo en tiempo historia dentro de la poesía, filosofía dentro de la historia y, en la filosofía, el hombre espiritual".

Hemos visto hasta aquí, la primera parte de nuestro objeto, que se refería a la posible influencia de la arquitectura japonesa en el Art-Nouveau.

Hemos llegado al momento de concluir; y el hecho de que a través del análisis de los factores que concurrieron a dar lugar a ese nuevo paso evolutivo que para la Historia del Arte significa el Art-Nouveau, nos haya mostrado la invalidez de la tesis de Kojiro que nos ha servido de base en la presente charla, no nos debe conducir a una valoración negativa de la arquitectura japonesa. Todo lo contrario: si bien no tuvo en aquél entonces mayor influencia sobre la arquitectura occidental, es preciso señalar que esta confusión tiene un origen perfectamente explicable, que a su vez, es el más alto testimonio de su calidad.

En el siglo XIX la arquitectura occidental había enfatizado solamente uno de los valores que integran a la obra de arquitectura, el estético. Este olvido, y la presencia del magnífico ejemplo que patentizaba la arquitectura japonesa condujo al falso supuesto de que es ésta la que determina el reencauzamiento de la arquitectura a la vista:

Lectura occidental. Esta es la confusión que hemos tratado de aclarar poniendo de manifiesto el anclaje del XIX en épocas pretéritas, en las que el gran arte había sido logrado.

Esta confusión es, como dijimos, el más alto testimonio de la calidad de la arquitectura japonesa, en la medida en que implícitamente reconoce que en ella se encuentran los valores indispensables a toda obra que quiera presentarse como arquitectónica. O sea, que una concretización material de valores producida en completo alojamiento con la cultura occidental manifiesta los mismos principios rectores que determinan a ésta.

Expliquémonos: la Teoría de la arquitectura, como ciencia que explica racionalmente a la arquitectura postulando los principios que la rigen ha evolucionado desde su preclaro antecesor y fundador Vitrubio, a través de Durand, Reynaud, y Guadet, sin olvidar estudios especializados, como los de Fidler, Schmarwow, Ghyka y el actual de Lurcat, hasta la postulación del Arq. José Villagrán, que supone a la obra arquitectónica como una concurrencia de cuatro valores primarios, el útil, el lógico, el estético y el social. Esta teoría, que por el momento no podemos exponer, dada su complejidad y el escaso tiempo de que disponemos, supera a enfoques parciales que pretenden explicar el valor de la arquitectura a base de hacer hincapié en alguno de sus valores, como el económico, o el utilitario, en el aspecto servil de la arquitectura, o el orgánico o la proporción en cuanto al estético, etc., haciendo ver que a la falta de cualquiera de los cuatro valores mencionados, ocurre la desintegración de la obra arquitectónica que deviene necesariamente en obra de ingeniería, de escultura de escenografía, pero no de arquitectura.

Son estos mismos valores, los que se manifiestan en forma singular en la arquitectura japonesa. No puedo repetir el análisis, mismo que hace Salvador Pinoncelly en lo precedente, pero quiero que recuerden, que independientemente de que no podamos interiorizar completamente en el sustrato espiritual que la anima, como lo hace notar Alberto Híjar, lo que implicaría un enfoque ontológico, podemos, desde otra perspectiva, la de la teoría, reconocer la perfecta adecuación de la arquitectura japonesa a su medio cronotópicamente considerado, la satisfacción plan de todo los requerimientos que nacen de la múltiple dimensionalidad de lo humano, el correcto uso de materiales a través de una técnica perfectamente definida y manifestada, la obtención de formas en las cuales se patentiza la proporción, la claridad, el contraste, etc., así, como la delación de su cultura por medio de su concretiza-

ción. Características todas ellas, que podemos englobar dentro de los analógicos principios arquitectónicos que ha postulado la teoría de la arquitectura antes aludida.

El valor de la arquitectura japonesa, y su significación para nosotros, puede establecerse pues en un sistema par de coordenadas, que justificándose recíprocamente, corroboran su validez. Nos referimos a la explicación que de la arquitectura japonesa puede hacerse por medio de la Teoría ya establecida, lo que viene a confirmar la validez de ésta en la medida justa en que constantemente comprobaciones y nuevos pasos evolutivos la justifican. La obra de arquitectura pues, comprueba la validez de la teoría. Y la teoría a su vez, recíprocamente, pone en claro el valor de la misma obra que puede ser justamente apreciada sólo a través de la teoría.

La arquitectura japonesa por tanto, se coloca al lado de la griega o de la gótica como uno de los prototipos de arquitectura, cuyos principios estructurales podemos poner otra vez sobre el tapete a fin de superar la crisis en que nuevamente hemos caído, que a semejanza de la del XIX, ocurre también, por una acentuación ilícita del valor estético, dando lugar a un nuevo formalismo.

Es este pues, el gran ejemplo y valor que significa para nuestra circunstancia la arquitectura japonesa como exponente de gran arte, y la teoría que la explica.

El dinamismo de la arquitectura religiosa

Tomado de: *Calli*, Revista de arquitectura contemporánea, número 8, México,
julio de 1963, pp. 30-35.

En el Suplemento de Novedades apareció el día 19 de mayo del presente año un artículo firmado por el Dr. Francisco de la Maza, investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad, en el cual niega la posibilidad de que en nuestra época se realice arte religioso.

Refiriéndose expresamente a la arquitectura el Dr. De la Maza aduce como prueba de ese aserto que los pocos ejemplos que poseemos son "obras individuales" con "la agravante de que son un préstamo a la arquitectura civil, característica de nuestra época". Más tarde añade que: "las iglesias modernas han tomado de la arquitectura civil su técnica, su estilo, su modo de ser, que se han adaptado para construirlas", lo cual en su opinión la invalida como obra de arte, argumentos que parecen indicar que el Dr. De la Maza sostiene que la arquitectura religiosa para ser tal debería poseer técnicas, materiales, y disposiciones únicas: que cualquier tinte profano que pueda tener le niega el calificativo de artística.

Tenemos pues que admitir, con el Dr. De la Maza, que toda la arquitectura religiosa romana, la que se lleva a cabo en la edad media, así como la renacentista y la barroca, y en fin, toda la arquitectura religiosa que tradicionalmente hemos aceptado como obras fidedignas de arte, no lo son, puesto que todas ellas fueron realizadas con la misma técnica con que se erigían las obras civiles.

Veamos lo que nos dice la Historia del Arte.

Cuando se inicia, la arquitectura religiosa cristiana toma las basílicas romanas, que ya habían visto desfilar por sus espacios transacciones comerciales y jurídicas de la más variada especie. La basílica cristiana primitiva como es bien sabido no es más que la basílica pagana. Sin embargo, la iglesia no ve problema alguno en destinarlas para su culto, puesto que resolvían la necesidad característica de la liturgia cristiana que supone la íntima participación con el sacerdote en Dios.

Cuando llega el momento de crear nuevas iglesias, el cristianismo no repara en emplear el arco, que tenía carta de ciudadanía romana en sus edificaciones civiles, y vemos aparecer los intercolumnios en vez de las platabandas.

Por otro lado sus disposiciones internas, sus espacios cubiertos siguen trabajando con la planta basilical de tres o de cinco naves romanas.

Como vemos, cuando menos en la época romana, la arquitectura religiosa se encuentra plebeyamente conectada con la arquitectura civil de una sociedad originalmente no cristiana, pagana.

Pero ¿qué esto solo sucedió en la arquitectura religiosa cristiana primitiva?

En otra época, la medieval, la iglesia católica tampoco discrimina para sus edificios los aportes técnicos de su tiempo, las inmensas posibilidades que le otorgaba el arco quebrado, y sus iglesias, basílicas y catedrales válidamente conceptuadas como obras cumbres de la arquitectura de todos los tiempos son edificadas con este sistema. Pero importante es tener en cuenta que este mismo sistema constructivo, se encuentra igualmente en sus edificios civiles. Recuérdese si no el Palacio de los Duxes en Venecia, o el Palacio de Justicia en Rouen.

Si continuamos, nos encontraríamos que en el Renacimiento y en el Barroco la arquitectura religiosa, tan admirada por el Dr. De la Maza que le ha dedicado la mayor parte de sus artículos, se halla igualmente vinculada a su tiempo, lo que quiere decir, que no desdeñaba de ninguna forma el emplear lo que su tiempo le brindaba, no solo a ella, sino a toda la sociedad. Qué acaso la fastuosidad y ampulosidad del barroco se encuentra solamente en sus obras civiles, en las casas habitación, en sus palacios? Las formas del barroco son privativas de algún género de arquitectura? O precisamente constituyeron un estilo porque su presencia se delata franca y sinceramente en todas las edificaciones que se hacen en la época. Compárese las iglesias de San Pedro en Roma, o la de Santa Susana, o cualquiera que se desee con los Palacios de Versalles, con el Trianón, etc.

No hacen falta más ejemplos para recordar al Dr. De la Maza que la arquitectura religiosa en todas las épocas ha estado contaminada no solo con la técnica particular de edificación de cada una de ellas, sino con todo lo que esto incluye, fundamentalmente con el modo peculiar de enfrentar los analógicos problemas humanos.

¿Por qué le niega por tanto el Dr. De la Maza a la arquitectura contemporánea la validez de inscribir sus obras religiosas dentro de las normas y técnicas de nues-



tra época? Si la arquitectura religiosa pretérita empleó preferentemente la piedra aunándola a su procedimiento específico, esto no significa que sea la piedra y su técnica la única que sea válido emplear dentro del género religioso. Solo quiere decir que en aquellos entonces se desconocía el acero y el concreto como materiales edificatorios así como el procedimiento propio para emplearlos.

Pretender, como lo quiere el Dr. de la Maza, que la arquitectura religiosa no tome prestado de su época lo que ésta le ofrece sería negar uno de los valores integrantes de toda auténtica obra de arquitectura, aquel que surge cuando la obra se ancla a su tiempo, y cuando como inmejorable consecuencia, delata a su tiempo, se muestra propia de una época.

¿Le preocupa que la obra reconoce en nuestro tiempo a sus creadores?

Es curioso que a la misma Iglesia, no le importe. ¿Olvida acaso los Réquiem de un Mozart, las tocatas y fugas, corales y cantatas de un Bach, la música de Palestrina, las pinturas religiosas de Rafael, de Rembrandt, de Rubens, las obras de Bramante, Palladio, Vignola, Alberti, etc., etc., etc.?

Dejemos aquí este tema, que habremos de volver a tocar posteriormente y vayamos más a fondo, a aclarar lo que pueda ser la arquitectura, concepto cuya ignorancia, lamentable en un investigador estético de la unam, provoca estas sui géneris interpretaciones del Dr. de la Maza. Entendemos en la actualidad, que la arquitectura surge tratando de responder a problemas humanos de habitación, que nacen a su vez de la necesidad del hombre por disponer de espacios adecuados a sus funciones fundamentales: habitar, trabajar, recrear y circular. Si bien estos problemas son analógicos, el modo de enfrentarse a ellos, el modo de resolverlos es histórico, fluctuante según los tiempos y los espacios en los cuales se ubica. Este diverso modo de resolver los problemas es conceptuado con el nombre de Programas de Arquitectura, y explican el por qué ante un mismo problema encontramos soluciones diferentes. Diferencia por otro lado que atestigua el anclaje de la obra a su cultura. Es una diferencia cultural y ambiental física la que transforma las soluciones, y la que hace igualmente positivos un templo prehispánico, que uno colonial, un griego, que un japonés. El concepto que actualmente tenemos acepta que toda obra de arquitectura debe responder necesariamente a su Programa, o sea a la cultura y medio que la ve nacer. Los anacronismos, los eclecticismos, los academismos son vistos como transgresiones al Programa de Arquitectura. Este primer Programa es de aplicación general, ya que

estructura a todas las obras que se realizan en una misma ubicación y tiempo dados, tanto al templo como a la casa, al hospital, como a la escuela.

Pero es claro que cada uno de estos géneros de arquitectura tiene finalidades específicas diferentes, mismas que se estipulan en un segundo Programa, el Particular, que como su nombre lo indica es de aplicación singular a cada uno de los problemas.

Aquí tendríamos que tener en cuenta que la arquitectura es una transformación de espacios. El espacio es el medio expresivo de la arquitectura y a su vez se subdivide en dos grandes clases: en espacios delimitados y delimitantes. A grandes trazos, ya que únicamente enunciamos este bosquejo de teoría arquitectónica para fundamentar nuestro punto de vista, diríamos que los espacios delimitados pueden ser abiertos, descubiertos y cerrados, con las variantes que su unión puede ocasionar. Y que los delimitantes son tres básicamente: apoyos, cubiertas y comunicaciones verticales o mixtas.

Tenemos así las primeras bases de toda obra de arquitectura: ésta, trabaja transformando espacios, y debe responder a sus dos Programas. Pero si bien toda obra de auténtica arquitectura, que no sea una mera transformación de espacios, precisa responder a su época, también es cierto que esta respuesta no es suficiente para ameritarla como obra de arquitectura. Es preciso además que sus espacios sean resueltos de tal forma que respondan a cuatro valores fundamentales.

La obra es útil, primer valor de toda arquitectura, cuando sus espacios resuelven funciones mecánicas de resistencia y permiten las funciones de habitar.

Será lógica cuando sus medios específicos se encuentren en íntima relación con la materia prima usada al través de su procedimiento específico, y cuando todos en conjunto son acordes con la forma que resulta. El cumplimiento de este valor anula cualquier posibilidad de falseamiento espacial, aquel que vemos ejemplificado en edificaciones como el Templo de la Sagrada Familia, el Palacio Nacional, La Academia de San Carlos, la Magdalena de París, etc., en los cuales la forma resultante de está acorde con el material y con su sistema constructivo.

En tercer lugar, la obra de arquitectura deberá poseer tal disposición en sus formas, en sus proporciones, en sus texturas, en su color, que la avalen como obra estética, valor inexcusable, pero no único de la obra de arte.

La obra edificada, para ser considerada como obra de arte, es decir, como poseedora del valor arquitectónico, debe cumplir con un cuarto valor, el social, que

adquiere dos aspectos: como obra que exprese a su cultura, a su tiempo, pero que además forme cultura y coopere así a la necesaria evolución de la sociedad.

No es ocioso aclarar que ninguno de estos cuatro valores puede estar ausente de la obra de arquitectura. La falta de cualquiera de ellos anula a una obra edificada como siendo de arquitectura. El academismo es explicado por la teoría como la obra que carece de valor social, que no aporta paso de progreso alguno, no obstante que pueda ser muy útil, lógica y estética. La obra simplemente edificada es la que adolece de valor estético. Y paralelamente, la obra que posee valor estético pero que no es útil se ubica dentro de otro género de arte, la escultura o la escenografía.

La arquitectura, como todo lo creado por el hombre, no es estática. Su dinamismo, su evolución es el producto obligado de adecuarse a su Programa, a la cultura que la produce. Cualquier evolución en la sociedad es inmediatamente manifestada por la arquitectura, que solo así puede tener sentido social, que solo así está al servicio de la sociedad.

Pero el Dr. de la Maza no entiende esta valiosa correspondencia entre la arquitectura y su tiempo y la niega galanamente en los párrafos anteriores que hemos comentado, y cuya invalidez demuestra la historia misma del arte.

Pero no solo por aquí la pretende negar. Más tarde, en su artículo añade como supuesto argumento que "la arquitectura no ha creado un estilo" dentro del género religioso.

¿Qué entiende por estilo? El estilo no es premeditado. Ningún autor, determina el estilo en el cual va a realizar su obra. Esto solo lo hicieron los académicos. Solo ellos proyectaban sus obras siguiendo los cánones de algún estilo.

No Dr. de la Maza. El estilo también es dinámico y no es a fin de cuentas más que el resultado del respeto de la obra a su tiempo. Dentro de la arquitectura, el estilo precisamente es el resultado de la observancia de la obra de su Programa General, o sea, de su tiempo, de su cultura, cuando una obra capta el planteamiento que su época le da a sus problemas, obtiene un estilo, el propio de la época. La cultura evoluciona, la sociedad igualmente y la arquitectura no se queda atrás. Un nuevo modo de enfrentar los problemas determina de inmediato un cambio en las creaciones humanas, en la arquitectura.

¿Se lamenta usted de la desnudez de nuestras iglesias? No es más que el producto de una sociedad que busca nuevas formas de expresión, de una sociedad que

entiende de modo diferente, a otras pretéritas, a la religión. Busque usted, en la religión, y en el nuevo modo de entenderla la razón de ser de nuestra arquitectura.

Porque también aquí desconoce sin duda la evolución en la que la liturgia cristiana se encuentra, y que tiene su obligado eco en la arquitectura religiosa.

La liturgia cristiana no es estática Dr. De la Maza. ¿Conoce usted su evolución? ¿Ha oído de los problemas que se discuten actualmente en el Concilio Ecuménico? ¿Conoce usted como indispensable base para comprender a la arquitectura religiosa el planteamiento del llamado Movimiento de Renovación litúrgica? ¿Sabe de la labor de los Benedictinos de Solesmes? ¿Tiene a la mano el testimonio de Pío x en su Motu Proprio sobre la música religiosa? ¿Conoce las Directivas del Episcopado Francés acerca del arte sacro? ¿El trabajo de Peter Hanstein? ¿Las ideas de Romano Guardini? ¿Las Directivas para la Construcción de iglesias del Episcopado alemán?

La Iglesia Católica supone una comunión de los feligreses con el sacerdote en Dios. La misa tiene este sentido integral y por ello, la Iglesia no dudó ni un momento en abandonar su lenguaje primitivo, que era el griego, por el latín, lengua popular, a fin de que se expeditara la íntima relación y participación de todos los fieles en la misa, acto fundamental de la religión católica. A este efecto, el altar se encontraba de frente a los feligreses, que entendían, oían y participaban dinámicamente en la misa. Habrá que recordar que la Iglesia es la casa de Dios, donde se realiza la renovación de su sacrificio. Si esto era lo primordial, el altar no tenía porqué estar adornado ni decorado con nada más que no se precisara para celebrar la misa.

En las antiguas basílicas romanas como San Juan de Letrán, o como San Clemente el sacerdote está de cara al pueblo, y en el altar, que es una simple mesa, sin retablos o sagrarios, se localizan únicamente los lienzos, los recipientes santos, la patena y el misal. La comunidad participaba de lleno en la liturgia, puesto que este es el principio fundamental de la religión católica.

No será sino hasta el año 1000 en que el sacerdote se voltea de espaldas a los fieles; en 1100 se colocan los candelabros y hasta el siglo xiii se pone la cruz en el altar.

La contrarreforma religiosa, que negaba la presencia de Dios en el sagrario tuvo como consecuencia que se le diera inusitada importancia a éste. Solo entonces aparece el Sagrario y el Trono de Dios en el Altar. Pero no podemos olvidar que el Sacrificio Eucarístico es el acto sine qua non de la Iglesia, y no el culto al Santísimo Sacramento.

No solo como se ve la liturgia ha evolucionado en sus actos básicos, sino que aún en los secundarios, como son los vestidos, se nota el cambio. La casulla y la dal-

mática no eran originalmente como las conocemos en la actualidad. Será una vez más, la época barroca la que las transforme. Cabría anotar la evolución en el Canon así como en el Ofertorio, pero por el momento es suficiente para mostrar la renovación que se intenta llevar a cabo dentro de la Liturgia como medio para retornar al cabal sentido de la misa.

Hacer que la misa sea expuesta en el idioma de cada localidad, que el altar abandone el muro posterior tan lejano de los fieles, que ya no escuchan ni participan, y que de él se excluyan todos los encajes tan pueriles que los distraen; que ya no se encuentren recargadas las iglesias de pequeños altares, recordando que el altar solo se le debe a Dios y que dan lugar a tantos actos de pietismo, son unas de tantas medidas que se encuentran en discusión actualmente.

Queda mostrado por tanto que la liturgia misma se encuentra en movimiento.

Cuál será el resultado de estos planteamientos? A los Padres de la Iglesia les toca contestarlo..

Mientras tanto lo que si cabe anotar es que para enjuiciar a la arquitectura religiosa es preciso saber de arquitectura y de liturgia. Sin estos datos no es posible.

Vista a la luz de los anteriores conceptos resulta que nuestra arquitectura religiosa no solo es positiva, no solo posee estilo, no solo es moderna, sino que además de todo ello, es eminentemente de vanguardia. Son claras creaciones del modo actual de plantear la liturgia, y serán vistas en tiempos posteriores, como ya muchas otras personas han captado, como pasos de evolución definitivos para la historia del arte.

Sus altares desnudos, volteados hacia los fieles, su carencia de esculturas y pinturas son muestras de que los arquitectos se han adelantado a los investigadores y responden a su época. No es falta de capacidad o imposibilidad cósmica lo que da razón de esta falta de pintura y escultura. Es el supuesto mismo de la liturgia que desea acentuar el acto fundamental de la liturgia, la misa, para lo cual habrá que alejar todo aquello que pueda ser obstáculo para esta mostración fundamental.

Añadimos que para el efecto no son contradictorios los conceptos expuestos en la *Meidator Dei*, puesto que en el seno de la Iglesia se están presentando estas situaciones renovadoras a las cuales se adecua la arquitectura mexicana.

No es ocioso hacer hincapié en que la opinión del Dr. de la Maza, totalmente injustificada, es significativa no en un aspecto individual sino como representante de una posición analítica ya superada, misma que predomina en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad, que tradicionalmente ha desoído los

complejos problemas en que se desenvuelve la arquitectura y que ocasiona, como en el caso presente, juicios, no les llamemos críticas, subjetivos, personales, y por sobre todo, limitados, excesivamente limitados.

Dicha posición analítica que “erige sus gustos en principios” niega en última instancia la meta de toda investigación —la determinación de principios que al estructurar a la realidad convierten su diversidad y heterogeneidad de un todo coherente y homogéneo— abdicando así a su razón misma de ser.

La disimilitud que encontramos entre las diversas creaciones ya no digamos de toda la historia del arte, sino aún en las pertenecientes a una misma cultura los conduce a suponer la imposibilidad de determinar nexos y después leyes que abarquen a todas ellas. Todo lo que está a la mano es el cambio, pero un cambio que no reconoce leyes. Unos pueblos crearon tales obras de arte y otros realizaron unas totalmente diferentes, de donde concluyen que no es posible fijar en principios una actividad que se encuentre sujeta al devenir perenne.

La Estética deja de ser la disciplina que tenía por objeto explicar objetiva y racionalmente al arte, para convertirse en un relato de las opiniones que se han vertido acerca de él. Pero este conjunto no debe ser entendido como mera recopilación indiscriminada. No se trata de un archivo que anualmente incluyera todo lo que se enuncia respecto al arte...cuando menos así lo inferimos de sus estéticas, que evidentemente no reúnen el total de opiniones. ¿Por qué? Pues es claro, porque incluir el total supondría dar cabida aún a las más pedestres provenientes de personas cuyos conocimientos en materia de arte son prácticamente nulos. Pero además, y esto es fundamental, porque tal inclusión de opiniones negaría de hecho la validez del conocimiento científico, en la misma medida y proporción en que todas las opiniones tendrían razón... y si todos la tienen, no la tiene ninguno.

Es así que se ven forzados a cumplir con una selección. Pero aquí se presenta el problema, la reducción al absurdo de tal posición analítica, porque tal selección solo puede hacerse si suponemos un concepto previo de lo que sea el arte que nos permita distinguir las opiniones valederas de las que no lo son, o sea, a aceptar que en materia de arte sí existen principios que lo estructuran, principios cuya validez determinará la de la selección y juicios que a través de ellos se haga.

Como se ve, todo es cosa de principios, de definir una teoría válida del arte cuya aplicación nos permita distinguir qué sea arte y qué no lo sea, así como diferenciar

las opiniones válidas de las que no lo son. Si no lo hacemos así acaece el relativismo caótico, fase superior del historicismo.

No se trata de negar la recopilación acuciosa de datos que califican los trabajos de este Instituto; se trata de hacer ver que precisamente basados en ellos es necesario emprender la indispensable labor de síntesis que constituye la cabal y auténtica investigación Estética.

La crítica de arquitectura moderna

Diciembre 1963.

Diciembre 1963

Con suscitar serias responsabilidades cualquier análisis que se proponga llevar a cabo, avocarnos a mostrar la situación que guarda actualmente la crítica de arte referida a la arquitectura parecía en principio tarea que no conllevaría mayores dificultades, ya que en más o en menos existe un común acuerdo respecto a la carencia en la crítica actual de un conocimiento sólido de los aspectos amplios y complejos que integran a la actividad específica. En esto están de acuerdo pensadores como Munford, Joedicke, y Villagrán. De aquí que nuestra tarea a primera vista pareciera restringirse a una confrontación de este aspecto en los escritos que sobre la arquitectura moderna y contemporánea se han vertido. No había mayor dificultad puesto que los problemas de planteamiento estaban subsanados por un punto de vista, y por una perspectiva que al organizarlos los esclarece.

Sin embargo, ya el primer intento de enfrentarnos al problema mostró que la selección misma de los textos sobre los cuales nuestro estudio iba a versar motivaban una elucidación en que no habíamos reparado, misma que podríamos enunciar en una pregunta: “Cuáles son los documentos de crítica arquitectónica en que íbamos a apoyarnos? Esta pregunta no es solo una más de las muchas que podemos hacernos, sino que, tal como a nosotros nos pareció, hincaba en la médula misma del problema. Para llevar a cabo una valoración respecto a la crítica de arquitectura en la actualidad el primer problema se constituye por la delimitación precisa acerca de qué es eso que llamamos crítica de arte. ¿Nótese bien que no se trata de eludir el problema asentado que toda la crítica o que todos los intentos críticos sean defectuosos, incompletos o tendenciosos, sino de aclarar a que tipo de estudio podemos considerar crítica de arte no obstante que sus conclusiones puedan ser o no positivas y válidas. Cuáles, por ejemplo, de los escritos de Villagrán son crítica de arte y



cuáles no? ¿Esta pregunta, que puede de hecho ser aplicada a todos los que sobre arquitectura han escrito, muestra hasta qué punto se hacía necesario previa a la valoración misma, la definición de lo que es la crítica de arte, única que nos podía poner en posición del posterior análisis. De los escritos de Justino Fernández, De la Maza, Villagrán etc., ¿cuáles tienen esta intencionalidad crítica? Reiteremos la cuestión siendo conscientes de que dentro de los múltiples escritos que han realizado, algunos de ellos se dan plenamente como siendo historias del arte, otros como ensayos literarios y en fin, otros más que parecen, no obstante sus errores, ubicarse dentro del terreno de la crítica de arte.

¿Cómo pues poder distinguirlos? Lo que a primera vista nos pareciera tan exento de problematicidad evolucionó y vino a ser el problema mismo, respecto al cual, nuestra solución era secundaria. Permítanme insistir: cuando Platón establece que el arte es una copia de tercer orden, no parece estar haciendo crítica. No nos confunda el término que él emplea de “copia” y démonos cuenta que en última instancia tal tesis es una definición filosófica del arte. Pero cuando a partir de ella establece que los artistas no tienen lugar ni cabida en su República ideal entonces parece que tal tesis filosófica, que por el momento no interesa discutir si es correcta o no, al aplicarse al análisis de una realidad concreta y objetiva se incrusta en el ámbito de la crítica.

Cuando Winckelmann establece que el arte cobra sentido según el mayor o menor acercamiento al ideal de armonía y belleza, no hace crítica, o al menos no conozco antecedente que como tal la califique, pero cuanto tal supuesto le permite calificar de valiosas o no ciertas obras específicas de su tiempo, entonces, una vez más, parece que rotura el ámbito de la crítica de arte.

Según lo anteriormente dicho, lo que distinguiría a los escritos críticos de los que no lo son, sería esta característica de enjuiciamiento, de valoración, de confrontación de una realidad por medio de tesis. Esta primera conclusión a la que llegamos, y la que por otro lado parece ser del dominio público y por tanto no constituir aporte ni descubrimiento alguno, da sin embargo lugar a otros problemas a los que a continuación nos vamos a referir. Si como habíamos dicho, la crítica se caracteriza por ser la confrontación de una realidad con una teoría acerca de esa misma realidad, concepto que considero es compartido por la crítica de arte actual, lo único que se precisaría para puntualizar más el ámbito que rotura con validez la crítica de arte y que al mismo tiempo que la distingue le otorga sentido, sería deslindar los posibles enfoques que se le pueden aplicar al arte, para que entre ellos, el

crítico adquiriera autonomía y nos permitiera, como venimos exponiendo, ponernos en situación de avocarnos a lo positivo o negativo que pueda haber en tal crítica.

El arte, como cualquier objeto de conocimiento, es susceptible de ser analizado desde muchos puntos de vista, o si queremos mayor precisión, puede ser analizado a partir de muchas teorías. Tan sencilla tesis nos ha permitido distinguir entre los enfoques que son artísticos de los que no lo son; nos ha permitido negar la validez, como crítica de arte solamente, de las estructuras psicológicas o sociológicas que históricamente se le han aplicado a la obra de arte. Pero no solamente de ellas, de hecho el arte ha sido criticado por sus repercusiones éticas, económicas, que con ser válidas todas ellas, cada una dentro de su ámbito particular, no son ni mucho lo que entendemos como crítica de arte. Por tanto, si no solo la psicología o la sociología pueden dirigirse con validez al arte, sino que de hecho, otras disciplinas lo hacen —basta citar el caso de la química o de la física aplicada a la obra de arte para determinar si dicha obra es legítima o no— se hace a todo punto necesario deslindar campos de intervención.

Es probable que se antoje redundante lo que fue motivo de problemas para nosotros, y sobre los cuales insistimos no por prurito de profundidad u oscuridad, sino porque en última instancia, para nosotros al menos, no queda resuelto ya el problema, ni aún con que galanamente afirmemos que la crítica de arte será aquella que se sustente sobre una tesis estética, ni aún si se apoya en una tesis proveniente del campo de la teoría del arte. Porque si bien, y en esto no pretendo extenderme, podríamos distinguir entre un enfoque ya no solo de aquellas otras disciplinas que pueden tomar accidentalmente al arte como objeto de estudio, sino de las que lo incluyen válidamente en su seno, como sería la filosofía, la estética y la teoría del arte, considero que hay otro enfoque que es el que da razón a la nueva problemática que he planteado.

En efecto, no termina aquí nuestra inquisición puesto que no ha sido delimitada la diferencia entre la crítica de arte y la historia del mismo. Es la historia del arte la otra disciplina que estudia al arte y cuya distinción de la crítica de arte debe ser indispensablemente definida si no queremos que nuestros análisis pequen de inconsistencia. Al menos en lo personal, considero que los terrenos de la crítica y de la historia no están claramente delimitados, e igualmente considero que sin aclarar previamente este punto no puede sustentarse un análisis de la crítica, que correría el peligro de tomar en cuenta estudios de tipo histórico que no debieran ser incluidos en él.

Si entendemos la historia como mera recopilación de datos no hay problema, puesto que de ella se distinguiría la crítica por su sentido de enjuiciamiento axiológico, y en último análisis por la obligación que le representa definir si una obra es o no de arte. Es más, por esta cualidad distintiva de la crítica, ésta se nos muestra como la base de criterio inexcusable de la historia, ya que malamente puede una historia hacer la historia de algo si previamente no define que es ese algo. ¿Cómo podría hacer la historia una historia del arte sin definir qué es arte? ¿Cómo puede dar validez a la selección que necesariamente ejecuta dentro de todas las obras realizadas para sustraer solo aquellas que son auténticamente de arte e incluirlas dentro de su ámbito?.

Según lo anterior, la crítica por responder cuándo una obra es obra de arte o cuando no se muestra como el criterio sustentante a la organización plenamente histórica. Pero si aceptamos esta otra conclusión, hacemos degenerar a la historia en mera recopilación de aquello que la crítica de arte haya calificado, y a esto se oponen las corrientes más actuales de la historia. La historia ha dejado de ser, al menos hasta donde personalmente conozco, un mero relato, una mera catalogación de fechas y efemérides. Precisamente, en el abandono de esta posición es donde se localiza la evolución de la historia como disciplina.

En el momento mismo en que la historia incursionó en el terreno axiológico ofreciendo no solo notaciones de datos, sino un enjuiciamiento de los mismos, en ese mismo momento chocó con el terreno de la crítica de arte. Pero no solo en lo anterior se aprecia la confusión entre crítica e historia del arte, sino que si tenemos en cuenta que, la crítica para cumplir válidamente con su cometido necesita forzosamente ubicar la obra de estudio dentro de sus coordenadas cronotópicas, o sea, analizarla dentro de su tiempo y espacio relacionándola constantemente con las producciones anteriores así como con las posteriores a que dicha obra dará lugar, veremos que la crítica perfecta, o sea aquella que analizará una obra determinada poniéndola en relación con sus antecedentes y consecuencias, de hecho tendría que hacer una revisión completa de todo lo realizado, o sea, tendría que hacer una historia del arte, para dentro de ella plantear su obra de estudio.

Las conclusiones de este planteamiento son evidentes: la crítica de arte se confunde con la historia del arte, no en razón de un equivocado planteamiento, sino en razón de su estructura misma. De hecho, a la conclusión a que llegamos es a la de que no existe la crítica de arte como disciplina objetivamente independiente, y que

es más, no solo no existe, sino que no puede existir. La crítica cabal es una historia cabal. Lo único que ha sucedido, y esto debería ser objeto de otro análisis que por el momento no interesa, son las razones circunstanciales que hicieron nacer a lo que llamamos crítica de arte y que no es más que historia del arte seccionada. La tesis contraria es igualmente válida: la historia del arte es una crítica perfecta del arte.

Me permito afirmar que en mi concepto analizar la crítica de arte es subsumirnos en un planteamiento erróneo, en la misma medida y proporción en que no existe tal crítica de arte, sino que todo lo que hay, y todo lo que se ha hecho, correcto o falso, positivo o inválido, es historia del arte.

Ante el “Encuentro de jóvenes arquitectos”

Tomado de: *Calli*, Revista de arquitectura contemporánea, número 34, México, julio-agosto de 1968, pp. 15-17.

No es la edad la que une sino los ideales y la práctica

El próximo mes de octubre, del 7 al 12, tendrá lugar en la Unidad Profesional del Instituto Politécnico Nacional en Zacatenco, el “Encuentro de Jóvenes Arquitectos”, al que ha convocado internacionalmente el Comité Organizador de los Juegos Olímpicos por medio de su Programa Cultural. Ya se han difundido las invitaciones a los Colegios o Secciones de arquitectos afiliados a la Unión Internacional de Arquitectos (uia) así como al Comité Olímpico Internacional (coi), reiterándoles el interés que se tiene en contar con delegaciones de jóvenes arquitectos que vengan a plantear, sin injerencia de ningún tipo por parte de los “no-jóvenes”, sus puntos de vista sobre dos temas base: “Aspiraciones de los jóvenes arquitectos y mayor participación a nivel internacional”, Temas cuya generalidad se consideró que daría amplia cabida a problemas más específicos que pudieran desear discutir algunos de ellos.

Por lo que toca a los jóvenes arquitectos de México, se han cursado una serie de invitaciones a todos aquellos que se han distinguido por su labor dentro del campo profesional, teórico, educativo, crítico o gremial, para que integren una Asamblea base que tenga por cometidos los de elaborar la ponencia que representará a los jóvenes de México en el encuentro mencionado, designar la delegación idónea para defenderla y coadyuvar con los Coordinadores nombrados por la uia y el coi, arquitectos Ruth Rivera y Vladimir Kaspé, para la realización del propio encuentro.

Podría decir que la respuesta que dicho encuentro ha logrado al reunir a los jóvenes y hacerlos confrontar sus puntos de vista es ya por sí una ganancia sumamente significativa en un país donde el diálogo y el debate son poco estimulados, y donde la carencia de opiniones fundadas en materia de arquitectura es verdaderamente deplorable; pero como hace tiempo que ya no alinee en los campos de las ilusiones y las buenas intenciones —buenas pero débiles como decía Villagrán—, tengo que insistir

en que, en mi opinión, lo que hará positivo dicho encuentro y lo que lo convertirá en un escalón en el camino del desarrollo profesional de México; es, sin duda ninguna, el cuerpo de nuevas ideas, la enjundia en los planteamientos, y la entereza de las soluciones que ya se empiezan a madurar no obstante que las reuniones y las diversas mesas de trabajo están todavía en sus comienzos. El simple diálogo, la confrontación por la confrontación, la reunión por mor a un mayor contacto entre los profesionales de un gremio, son bastante reducidos en sí para que los ensalcemos como conclusiones obtenidas. No, lo que hay de nuevo en las asambleas que se están llevando a cabo, es el que en ellas se están dejando oír voces que tienen algo nuevo que decir. Es sintomático que de los primeros temas que fueron objeto de discusión y entredicho por parte de los jóvenes, fue precisamente el de su juventud, que obviamente no niegan en tanto que es un hecho, pero a la que no desean ver hipostasiada. Insistieron que sus planteamientos deben ser discutidos no porque son "jóvenes" quienes los enuncian, sino porque responden o no a las necesidades actuales. Si se les acepta o se les rechaza, en suma, si se está con ellos o contra ellos, no será por razones de edad, sino porque se pruebe o no que responden a una situación padecida, porque estén o no congruentemente hilvanados, o porque sus soluciones sean o no las indicadas. En todo caso, se trata de problemas y enfrentamientos racionales, que aceptan que lo que unifica a las personas, a los grupos y a las clases, nunca ha sido la edad: hay jóvenes participando activamente en los Estados Unidos para obtener el fin de una guerra sangrienta, y también son jóvenes los que forman los grupos fascistas. ¿La edad funcionando como lazo de unión? Sólo en casos muy limitados es posible sostenerlo. Sólo en casos particulares y concretos la edad funciona como punto indeclinable de contacto. Enfrentados a problemas de grupos, son otras las similitudes que acercan, son otras las simpatías que identifican, son otras las afinidades que deciden: similitudes, simpatías y afinidades económico-políticas.

Ante este primer rechazo, el de que su propia juventud biológicamente real en todos, sea la característica que decida la actitud de los no-jóvenes ante ellos, es importante preguntar: ¿Por qué no quieren ser vistos preponderantemente como jóvenes? ¿Por qué de inmediato ampliaron la fórmula recurriendo al consabido lugar de que la juventud se decide por "el espíritu" y no por la edad? ¿Por qué aludieron y trajeron a cuento al "gran joven" que es Bertrand Russel? La explicación es bastante sencilla y muy importante para darnos cuenta de los niveles en que ahora se desarrolla la juventud.



Estos jóvenes arquitectos rechazan que los demás se dirijan a ellos en su “carácter de jóvenes”, primero porque no aceptan la actitud paternalista de los no-jóvenes, como de inmediato titularon irónicamente a los demás. Este rechazo obedece, no a una incongruencia juvenil, como ya parece que iba a ser calificada, sino a la conciencia de que por siglos se ha discriminado a los jóvenes suponiendo, los que no lo son, que la edad, por sí misma, es argumento suficiente.

Dígase lo que se diga, la edad ha servido en muchos casos, por mucho tiempo y en distintas latitudes, para amparar la senilidad, esa sí, de cuerpo y espíritu. Ha servido para encubrirse solapadamente cuando se carece de respuesta, de integridad o de arrestos, a los que también tildan de juveniles. Rechazar que las relaciones se planteen sobre la base de la juventud de los unos y la “madurez” de los otros, es exigir el cumplimiento de los más elevados principios democráticos: que todas las personas sean tratadas igual; es cerrar un bastión a la discriminación disfrazada de paternalismo.

Lo anterior no es todo lo que ellos quieren conseguir. También barajan dos ideas más: la primera, que quieren dejar asentado que son los conceptos que se tienen de la sociedad, del cambio social; y del papel que a cada uno toca desempeñar, lo que une a las personas. Quieren aclarar que la unión estará basada no en un hecho biológico, sino conscientemente racional. Podría decir que ellos han hecho consciente lo que hasta hace apenas un ciento y tanto de años se vino a plantear: que son intereses comunes y anuencia en los modos de resolverlos lo que da lugar a grupos en la sociedad, a sectores y clases. Sus iguales serán no los de la misma generación heterogénea, dispar y contrapuesta, sino lo que formen del brazo de ellos, acepten sus ideas y luchen por sus aspiraciones.

La segunda idea es de tipo genealógico. Sus ideas, su postura, su juicio es de ellos en el sentido en que conscientemente los han adoptado, pero sus creadores fueron otros. Insistir en que sea su postura lo que se vea de ellos, expresa también el deseo de que se reconozca su paternidad, los lazos que los unen con los que vinieron antes y con los que les seguirán. Su tozudez en no ser vistos preponderantemente como “jóvenes” es también la afirmación de su genealogía ideológica.

“Existe una profesión universal, la de ser hombre”

Del mismo modo como no aceptaron ser tratados como “jóvenes”, tampoco han aceptado que sus planteamientos sean los de un “arquitecto”. Sostuvieron con vehemencia y acudiendo a todo tipo de ejemplos, que ser arquitecto no es más que uno de tantos predicados que se pueden adjudicar a un individuo concreto. La realidad que da sentido y que tiene prioridad sobre la de una profesión es, como diría Rodó, la de ser hombre.

Todas las discusiones que hasta este momento han sostenido los jóvenes arquitectos de México tienen una congruencia extraordinaria. De su negativa a ser considerados como jóvenes desprendieron más tarde la afirmación de que ellos no pueden hablar como arquitectos puros al margen de la sociedad y de la historia. Los temas a desarrollar, los problemas que les preocupan, son, primero que todo, los problemas de todo tipo que afectan a las comunidades. No son problemas estricta y puramente arquitectónicos porque ellos mismos, como individuos, no son puramente arquitectos, sino miembros de una clase Individuo y miembro de una clase se define como ente sujeto a determinados derechos y obligaciones. Consideraron que ningún problema arquitectónico se podía plantear sin ubicar primero dicho problema dentro de un todo económico, político y social. Consideraron que es necesario que el arquitecto sea consciente de que su labor se inscribe dentro de los haceres de otros grupos a los que él tiene que dar cumplida solución en la disposición de los espacios que proyecte, así como en su apoyo político indispensable. Reconocerse como miembro de una colectividad con la seguridad con que ellos lo han hecho conlleva, consecuentemente, que la práctica personal no se limita a los aspectos rigurosamente profesionales. Para ellos, para las juventudes que hoy se insertan y toman un lugar, aun a costa de todos aquellos que se obstinan en negárselo, restringirse al puro desempeño de una profesión sería negar ese carácter integralmente humano que tanto están defendiendo en todo el mundo. Consideraron como actividad primordial, que les compete de modo directo, el proyectarse en los diversos campos que les definen como miembros de una colectividad: la práctica política, la práctica social y la estrictamente profesional. A diferencia de otras generaciones de arquitectos que veían la práctica política como algo propio de gentes de no muy buena educación y a la que despreciaban por considerarla indigna de un arquitecto íntegro, ellos plantearon que la política le es fundamental a cualquier individuo dado que es dentro de ella donde se deciden las normas que habrán de regir a todas las colectividades. Además de lo que las anteriores consideraciones supo-

nen desde un punto de vista humano, puesto que los jóvenes arquitectos mexicanos se pronunciaron de este modo por la defensa de los ideales más elevados de la actualidad, hay que hacer notar que este principio también es impulsado por ellos porque son conscientes de que uno de los modos que se tienen para hacer avanzar a la sociedad en este momento es el de superar la fragmentación individual a que obligan los sistemas económicos actuales. Para la sociedad capitalista actual, las personas son arquitectos, psicólogos, maestros, economistas, etc., o practican alguna artesanía definida; pero en todo caso, y enarbolando un supuesto respeto a las actividades de los demás, se insiste una y otra vez en que ninguno de ellos puede roturar terrenos que no sean los propios. A la división del trabajo corresponde el enclavamiento de las capacidades personales. Esta consideración aparentemente tan legítima, esconde dentro de sí una grave falacia: la de asegurar para el político que nadie vaya a meterse en sus terrenos, ya no digamos directamente sino aun por la limitada vía de la aportación de ideas. De este modo la política, que en estos momentos es lo mismo que decir el dominio de unos sobre otros, se garantiza para unos cuantos. Intervenir en ella es impedir de algún modo que este mundo, y nosotros con él, corramos la suerte decidida por unos cuantos.

Los estudiantes y arquitectos franceses

Este concepto es el que ha estructurado las acciones de los jóvenes estudiantes de arquitectura franceses, como son los de la "ex-Escuela Nacional Superior de Bellas Artes" y los arquitectos y profesionistas ligados a la construcción del grupo cea (Centro de Estudios Arquitectónicos), quienes curiosamente tocan algunos de los puntos que han sido debatidos por los jóvenes arquitectos mexicanos llamados a elaborar la ponencia que habrá de representar a México ante el susodicho Encuentro. Estos últimos al pronunciarse decididamente por la participación más activa del arquitecto dentro de la elaboración de los programas arquitectónicos, aspecto en el que hasta la fecha solamente ha actuado en plan de limitado receptor, así como por algunas otras medidas dirigidas a revolucionar la infraestructura, tales como la municipalización de la tierra, han enunciado soluciones propuestas por las asociaciones francesas indicadas.

El cea que agrupa a arquitectos y a todos aquellos cuya actividad los lleva a estar en estrecho contacto con los problemas de la edificación, declararon en su comunicado: "Los estudiantes, y más particularmente aquellos que se preparan a

ejercer responsabilidades en Urbanismo y Arquitectura, han manifestado su oposición hacia la estructura y los modos de vida actuales”.

“Por primera vez, y dentro de las estructuras socio-profesionales más ligadas a aquellas, ha sido revelado ampliamente este problema primordial para los hombres y para el futuro de su prosperidad”.

“Los problemas de la profesión aparecen a todos como indisociables de los problemas de la enseñanza, y los problemas de la profesión y de la enseñanza como indisociables de todos los de la sociedad tomada en su conjunto”.

“...El Círculo de Estudios Arquitectónicos, que agrupa a arquitectos y especialistas de otras disciplinas, se propone participar en este estudio. Considera que las estructuras de la profesión exigen reformarse totalmente, e igualmente, las de la enseñanza, la que debería proceder de la Universidad...”

Por otra parte, los estudiantes de la ex-Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, en su ahora ya célebre ideario conocido como “Moción del 15 de mayo” (Le Nouvel, Observateur, No. 192 de julio de 68), denunciaron “las estructuras feudales de la enseñanza dentro de una universidad de clase y el papel pasivo desempeñado por el arquitecto en el régimen capitalista”, proponiendo, en unión del grupo Grand Palais y algunos otros, “que se suprima la Orden de los arquitectos, organismo corporativo que monopoliza los contratos de los clientes y concretamente los del Estado. De 8,000 arquitectos que hay en Francia, dice la Moción del 15 de Mayo, 10 solamente contratan o sub-contratan las dos terceras partes de las construcciones importantes”. Al referirse específicamente a la arquitectura, indicaron que para poder practicar una verdadera política social en materia de arquitectura, es necesaria la “municipalización de la tierra y la participación de los usuarios en la propiedad de los medios económicos y de gestión de la construcción”, como medio para evitar la especulación de la tierra y de los alojamientos colectivos.

Insistieron, además, en que los arquitectos desempeñen papeles más activos para no verse reducidos al carácter de “diseñadores de carrocerías” que solamente tienen la posibilidad de hacer “de belles choses” espectaculares.

¿Otra Carta de Atenas?

¿Podrá el Encuentro dar forma a un documento que fuera comparable en su significación a la Carta de Atenas? Estoy seguro de que así será, no obstante que esencialmente será totalmente diferente de ella. Para los jóvenes arquitectos que se reunirán en Zacatenco, son problema una serie de temas en que ni siquiera repararon los redactores de la Carta de Atenas: la violencia, por ejemplo, con su concretísima expresión en la guerra invasora; y la influencia de las estructuras en las manifestaciones culturales. Los redactores de la Carta de Atenas no se preguntaron por estos temas simplemente porque su situación era distinta de un modo u otro, la situación, que no había llegado a ser tan crítica como actualmente, no les exigía una toma de posición, una reflexión sobre ellos. Pero la situación ha cambiado, y con ella, los temas que ahora preocupan a los sectores más sensibles, como en este sentido lo son los "jóvenes". Estos han afirmado que la violencia ha adquirido características tan contundentes, piénsese en Viet-Nam fundamentalmente, que es imposible intentar rehurla. Comprenden el derecho que tienen los pueblos a defenderse, e insistieron en declararse firmemente por una paz basada en aquel supuesto.

Afirmo que la inclusión de estos temas en un documento que tratará de los problemas específicos a los arquitectos y a la práctica de su profesión, le otorgará al documento que está elaborando la representación mexicana, una tónica humanística que no solamente no desdice en nada del elaborado por los redactores de Atenas, sino que es un paso más adelante. Hay aquí una comprensión más amplia del ser humano, de las relaciones sociales; y hay también un entendimiento más científico de las relaciones que guardan entre sí los distintos campos culturales, de su interacción, de su dependencia de estructuras más profundas. Lo anterior, con ser mucho, no es suficiente. Por ello, los participantes en esta ponencia que he comentado en sus líneas más generales, están estudiando las medidas específicamente arquitectónicas que también hay que proponer para evitar las consideraciones amplísimamente "actuales", pero inconsistentes por abstractas.

Carta pública a Ruth Rivera de Coronel

Tomado de: *Calli*, Revista de arquitectura contemporánea, número 42, México, julio de 1969, pp. 31-38.

Crítica y autocrítica de los Cuadernos de Arquitectura

Mi muy querida arquitecta:

Ya que le estoy dirigiendo una carta, aunque ésta sea pública, permítame iniciarla con las palabras consagradas: Me dirijo a usted para invitarla a que realicemos una crítica y una autocrítica de los Cuadernos de Arquitectura que desde hace unos ocho o nueve años (la fecha del primero dedicado a la obra de Mies no la tengo a mano) viene usted impulsando y en los que hemos sido colaboradores de redacción primero Salvador Pinoncelly, luego un servidor y ahora Alejandro Gaytán.

La crítica se la propongo porque estoy cierto de que pretender que nuestras acciones tengan un sentido más amplio que rebase la inmediatez del momento que las promueve, muchas veces determinado por las necesidades que impone el propio trabajo o porque, y por lo mismo, se tiene que participar en eventos promovidos por otras dependencias, sólo es posible ubicándose permanentemente dentro del sector cultural en que nos desenvolvemos. Lo anterior supone dos premisas: la primera, y fundamental, se concreta en la acción encaminada en dirección a un progreso no abstracto, sino prefigurado por las leyes que rigen la periodización del cambio social. Conocer a fondo la base de que depende la historia y la dialéctica que la estructura, es decir, adentrarnos en la ciencia de la historia y en el materialismo dialéctico, como los titula Althusser, no son más que las medidas prácticas que se derivan de ese primer supuesto o premisa a que me he referido. La segunda nos obliga a mantener nuestra sensibilidad abierta, nos impone una receptividad atenta a todo lo que se está dando y a descubrir en los hechos concretos el trasfondo ideológico que los anima, los intereses de clase que se encubren detrás de ellos. Aquí cabe tener en cuenta que lo que no se hace, que lo que se calla o no se lleva a cabo son también "hechos" de la mayor importancia, puesto que su ausencia delata necesidades e ideales insatisfechos.



No es necesario que abunde sobre la autocrítica: en el contexto de ciertas situaciones precisas hemos respondido también con realizaciones igualmente específicas. Se trata pues de detenernos un momento y llevar la crítica hacia dentro, hacia uno mismo, para determinar si nuestra respuesta ha sido la adecuada, si hemos propugnado la acción que se necesitaba o si acaso los hechos nos han desbordado, nos han pasado inadvertidos o si, también, nuestra acción no ha sido la más eficiente. Todo ello referido, como le dije en un principio, a un esfuerzo cuyo mérito me felicito en atribuírselo a usted: los Cuadernos de Arquitectura del inba.

No obstante que crítica y autocrítica son partes de un proceso que debe cumplirse en todo momento y que no desconozco que así lo hemos intentado hacer al planear cada número aislado, quiero enumerarle algunos acontecimientos que en mi opinión dan una idea bastante clara del nivel y carácter en que se encuentra la arquitectura, los arquitectos y la teoría de la arquitectura, temas todos ellos objeto y preocupación de los Cuadernos de Arquitectura. Mi enumeración comenzaría con la conferencia del arquitecto Rutilo Malacara que se llevó a efecto bajo los auspicios del Departamento de Literatura del inba; y retrospectivamente continuaría con el último Congreso Nacional de Arquitectos Mexicanos, con el Encuentro de Jóvenes Arquitectos, para terminar con la enseñanza e investigación de la teoría de la arquitectura en las Escuelas respectivas de México. Es claro que esta visión de conjunto tiene que hacer referencia a otros puntos más, como la teoría de Villagrán, los intentos de López Rangel por superarla y los de Alberto Híjar por hacer una apreciación objetiva de Siqueiros; pero todos ellos se irán mencionando en el curso de esta carta, así como los que les son colaterales por ejemplo, la cuantificación y la cualificación de "arquitectura social" que se está haciendo, la indeterminación ideológica del propio término "social" etc...

La conferencia del Arq. Rutilo Malacara

¿Qué puedo decirle acerca de la conferencia sobre Teoría General de la Arquitectura del arquitecto Malacara, como no sea que aún si la tomamos como un caso personal y aislado constituye un síntoma de la crisis que en el campo de la teoría, de la arquitectura y de la enseñanza estamos padeciendo? Si hago abstracción de la falta de ilación, de los nombres y términos citados al azar, cuya connotación desconocía el conferencista y pese a todo, intento tomarla en serio —no porque una boutade tenga algo de serio sino porque también un dislate puede ser visto seriamente haría

yo una pregunta: ¿qué sentido tiene en estos momentos una conferencia, Ruth, en el Palacio de Bellas Artes y Literatura, que no vaya más allá de afirmar que la arquitectura es el resultado de las preocupaciones estéticas y de las costumbres de cada una de las sociedades de que se trate?

Ya no es necesario citar que la teoría de todos los tiempos así lo ha entendido y que nunca ha sido puesta en tela de juicio tal afirmación, por obvia, por evidente; ya el ancestral Vitrubio, como diría Villagrán, afirmó que la arquitectura era (no “debía ser”, sino que “era”) cómoda, útil y bella. Bastaría con recurrir al lenguaje cotidiano para comprobar que en él ya ha sido adoptado el término “funcional” y que todos los que tienen una casa-habitación —que es el caso de todos los que asistieron a la conferencia— elogian sus casas precisamente por lo que tienen de “funcionales”.

Cuando un término empleado en el conocimiento científico ha pasado a ser de uso común, podemos afirmar que es ociosa una conferencia que se limite a repetir dicho concepto. Pero, a mayor abundamiento: se citó el término “fenomenología” desconociendo lo que significa esta posición filosófica inaugurada por Husserl, las etapas de reducción a la esencia que supone por medio de la *epojé* y lo que representó de innovación dentro del intuicionismo irracionalista de la filosofía a partir del romanticismo alemán. Se machacó en la utilidad del espacio arquitectónico haciendo caso omiso del problema básico: el de cómo una estructura económica da origen a cierta ideología que se traduce en el arte por la vigencia de ciertos usos y el de cómo estos llevan a específicas manifestaciones plásticas.

Con usted, Ruth, no hace falta aducir que la crítica anterior no es a nivel ético sino teórico, pero lo señalo para salirle al paso a tergiversaciones moralistas que suelen producirse cuando, a falta de argumentos, se pretende desvirtuar el sentido de los juicios: he reparado en el arquitecto Malacara solo en cuanto, por sus actividades docentes y dentro del marco de conferencias de arquitectura que se producen y en relación a éstas últimas, dado el nivel que ya han dejado sentado, puede versele como un síntoma crítico. La difusión y la extensión de la cultura en ningún momento debe conducir a una vulgarización de los problemas que se tratan, a hacer tabla rasa de lo que ya sobre esos temas se ha investigado, en nuestro caso, por persona como Villagrán y Arai: el primero en sus pláticas en el Colegio Nacional y el segundo en sus escritos, por ejemplo, los que se refieren a explicar qué es el espacio desde el punto de vista de la estética de Herman Cohen.

No se trata de poner a ninguno de los dos como bastiones insalvables ni hacer de sus tesis verdades metafísicas, pero lo cierto es que hay que partir de donde ellos llegaron —ellos y tantos otros—. Si no partimos de ahí, no vamos a ninguna parte, que es lo que sucedió en el caso de la conferencia que le he comentado.

El v Congreso Nacional de Arquitectos Mexicanos

El énfasis que el reciente v Congreso Nacional de Arquitectos Mexicanos (CNAM) puso en el problema de la habitación, ¿representa una comprensión objetiva del problema, una toma de posición equiparable a la que sostuvieron maestros y alumnos de la Ex-Escuela Superior de Bellas Artes de París en los momentos de la Revolución de mayo? (*Calli* 34) Le anticipo la respuesta: de ninguna manera. Pero antes de revisar sucintamente algunas de las tesis expuestas en este congreso y que comprueban mi juicio, permítame usted “desfacer” algunos entuertos: me refiero al silencio con que se cubre a cierta etapa de nuestra política nacional y a la labor de unos cuantos arquitectos que plantearon, antes de este v Congreso, los mismos temas, si bien no tan multitudinariamente, sí con mayor pasión. Traer a colación los antecedentes nos permitirá valorar mejor el presente.

Primero, no es posible olvidar que en el Congreso Internacional de la uia celebrado en La Habana en 1963 se trató la arquitectura en los países subdesarrollados dedicándole un apartado especial a la habitación. Eso por lo que respecta a un congreso internacional reciente (en el que por cierto, no hubo representación oficial del cnam) puesto que también puedo mencionar el xvi Congreso Internacional de la Planificación y de la Habitación realizado en agosto de 1938 en el Palacio de Bellas Artes y en el que se presentaron trabajos dedicados específicamente tanto a la habitación rural como a la obrera: Alfonso Fabila presentó uno sobre “La habitación rural” y la Unión de Arquitectos Socialistas puso a discusión el suyo sobre un “Proyecto de Ciudad. En el año anterior a celebrarse en México ese congreso, en la revista Edificación los arquitectos Álvaro Aburto, Raúl Cacho, Luis Cuevas y Ricardo Rivas, publicaron un estudio sobre “El problema de la arquitectura y el urbanismo en México” en el que entre otras tesis sostuvieron la que transcribo a continuación: “Puesto que la mayoría de los mexicanos vive en jacales, cuartos redondos y vecindades insalubres, exigimos que no se distraiga ni un solo centavo del Erario Nacional en Monumentos arquitectónicos, avenidas decorativas etc., sino que se invier-

tan las cantidades correspondientes a favor de las necesidades fundamentales de habitación y de reunión de la clase trabajadora”.

Por otra parte, el Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras públicas, S.A. auspició en 1939 el Primer Congreso Nacional de Habitaciones Obreras en el que se presentaron trabajos sobre la Habitación obrera, los Problemas de Financiamiento, y uno más sobre la ¿Ley de inquilinato o ley de casas baratas? Entre las conclusiones de este congreso se asentó que “el Estado debe propugnar una política constructiva en materia de habitación, basada en el fomento fiscal y crediticio de la iniciativa privada y en su propia intervención en el mercado como constructor de casas higiénicas baratas y como demolidor y sustituto de tugurios”, así como la necesidad de “expedir una ley de casas baratas y una reglamentación de la fracción iii del Artículo 111 de la Ley Federal del Trabajo”

Los arquitectos Alberto T. Arai, Raúl Cacho y Enrique Guerrero, delegados de la ctm ante el Primer congreso nacional de Habitaciones Obreras antes mencionado, presentaron la ponencia oficial de dicha central obrera, exponiendo en el prólogo que: “Las ideas aquí expuestas representan por su novedad el producto de un afán por colaborar en el movimiento revolucionario que se está efectuando en nuestra patria, tanto en el aspecto de la vida del trabajador como en el de la propia técnica, puesta a su servicio”.

Para terminar con esta relación le recuerdo a usted por último, el Primer congreso mexicano de ingeniería rural, celebrado en Pachuca del 19 al 25 de marzo de 1939, organizado por la Confederación Nacional Campesina y que tuvo como lema “Por la incorporación de los campesinos e indígenas a una vida humana”. Entre las delegaciones que participaron en este congreso estaban las de la Universidad Obrera, la de la Universidad Nacional Autónoma, la del Instituto Politécnico Nacional, la Unión de Arquitectos Socialistas y la Liga de Agrónomos Socialistas, además de representaciones oficiales de prácticamente todos los estados de la república. En él hubo secciones dedicadas a las “Habitaciones rurales”, a los “poblados modernos”, a las “Diversas construcciones rurales”, a los “Métodos de construcción” y al Aspecto técnico, económico y social de las construcciones rurales”.

Estos datos son importantes en tres sentidos: primero, porque comprueban que hace treinta años se manifestó un interés mucho más decidido hacia la solución de la habitación obrera y campesina —sin discusión el problema primordial de la arquitectura— y en el cual participaron unos cuantos arquitectos: los que inte-

graban la tendencia funcionalista, que el que se trasluce del reciente congreso de arquitectos nacionales. En segundo lugar, usted sabe que estos datos les son indispensables a los comentaristas y ensayistas de la historia de la arquitectura en México para elaborar con ellos interpretaciones más rigurosas que las que han hecho hasta este momento. Así se lograría, entre otras cosas, deslindar claramente a los arquitectos funcionalistas, notoriamente influidos por el nacionalismo con tintes socialistas del momento, de los arquitectos que simplemente eran modernos. El sentido que le doy al término “simplemente” no indica subestimación: considero que ambos grupos eran modernos, pero que los funcionalistas impregnaron sus obras y escritos de un afán estético que los ubicó en una posición de clase distinta a la de los “modernos” a secas. En este sentido, distingo claramente el grupo más o menos identificado en algunas premisas teóricas de Legarreta, O’Gorman, Aburto, Cacho, Arai, Guerrero y Yáñez del que formaron Obregón, Villagrán y del Moral.

Tenga usted en cuenta Ruth que con este agrupamiento lo único que intento deslindar son las tendencias más importantes que se manifestaron: está fuera de mi pretensión por ahora, emitir juicios de valor, ni pretendo tampoco igualar la labor particular de cada uno de ellos.

Por último, y en tercer lugar, esos antecedentes son reveladores de las fuerzas que se entrecruzaron en el pasado y por extensión, las que tienen lugar en el presente, siempre y cuando se los ponga en relación con la estructura económica política en que tuvieron lugar. Explicar ese contexto es la premisa indispensable para poder ubicar a los funcionalistas, a los modernos y a la arquitectura en general. Por tanto, hagamos conjuntamente la pregunta: ¿qué motivó la preocupación por solucionar la vivienda popular?

En los países semicoloniales, industrialmente atrasados y de economía agrícola, la influencia del capital imperialista es determinante de una burguesía nacional relativamente débil en relación a la importancia que llega a alcanzar la población proletarizada. En estas condiciones, las burguesías nacionales que intentan independizar su propio desarrollo capitalista del capital extranjero, tienen que buscar y que obtener, el apoyo de la clase trabajadora; apoyo sin el cual les sería imposible disputarle al imperialismo el usufructo de los beneficios de las industrias nacionales, predominantemente extractivas. Este apoyo lo obtienen mediante concesiones económicas a los trabajadores, haciéndolos participar en la dirección de las industrias expropiadas y llamando a sus dirigentes a formar parte del aparato del

estado. De este modo cuentan con la fuerza necesaria para poder resistir la presión extranjera que indefectiblemente se presentará —bajo la forma de intervenciones, dumpings, bloqueos etc.— y al mismo tiempo, con el control de los trabajadores por medio de la mediatización de sus dirigentes sindicales.

Esto fue lo que sucedió en México en el período del general Cárdenas y lo que explica el apoyo que encontraban en los organismos oficiales, y en la especulación privada, todas las iniciativas dirigidas a *estudiar* el modo de elevar el nivel de vida de los trabajadores. Y usted sabe Ruth que una de las primeras reivindicaciones obreras, sólo secundaria en relación a la prioridad que tiene el salario, la duración de la jornada de trabajo y la elevación de los precios, es precisamente la vivienda popular por lo que significa para los trabajadores detentar un nivel de vida más acorde al desarrollo de las fuerzas productivas.

El funcionalismo rubicundo de los arquitectos *enragés* que le he mencionado; su entusiasmo vehemente por dirigir a la arquitectura hacia la “vivienda de obreros y campesinos” dentro de un concepto de la economía en el que no tenía cabida lo “estético-subjetivo”; el nuevo impulso que cobró el nacionalismo artístico —del que su padre, Diego, fue en algunas de sus obras representante tan destacado—, ¿qué otras cosas son sino efectos determinados por el nacionalismo económico?

¿No considera usted Ruth que esos antecedentes y la estructura que los determinó ameritan una explicación más amplia que los aprecie en su justa medida y nos permita además, ver con mayor objetividad a este v Congreso en el que el acento no se pone en la vivienda de obreros y campesinos sino en la “habitación de toda la población”? Con esto llego al momento de revisar sucintamente algunas tesis expuestas en dicho congreso: verá usted que mi escepticismo y afirmación anterior de que este congreso no significa cambio notorio alguno dentro del gremio es susceptible de comprobarse.

A juzgar por las “conclusiones y proposiciones concretas” que presentó Valeria Prieto de López (para éste y los casos siguientes me baso en las publicaciones que hizo el diario *El Día*) los aspectos importantes en que hay que reparar cuando se trata de planear la “vivienda de interés social” son las variantes sicológicas que se presentarán dentro de los grupos humanos al concluirse el “mejoramiento del vecindario”. Por ello, y haciendo gala de actitud feminista afirmó que “hay que contribuir a la creación de nuevas actividades hogareñas ...que representen significativos ingresos en el presupuesto familiar”; Estos cambios culturales son también muy

importantes para *Ramón M. Bonfil*, quien en su conclusión No. 2 afirmó que hay que “ofrecer una acertada solución al estilo de vida imperante en las comunidades a que se dirige el estudio, evitando el choque cultural que presupone el cambio brusco de elementos materiales de vida”.

Como puede usted comprender, en uno y en otro caso el problema se ha invertido y se le sigue planteando con “patrones”, éstos sí, totalmente críticos por obsoletos. Para Prieto y Bonfil el problema no estriba en determinar las relaciones de producción más apropiadas para resolver el déficit habitacional que padecen todos los campesinos y obreros de países semicoloniales —incluido México entre ellos ya que la pequeña y alta burguesía se cuida por sí solas—, sino en los impactos síquicos que les puede ocasionar a esos grupos de explotados, a ese ejército de reserva de desocupados el encontrarse de pronto con que tienen una vivienda. El problema se liquida y en vez de ser eminentemente económico, corresponde a la psicología social o a la antropología. ¡Qué habilidad para transformar el problema de la carencia de habitación de millones de personas en una falta de medicina preventiva o en una consideración estilística sobre el regionalismo! Admírese Ruth del despliegue en el arte del birlibirloque o en el del ilusionista que en Valeria Prieto es clarísimo: el problema no es de ahora ni tampoco estriba en qué hay que hacer para edificar esas habitaciones. No. El problema es al *concluirse el mejoramiento* del vecindario y demanda incrementar las actividades hogareñas.

Antes de plantearse siquiera el meollo del problema, que por otra parte ha sido proclamado hasta el cansancio, por ejemplo cuando se insiste con eufemismo en que el campesino no es sujeto de crédito, ya tenemos aquí a los que se curan en salud y precaven contra los traumas que se producirán *posteriormente* en los grupos sociales. No se usted Ruth que opine, pero yo les preguntaría si ese problema es tan grande, ¿será preferible dejarlos en los tugurios que ahora poseen y en los que, según ellos, se encuentra tan estable su vida síquica?

Prieto pretende aumentar las actividades hogareñas de las mujeres. ¿Sabe acaso que son precisamente las interminables “labores del hogar” las que les impiden a las mujeres contar con el tiempo necesario para desarrollarse cultural y económicamente? Usted Ruth, que tanto ha participado en actividades gremiales y oficiales sabe por su propia experiencia que para que la mujer se desenvuelva tiene que “salir de su casa” sobre la base de contar con guarderías, escuelas, servicios médicos y de

cocina centralizados que liberen a la mujer de las faenas domésticas. Menguado favor les está haciendo a las mujeres.

Humberto Chávez Martínez sólo superficialmente concuerda con las dos posturas anteriores. Si en los casos de Prieto y de Bonfil estamos ante una tergiversación del problema —sobre la base de convertir en primario un factor secundario— que se recubre de buenas intenciones, paternalismo y un desconocimiento del origen económico y de la prioridad también económica que debe dársele a la solución del déficit habitacional, en este último caso presenciamos la impudicia de las posturas más reaccionarias. Valeria Prieto tímidamente menciona la necesidad de hacer más equitativo el producto nacional. Chávez encomienda la solución a la iniciativa privada y afirma: “en un país como el nuestro... no se cuenta con los recursos presupuestales suficientes para resolver (lo)” la solución” corresponde a todos los sectores interesados... no debiéndose efectuar planteos... que se sustenten en el subsidio... se requiere la intervención del sector público, en tanto el sector privado se decide a abordarlos”. Lo cual, si infero inversamente puede ser dicho así: el problema de la habitación ha surgido porque las familias (mexicanas) no han tenido interés en resolverlo: es la apatía la que engendra miseria y no la miseria la que origina apatía. Si hasta este momento la edificación de habitaciones ha estado en manos de la iniciativa privada y por eso se ha convertido en problema, continuemos por ahí y terminemos en el mismo punto, pero potenciado.

Los epígonos Ruth, siempre han marchado atrás de sus corifeos: Chávez va a la zaga aún de la ponencia oficial del CNAM, que dice: “...es un problema de ingreso nacional todavía muy reducido y de un ingreso familiar aún más restringido para gran parte de la población, en función de las imperfecciones en la distribución de la riqueza nacional. Así las cosas, las malas condiciones de vivienda son un efecto y no una causa...” Ya no continúo Ruth: ni siquiera la discusión es posible ante una posición clasista que llevada a estos límites significa una traición al problema que sedicentemente dicen querer ayudar a resolver. Tal vez algo de esto vieron los editorialistas de *El Día* y por eso recomendaron a los arquitectos (22 de mayo) que necesitaban” adentrarse en toda la problemática económica nacional para *participar con conocimientos de causa* en la preparación de políticas en el sector de la vivienda”. Como usted ve, lo de esperar que el v Congreso representó una nueva actitud de los arquitectos queda por demostrarse.

El encuentro de Jóvenes Arquitectos

Ignoro si procedió de usted la iniciativa para que dentro de los eventos culturales de la olimpiada se realizara un Encuentro de jóvenes arquitectos. Lo que sí puedo afirmar es que en usted actuando como Coordinadora del evento, encontró el entusiasmo y la amplitud de miras para que pudieran congeniarse los criterios más dispares y no encontraran cortapisa alguna las posturas más discutibles. Así fue posible elaborar un documento, el que suscribió el Comité organizador de los juegos de la xix Olimpiada, y que representa, en relación a las conclusiones del v Congreso, su futuro, un paso más adelante.

Cuando hay una preocupación sincera por resolver un problema y no el prurito de quedar bien con alguien, es posible encontrar respuestas que en realidad lo satisfagan. Con esto quiero decirle que usted propició esa actitud y por ello los participantes en el Encuentro plantearon pasos inmediatos y mediatos mucho más preciso que el mero enunciado de que el problema de la vivienda es un efecto del bajo producto nacional y del restringido ingreso familiar. Porque así dichas las cosas siempre se presenta una pregunta más: ¿cuál es el origen de esa inequidad en la distribución? ¿La mala voluntad de algunos magnates? ¿Su falta de comprensión de que cometen una injusticia? ¿O tal vez que no tienen temor de Dios? La respuesta que se dé a esta pregunta recobra una particular importancia puesto que ella determinará la solución que se promueva: según se entienda el origen de la desigualdad económica así será la política que se preconice

En el caso que nos ocupa, según sea la posición que tomemos ante la causa de la desigualdad económica, serán más o menos las posibilidades que tengamos de resolver el problema de la habitación.

Esto lo vieron con toda claridad los participantes en la ponencia suscrita por el coo y concluyeron que no se trataba nada más de una falta de planeación, como actualmente tanto se insiste, ya que las planeaciones tienen una mínima aplicabilidad mientras no se concilien los diferentes intereses de los agentes productivos. Las mejores planeaciones y los planos reguladores más concienzudos no han podido evitar los desarrollos anárquicos cuando se les oponen intereses económicos más poderosos. Es por ello que la ponencia del coo, ¿se acuerda usted? expresó que esa falta de equidad en la distribución se debe a la "lucha por darle a la propiedad social diversas formas de dominio". Dicho en otros términos: la propiedad privada sobre los medios de producción genera aún contra la voluntad de los propietarios, la con-

centración de la riqueza en unas cuantas manos y la depauperización acelerada de toda la gran mayoría. De ahí que consideraran indispensable la reforma urbana, la extensión de la reforma agraria a las superficies urbanas como un medio para contener la especulación sobre los predios. El "ingreso nacional... reducirlo" encuentra una salida inmediata en la nacionalización de las industrias que se encuentran en poder de los capitales extranjeros. Y el "ingreso familiar todavía más restringido", en el caso de los campesinos, puede mejorarse extendiendo la ley vigente sobre las cooperativas agrarias al total de los ejidos y tierras comunales. Las cooperativas de producción y de consumo le permitirían al arquitecto proyectar los poblados sobre la base de la centralización de los servicios, reduciendo costos y disminuyendo instalaciones municipales. Los obreros exigen jornadas y salarios movibles.

Nada de lo anterior es posible si no transformamos correlativamente, los conceptos tradicionales de la arquitectura, del arquitecto y de la enseñanza. Tampoco es posible mientras se mantengan vigentes las llamadas profesiones liberales, que lo que obtienen es desproteger a los arquitectos de los beneficios que otorga el Sistema del Seguro Social Obligatorio. Ya no le insisto más en éstos puntos que usted tan bien conoce y porque, en todo caso, pueden ser consultados en el texto de la ponencia.

La formación del arquitecto

Los aspectos anteriores, que inciden todos en el de la habitación, son de tal complejidad que desbordan los beneficios que puede lograr una enseñanza más a tono con las necesidades actuales. La enseñanza, aún puesta al día, no puede lograrlo todo. Eso no obstante, hay que tener en cuenta que en tanto no se ponga más empeño en estudiarlos e impartirlos en las Escuelas de arquitectura respectivas, el arquitecto no tendrá a mano los conocimientos que le pueden ayudar a plantear y resolver mejor los problemas que están bajo su campo. Esto es particularmente aplicable a la teoría de la arquitectura.

En Términos generales, le puedo afirmar que la teoría de la arquitectura vigente entre nosotros nunca ha puesto en relación la obra de arquitectura con las estructuras económicas. De ahí que difícilmente los arquitectos puedan por su parte establecer relaciones y encontrar soluciones que nunca se les han indicado. En este sentido no es objeción que se traiga a colación el que se ha dicho, que la obra de arquitectura es un producto de la época y, por tanto, también del factor económico. Este concepto minimiza el papel determinante que una base económica establece

respecto a los lineamientos generales de todas las manifestaciones ideológicas, incluida aquí la arquitectura.

Considero que la teoría tiene que abordar este tipo de explicaciones que sin duda alguna le corresponde, no como algo privativo ni tangencial, sino como uno de los terrenos que para ella, son disciplinas auxiliares. La teoría sería, así, independiente de la estética, la que a su vez recobra su autonomía de la filosofía; pero una y otra, apoyada irrecusablemente en la ciencia de la historia, es decir, en el materialismo histórico. ¿Cuál es la estructura propia de una obra de arquitectura? Esta es la pregunta que peculiariza a la teoría como una disciplina independiente de otras que también se ocupan de la arquitectura. La arquitectura es un valor de uso, es decir, un objeto que satisface necesidades humanas. Como valor de uso es producida en el marco de determinadas relaciones de producción y a partir de desarrollos específicos de las fuerzas productivas. Esta base económica determina las características generales de los objetos así como las variantes de uso en cada etapa histórica. Es a partir de aquí que tiene que estructurarse la teoría de la arquitectura para, además de explicarla de acuerdo con los puntos de vista científicos actuales, prefigurar las medidas necesarias para su desarrollo y adecuación a las fuerza productivas.

Ya no me extiendo más sobre el tema Ruth, porque como usted perfectamente sabe, daría lugar a otras tantas cartas tan extensas como la presente. Sólo quiero mencionarle que es en este sentido en el que anda bregando López Rangel quien ha iniciado algunos planteamientos sobre la axiología y, obviamente, sobre la teoría de Villagrán, ya que es ésta la que representa el cuerpo de teoría más sistemática y ampliamente organizado con que contamos. Usted, ha de conocer algunos de sus escritos que han sido publicados en *Calli*.

¿Qué han hecho y qué pueden hacer los Cuadernos de Arquitectura?

¿Cómo han incidido en la problemática de la arquitectura los Cuadernos que usted ha dirigido? Creo que la primera respuesta que podemos dar es que es en ellos donde más se ha publicado de teoría de la arquitectura en México. Lo poco que se conoce de Villagrán y de Arai está en ellos. También ha sido publicado un número dedicado a la integración plástica, e indirectamente a Siqueiros, en el que aparece un artículo de Alberto Híjar que a no dudarlo rompe con el tabú y hace ver las tremendas limitaciones de dicho pintor así como las posibilidades de encontrar nuevas rutas para la pintura mexicana. El cuaderno dedicado a Candela también ofrece material

indispensable para comprender otras vías de utilización del concreto. En fin, no le reseño los demás, porque pienso que ya se habrá dado cuenta que sin menospreciar a ninguno, sí considero que no todos son tan importantes para la arquitectura como los que le he mencionado.

Si es cierto que las ideas prefiguran los hechos que posteriormente la práctica hará realidades, dando paso a nuevas posibilidades, pienso que los *Cuadernos* se tienen que orientar hacia los escritos teóricos e historiográficos de la arquitectura: la obra completa de Villagrán y los escritos prolíficos de Arai estarían en primer lugar. Después, ¿quién sabe? Tal vez ya tuviéramos algo organizado los que estamos tratando de insistir en estos temas.

La vía más indicada para superar las exposiciones superficiales acerca de la arquitectura, como lo son las que le he comentado hojas atrás, es precisamente continuar publicando tesis más amplias, más precisas, más congruentes. Mucho han hecho los Cuadernos y la pasión que usted ha volcado en su labor tiene que ser ampliamente reconocida, sólo que usted ya sabe que este tipo de reconocimientos no adoptan expresiones aparatosas y se manifiestan, más bien, en la satisfacción de haber colaborado con usted en su elaboración y la disposición de mi parte y de varios otros, de continuar empeñados en la tarea tan trascendente que usted lleva a cabo.

La saluda afectuosamente su amigo
Ramón Vargas Salguero

Resurge la mejor tradición de la sam: la defensa gremial

Tomado de: *Calli*, Revista de arquitectura contemporánea, número 46, México,
febrero de 1970, p. 12.

En el diario *Excélsior* del 21 de enero del año en curso y en el número 45 de *Calli* se publicó una carta dirigida a las asociaciones gremiales de los arquitectos, a los arquitectos colegiados y a los no colegiados, en la que las personas firmantes expusieron públicamente cuáles son, en su opinión, los principales problemas que afectan al gremio, así como las iniciativas legales mediante las cuales dichos problemas pueden encontrar una temporal solución. Termina el escrito instando a las respectivas mesas directivas a avocarse a la promoción de las leyes adecuadas, haciéndoles ver que lo consideran “insoslayable para cualquier grupo que pretenda representar digna y eficazmente al gremio”.

Los problemas, afirman en el texto de su carta, son económicos y laborales y se originan por la demasía de ofertas de diseño arquitectónico que hay en relación a la demanda del mismo. Lo anterior conduce, continúan, dentro de unas relaciones regidas por el libre juego de la oferta y la demanda a un demérito de la oferta, la que se ve obligada a aceptar remuneraciones muy por debajo del valor del servicio profesional prestado.

De este modo, los profesionales que no tienen tras de sí una posición privilegiada —usualmente heredada en forma de capital, nexos políticos o relaciones sociales— que los ponga a salvo de las fluctuaciones del mercado, entran en una competencia desigual cuyo resultado no es equilibrio de los precios, como lo consideraba el liberalismo económico clásico, sino un abatimiento de los mismos. Por otra parte, la demanda de diseño arquitectónico, misma que de poderse incrementar restablecería precariamente el equilibrio perdido, no ha aumentado en la misma proporción en que se ha multiplicado el egreso de profesionales, la población del país o el producto nacional bruto. ¿La causa? Ya ha sido evidenciada en todos los tonos: el desigual e injusto reparto del producto nacional redunda en la baja o nula capacidad adquisitiva de las clases populares.

La baja demanda es la raíz de todos los problemas laborales y económicos de los arquitectos. Sin embargo, los autores de la carta a que vengo aludiendo hacen referencia a otros más: la invasión del campo del diseño arquitectónico por otros profesionales, la carencia de una reglamentación del art. 134 Constitucional que establece la obligación de que las obras estatales sean puestas a “pública subasta”, el que los profesionistas liberales no estén incluidos dentro del Sistema del Seguro Social obligatorio etc.,

Tal y como lo señalo en el título de este artículo, la carta de estas personas representa el resurgimiento de la mejor tradición que el gremio de arquitectos ha acumulado a lo largo de su reiterada acción en la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, misma que iniciara su vida independientemente en 1919 y que, en tanto que anteceden y origen de los actuales Colegios debiera ver prolongados en ellos el espíritu de defensa gremial que siempre la alentó como una declaración de principio permanente.

Cualquiera que estudie la historia de la SAM comprobará que la finalidad rectora que hizo que se considerara una necesidad impostergable el fundarla fueron, precisamente los problemas gremiales, dentro de los cuales la defensa de la fuente de trabajo era el que tenía prioridad.

Compárese las iniciativas que proponen los autores de ese documento con las propugnadas por las diversas mesas directivas de la SAM, algunos de cuyos originales incluyo a continuación, y se observará que la demanda de la delimitación profesional, de seguridad social, de detentar los puestos públicos que caen bajo sus atribuciones, de hacer obligatorios los aranceles profesionales etc., están presentes en la mayoría de ellas, a punto tal que se hacen notorias las escasas representaciones gremiales que no los han incluido en sus respectivos programas de trabajo. Prueba por demás contundente de su necesidad y actualidad. Esas preocupaciones subsisten aún después de haber sido fundado el Colegio de Arquitectos Mexicanos, a partir de la Ley de 1945, ya que evidentemente no encontraron en ella cabal solución.

Dos puntos me resta mencionar: el primero, el particular interés que revisten los conceptos vertidos en la *Exposición de motivos* con que la *Legislatura del Edo. de San Luis* precedió, en 1939, la primera Ley Reglamentaria de los Artículos 4º y 5º Constitucionales que se expidió en nuestro país. En segundo lugar, deseo agradecer al Arq. Álvaro Aburto el haberme proporcionado la mayor parte de los documentos que se incluyen en este escrito.



A los arquitectos y pasantes de arquitectura de México

Tomado de: Ponencia sobre la Delimitación profesional del arquitecto
(entre 250 firmantes), *Excélsior*, 21 de abril de 1970.

El desarrollo económico, la injusta y desigual distribución del producto nacional y el consiguiente grado de injusticia social que priva en nuestro país y en el que tanto han insistido economistas, políticos y sociólogos, se manifiesta en el campo de las llamadas profesiones liberales y en la arquitectura particularmente de la siguiente manera:

- La alarmante baja en la demanda del trabajo profesional.
- El desempleo, que hace su aparición sistemática en forma cada vez más grave.
- El creciente número de profesionales que derivan hacia otras actividades muy ajenas a sus disciplinas.
- El desperdicio consiguiente de las potencialidades de los egresados de facultades y escuelas profesionales superiores.
- La frustración profesional de quienes se ven obligados a desempeñar actividades menores y mal remuneradas.
- La falta de integración al Sistema del Seguro Social de los profesionales liberales.

Ante la gravedad de dicha situación y con el deseo de resolverla, algunos grupos de profesionales han centrado nuevamente su atención, en primera instancia, en sus organismos representativos: LOS COLEGIOS, y en la ley que les dio origen.

La Ley de Profesiones, expedida hace 25 años para el Distrito y Territorios Federales, reglamentó el trabajo de los profesionales y estableció las finalidades de sus Colegios: Vigilar la superación y el correcto desempeño del ejercicio profesional; auxiliar y asesorar a la administración pública; participar en la elaboración de los planes de estudio de las escuelas superiores y promover la expedición de Leyes relativas al ejercicio profesional. Dados estos antecedentes, es obligado hacerse las siguientes preguntas:

1. ¿En qué medida pueden coadyuvar los Colegios a resolver esos problemas con su estructura actual?
2. ¿Cuál es la situación particular de los arquitectos y de sus organizaciones gremiales?
3. ¿Debe o no modificarse la Ley de profesiones?

En este escrito demostramos:

4. Que los profesionales liberales, en determinado momento de la vida del país, comenzaron a requerir organismos de defensa laboral.
 5. Que la Ley de Profesiones (1945) no respondió a las necesidades de la época, defraudando a grandes grupos de profesionales.
- A los Colegios no se les atribuyeron facultades para la defensa laboral de sus agremiados.
 - Sus actividades han reflejado casi siempre los intereses de señalados grupos minoritarios.

6. Que las condiciones socio-económicas vigentes actualmente, hacen imperiosa la necesidad de reformar la Ley de Profesiones.

— 1 —

Las Leyes de Reforma de 1857 sentaron las bases para la destrucción del orden feudal, permitieron el fortalecimiento de la burguesía nacional y proclamaron la libertad de asociación como derecho inalienable del hombre. No obstante, el bajo nivel de desarrollo de las fuerzas productivas permitió que Leyes Reglamentarias, como el Código Penal de 1871 sancionaran, mediante arresto y multa, a los que: "Formen un tumulto o motín o empleen por cualquier otro medio la violencia física o moral con el objeto de hacer que suban o bajen los salarios o jornales de los operarios..."

Fue por tanto lógico que las primeras agrupaciones de trabajadores tomaran la forma de hermandades o mutualidades en las que ellos mismos se protegían en lo relativo a accidentes de trabajo y retiro por incapacidad.

Posteriormente, la Revolución de 1910, iniciada con fines fundamentalmente políticos (Sufragio efectivo, No reelección), y dirigida por representantes destacados de la burguesía, adquirió, con la participación de crecientes masas campesinas y de grupos obreros anarcosindicalistas, un matiz que no pudo ser soslayado en la Constitución de 1917. El art. 27 y el 123, consignaron la reforma agraria, el salario mínimo, el derecho a la sindicalización, el derecho de huelga, etc. Con esto quedó abolido el Código Penal de 1871 y se reconoció legalmente a las asociaciones de trabajadores que ya venían fungiendo, de hecho, como sindicatos.

La proliferación de dichos organismos, el surgimiento de Centrales y Confederaciones obreras y la creciente participación de los trabajadores en la vida política del país, no obstante el control estatal de los mismos, hizo evidente que la agrupación sindical era el medio idóneo para lograr protección económica y social.

Los profesionales liberales y otros grupos no precisamente connotados por su posición revolucionaria, en virtud de proceder la mayoría de la clase acomodada y de tener asegurado su trabajo al estar la relación oferta-demanda a su favor, se vieron arrastrados por la euforia laborista y temporalmente convencidos de su calidad

1. Ignacio Vallarta, *Historia del Congreso Constituyente de 1857*.

de “trabajadores intelectuales”², se agruparon también en organismos de carácter sindical. Compruébese lo anterior por testimonios de la época:

“El 21 de noviembre de 1927, se constituye en México D.F. la Unión de Escritores y Conferencistas, adherida a la Federación de Sindicatos Obreros del D.F., miembro de la CROM. Forman el Comité Ejecutivo:... el Dr. Fernando J. Gastélum, el Lic. Torres Bodet, el Lic. Julio Jiménez Rueda, el señor Manuel Toussaint, el señor Julio Torri, el Lic. Francisco Monterde. Como socios fundadores figuran: Genaro Estrada,... Vicente Lombardo Toledano,... Alfonso Caso,... Jorge Cuesta,... La Unión preconizará el derecho del conferencista a cobrar por su trabajo. “No más conferencias gratuitas”, es su palabra de orden.

La CROM adquiere marcada celebridad con estos contingentes, exponentes de la cultura de México.³

En el período del Arq. Bernardo Calderón como presidente de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos (1925-1926), se propone la formación de un Sindicato de Arquitectos, proposición que posteriormente es rechazada.⁴

El entusiasmo sindicalista de los profesionales liberales sufrió un duro revés al dictarse, en 1931, la Ley reglamentaria del Art. 123 (Ley Federal del Trabajo). A pesar de no negárseles en ésta el carácter de trabajador, la falta de claridad en los términos hizo necesario recurrir a la Suprema Corte en caso de conflicto, donde los fallos jurisprudenciales resultaron en su contra casi siempre. Ello no obstante, en el seno de algunas agrupaciones profesionales se dieron todavía algunos brotes esporádicos. Tal fue el caso de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, donde en 1932, el Arq. Silvano Palafox como presidente, propuso: “La constitución de un sindicato de Arquitectos Mexicanos”, que es modificada posteriormente en el sentido de formar una “Federación de Sindicatos de Profesionales de la Construcción”.⁵

2. Legislatura del Edo. de San Luis Potosí, 1939.

3. Rosendo Salazar, *Historia de las Luchas Proletarias de México*.

4. *Revista No. 1 del CAM-SAM*, 1957.

5. *Idem*.

Más tarde, durante el período cardenista, éstas inquietudes se vieron alentadas por las declaraciones presidenciales dando lugar al surgimiento de agrupaciones que se autotitularon "Socialistas". Tal fue el caso de la "Unión de Arquitectos Socialistas y de la Liga de Agrónomos Socialistas".⁶

— 2 —

Ante la dificultad de dar curso legal a sus demandas por medio de la Ley Federal del Trabajo, los profesionales liberales buscaron, en la reglamentación de los arts. 4º y 5º Constitucionales, la regularización de sus relaciones laborales, que pasaban por un período crítico debido al receso económico producto de la Segunda Guerra Mundial y al incremento acelerado de nuevos profesionales. La Ley de Profesiones se expidió finalmente en 1945, en el momento en que el país fue lanzado a la arriesgada aventura del "desarrollismo" económico, apoyado preponderantemente en el capital extranjero. Haciendo una evaluación de este momento, se dijo recientemente: "Todo esto en realidad no es criticable. Había que crear riqueza para poder aspirar al desarrollo".⁷ No importaba, claro está, que la brecha entre ricos y pobres se hiciera cada vez más grande.

En la Ley de profesiones se les señalaron a los Colegios las funciones a realizar, tanto en relación con sus agremiados como ante él, poder público y organismos privados. Además de las ya mencionadas anteriormente, podemos destacar las siguientes: Promover la delimitación profesional; proponer los aranceles; fomentar la cultura; servir de árbitro entre el profesional y su cliente; participar en la organización del servicio social, etc.

Para llevarlas al cabo, les fue señalada a los Colegios una vía oficiosa: puesto que su estructura es de Asociación Civil, están impedidos para exigir y limitados a sugerir.

De las diversas deficiencias que adolecen los Colegios, resalta en primer término la carencia de prerrogativas laborales, tan necesarias para muchos profesionales. Efectivamente, los Colegios sólo pueden servir de árbitro si las partes litigantes los aceptan como tales. Por otra parte, la tabla de aranceles no puede ser aplicada sino en los casos de litigio en que no exista contrato entre cliente y profesional. (Es obvio que las relaciones contractuales se rigen en nuestro medio por la oferta y la

6. Ramón Vargas en revista *Calli*, No. 42.

7. Banamex, 1970. *Excelsior*, 28 de Julio de 1970.

demanda: A mayor oferta, el cliente podrá encontrar siempre a un profesional que preste los mismos servicios por un precio más bajo, no pudiendo resolver ésta situación una tabla de aranceles que, al no tener carácter legal, su observancia no es imperativa). Finalmente, tampoco pueden los Colegios intervenir eficazmente en la distribución del mercado de trabajo, para impedir la concentración del mismo en unas cuantas manos, caso frecuente de los arquitectos. El Arq. José Villagrán ya señalaba lo anterior en 1945, en su único artículo referente a esos problemas, titulado: “Poco para muchos y no mucho para pocos”.⁸

En su afán de impedir que los Colegios se convirtieran en centros de actividad política, la Ley de Profesiones estableció (Art. 48, Cap. VI): “Estos Colegios serán ajenos a toda actividad de carácter político o religioso, quedándoles prohibido tratar asuntos de tal naturaleza en sus asambleas”. Enunciado claramente anticonstitucional que contradice el Art. 6º, que garantiza el derecho a la libre manifestación de las ideas. Por lo demás, la misma Ley de Profesiones faculta a los Colegios para promover leyes, actividad sin duda netamente política.

Al respecto, el Lic. Humberto Romero Cándano, presidente del Sindicato Nacional de Abogados, planteó recientemente: “La necesidad de reformar la disposición legislativa que impide a los Colegios de profesionales la práctica y el ejercicio de la actividad política”.⁹

Las limitaciones legales de los Colegios de ninguna manera exculpan el que sus mesas directivas los hayan constreñido a la promoción de relaciones públicas y de esporádicos eventos culturales.

Este tipo de actividades, tan ajenas a los problemas que confronta la mayoría de los profesionales, colegiados o no, encuadra perfectamente con el carácter aristocratizante de sus grupos directivos.

— 3 —

Actualmente, toda esta situación ha hecho crisis. De 1940 a la fecha la población del país se ha duplicado, el producto nacional se ha quintuplicado y sin embargo, la demanda de trabajo profesional no ha variado proporcionalmente. Difícilmente

8. Revista *Arquitectura y lo demás*, No. 4, agosto 1945.

9. Periódico *Heraldo*, julio de 1970.

pueden los profesionales ejercer liberalmente, cuando: “El 96.4 % de los mexicanos y sus familias tienen ingresos mensuales menores de \$ 3,000.00

El 38 % de los mexicanos no usa zapatos.

El 24 % nunca come carne, ni huevos, ni leche.

El 38 % son analfabetas.

El salario real promedio para 1960 era inferior en 6 % al de 1940; y el salario mínimo agrícola de 1960-61, disminuyó 45 % en relación al de 1938-39. Todo esto a pesar de que en el mismo lapso la productividad aumentó en 120%.¹⁰

Tomando el caso de los arquitectos y para abundar en lo anterior, del comparamos que el per cápita de trabajo profesional es una concentración de lo ya dicho. A falta de documentación precisa nos remitimos a los datos que sobre la construcción y sus costos proporciona la sección de Estadísticas del Departamento del Distrito Federal, así como el Arq. Jaime Cevallos.¹¹

En 1968, el costo total de la construcción en el D.F. fue de 23.8 millones aproximadamente; la parte que correspondería a cada uno de los 10,500 títulos registrados en ese entonces, calculando un 84 % de honorarios, es de \$ 1,540.00 mensuales para los arquitectos e ingenieros autorizados para construir.

Esta cifra es el promedio absoluto. No se han considerado los gastos correspondientes al proyecto, la concentración en unas cuantas manos de la mayor parte de la edificación ni el que un buen porcentaje de ella se realice sin el concurso profesional.

La situación es paradójica: el 51.2 % de la población nacional habita en viviendas de un solo cuarto; el 71.5 % habita en viviendas sin drenaje o albañal; 76 % no tiene servicio de agua dentro de la vivienda, etc.¹² Es decir, dentro de una situación que debería representar abundantes posibilidades de trabajo para los arquitectos, ingenieros y constructores en general, éstos, como decíamos en un principio, ven reducido su campo de acción, se desplazan hacia las subprofesiones, hacia el comercio, o bien se emplean como asalariados. El proceso de proletarización es cada día más acelerado.

La situación anterior no se puede resolver apelando a la buena voluntad de los profesionales para que vayan a trabajar a la provincia, como lo sugirió recientemente

10. Pablo González Casanova, *La democracia en México*, 1965.

11. Jaime Cevallos, *Recursos humanos en la construcción*.

12. Pablo González Casanova, *Ensayo sobre las luchas de clase de México*.

el Ing. Leopoldo Lieberman, Secretario del Colegio de Ingenieros Civiles¹³ puesto que ahí tampoco encontrarán condiciones favorables de trabajo; tampoco será de gran utilidad un Código de Honor, ni cambiar los estatutos de los Colegios. Todas éstas medidas sólo podrán, en un momento dado, paliar problemas de orden menor.

Como lo hemos insistido desde nuestros primeros escritos (véanse *Excélsior*, 21 de Enero y 21 de Abril y revista *Calli*, núm. 45), el problema de fondo radica en la injusta y desigual distribución del producto nacional.

Solamente un punto nos resta por aclarar: los Colegios nada pueden hacer por mejorar la situación de los profesionales asalariados, disfrazados de empleados de confianza, tampoco es el Colegio el medio idóneo para resolver su situación; ésta sólo encontrará salida en tanto propugnen y obtengan el reconocimiento de su condición de asalariados.

Conclusiones

El arquitecto que aún trabaja como profesional liberal tiende a desaparecer como tal para asimilarse como asalariado dentro del campo de las esferas oficiales y privadas. No obstante, mientras no se termine éste proceso, es necesario tomar medidas que aminoren los problemas que le acosan hoy en día.

Concretamente, es deber inexcusable de los Colegios de Arquitectos de México, el abocarse de inmediato a promover, ante el Congreso de la Unión o las autoridades respectivas:

- La delimitación del campo de acción del arquitecto.
- El reconocimiento legal de la tabla de aranceles.
- La reglamentación del Art. 134 constitucional, para que las obras arquitectónicas que emprenden las dependencias estatales o descentralizadas sean puestas a público concurso.
- La integración de los profesionales liberales arquitectos al sistema del Seguro Social Obligatorio.

13. Leopoldo Lieberman, *Excélsior*, julio de 1970.

- La obtención de la personalidad jurídica necesaria, que permita al propio Colegio:
- Intervenir eficazmente en la distribución del mercado de trabajo para impedir la concentración del mismo en unas cuantas manos.
- Exigir el cumplimiento de una Ley de Aranceles.
- Demandar que los puestos públicos que caen dentro del campo de acción de la Arquitectura, sean otorgados a arquitectos.
- La derogación del Art. 48, Cap. VI de la Ley de Profesiones que prohíbe a los Colegios tener actividades de carácter político.

Es lo anterior de tal importancia para el mejoramiento de las condiciones de trabajo de los arquitectos, que lo consideramos insoslayable por aquellos grupos que pretenden representar al gremio.

Con nosotros, un número cada vez mayor de profesionales, pasantes y estudiantes de la arquitectura, estará pendiente de sus próximas decisiones. De ellos depende el ser o no sus propios sepultureros.

México, D.F., a 11 de agosto de 1970.

Arq. Rodolfo Flores Lara, Arq. César Ortega Navarrete, Arq. Jesús Tamayo Sánchez, Arq. Carlos Véjar Pérez Rubio.

Hacia una coordinación de la atención médica

Tomado de: Revista *Arquitectura México*, número 103, México,
agosto de 1970, pp. 261-264.

Para principios del año 1943, la operación de los servicios médicos en México estaba "lógica y forzosamente subordinada a las características de la estructura física"¹ de hospitales que, como el Hospital General de esta ciudad habían sido dispuestos en pabellones aislados uno de otro, dedicado cada uno de ellos a la atención de una especialidad médica. Esta disposición no solamente dificultaba la atención de los enfermos debido a la lejanía de los pabellones respecto de los servicios intermedios y generales comunes, sino que a la postre obligó a que cada uno de ellos se fuera convirtiendo en una unidad independiente. Si bien de este modo se logró elevar la calidad de la atención médica e impulsar la investigación científica, por otra parte significó una "prematura y exagerada especialización... nociva para la cultura médica, que se mantiene así, mal equilibrada y en general deficiente..."² Ante esta situación, fue lógico que la, entonces, Secretaría de Asistencia hiciera depender su propósito de mejorar la operación de los servicios médicos, de la posibilidad de construir nuevos y funcionales hospitales adecuados a los nuevos conceptos organizativos y médicos que desde hacía ya algún tiempo estaban en la mente de muchos médicos. Esta fue la tarea que emprendieron, aproximadamente a partir del mismo año, los médicos y arquitectos que integraron el grupo de trabajo conocido como *Seminario de Arquitectura Nosocomial*³, mismo que bajo la iniciativa del Dr. Gustavo Baz, responsable de dicha Secretaría y del estímulo directo del Dr. Salvador Zubirán, Subsecretario de la misma, concluyeron enfáticamente que "antes de pen-

1. Salvador Zubirán, "Los nuevos Hospitales de México" en *Arquitectura*, número 15, México, abril de 1944.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*



sar en el hospital edificio había que concebir el hospital institución"⁴. En ese *Seminario* se realizaron estudios sobre cada uno de los locales y secciones que componen un hospital general, se analizaron sus áreas, su funcionamiento, sus equipos, las rutinas administrativas de enfermería y médicas; y de él procedieron los primeros médicos y arquitectos especializados, respectivamente, en administración y planeación de hospitales y en diseño de los mismos. No es hiperbólico afirmar que los primeros pasos hacia una nacionalización de la operación de los servicios médicos, en México, fueron dados en ese *Seminario*, y que su labor propició además, el proyecto de hospitales a los que podemos considerar de modernos dada su adecuación a los programas arquitectónicos que los requerían, así como por su concepción tectónica plástica. Estos logros, no obstante, estuvieron confinados a los márgenes de la propia Secretaría.

En 1943 se emitió la Ley del Seguro Social Obligatorio y al año siguiente empezó a funcionar el organismo adecuado para cumplir con las prestaciones médicas, económicas y sociales que especificó dicha Ley. Años más tarde se creó el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (1960) y ambos al igual que otras instituciones descentralizadas y estatales, iniciaron la construcción de los hospitales que necesitaban para satisfacer la demanda de atención médica proveniente de los grupos sociales específicos a los que protegían cada uno de ellos. El déficit de camas de hospital tan abrumador que se tenía entonces aunado al mal funcionamiento de los hospitales, a que hemos hecho mención, determinó que la preocupación de todas las instituciones continuara siendo aquella que se planteó el *Seminario*, es decir, la de concebir el hospital institución, elaborar las rutinas de toda índole indispensables para sistematizar la operación de los servicios y construir las unidades nosocomiales correspondientes. Lo anterior, no obstante que aun desde tiempos del *Seminario* se plantearon estudios cuya mira era constituir sistemas hospitalarios congruentes y homogéneos. En la práctica esta finalidad ocupó un lugar secundario respecto a la racionalización de la operación de los servicios y de hecho, en los casos en los cuales se intentaron algunos pasos en ese sentido, se limitaron a los márgenes de cada una de las instituciones.

En términos muy generales y sin parar mientes por el momento en limitaciones de todos conocidos, podemos decir que cada una de las instituciones fue paliando

4. *Ibid.*

su propia situación, sus propias necesidades, construyendo hospitales donde la concentración de beneficiados o de asegurados hacía más viable operar sin pérdidas. Como todas las mencionadas son instituciones no mercantiles, sino organismos regidos por los principios de los seguros sociales o de la salud pública, es decir, obligados a prestar atención médica, en muchas ocasiones se vieron impelidos a construir hospitales, a instalar equipos y servicios y a adscribir personal haciendo inversiones cuya amortización estaba por debajo de sus ingresos por concepto de cuotas o que gravitaban pesadamente en su presupuesto anual. En otras han necesitado subrogar algunos servicios, usualmente las especialidades médicas menos frecuentes, a hospitales particulares en los que la atención y la calidad de la medicina están, las más de las veces, por debajo de lo que las instituciones ofrecen en sus propias instalaciones, lo que obviamente ha suscitado reclamaciones de los asegurados.

De este modo, la falta de coordinación entre las diversas organizaciones estatales descentralizadas y de propiedad estatal, ha conducido a pérdidas de esfuerzos, a duplicaciones innecesarias, a prestar la atención médica a costos onerosos. Esa era la situación en vista de la cual y por decreto presidencial del 6 de agosto de 1965, se constituyó la *Comisión Mixta Coordinadora de Actividades en Salud Pública, Asistencia y Seguridad Social, integrada por representantes de la Secretaría de Salubridad y Asistencia (ssa), del Instituto Mexicano del Seguro Social (imss) y del Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los trabajadores del Estado (issste)*.⁵

Las finalidades que se les señalaron a esta Comisión, por sí mismas testifican acerca de la situación que hemos pergeñado. En el decreto mencionado se indica que deberá “estudiar las necesidades nacionales referentes a la Salud Pública, pudiendo proponer a los integrantes del Sector Público la coordinación y subrogación de servicios, prestándoles la asesoría que solicitan”⁶; ya que, como se asienta en los considerados, las actividades “que realizan las Secretarías y Departamentos de Estado, los organismos descentralizados o las empresas propiedad del Gobierno... deben coordinarse con el propósito de evitar innecesarias duplicaciones en el ejercicio de sus atribuciones... aprovechando íntegramente los recursos disponibles”.⁷

5. *Diario Oficial de la Federación*, agosto de 1965.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

Las consideraciones que se expusieron acerca de la creación de esta *Comisión*, así como las finalidades que se le prescribieron, hablan claro del distinto nivel en que para esta fecha se desplazan los problemas y sus posibles soluciones. Se trata, sin dejar de ahondar en la racionalización de la operación de los servicios médicos, que iniciara en México el *Seminario* como ya dijimos, de procurar una coordinación de las diversas instituciones, lo que constituiría el inicio de racionalización de la prestación y de la operación de los servicios médicos a nivel nacional, por lo que se refiere, al menos, a las tres instituciones integrantes de la *Comisión*. Respecto a este último punto, es conveniente tener en cuenta que el texto del decreto no excluye de dicha coordinación a otras instituciones y a los grupos que dependen de ellas para su atención médica, y que, de hecho, tal coordinación es posible siempre y cuando se trate de dependencias del tipo señalado en el decreto, como podrían serlo Petróleos Mexicanos y Ferrocarriles Nacionales.

Son claros los efectos que produciría esta coordinación. Actualmente las instituciones, al decidir la amplitud de las prestaciones y sus programas de construcción de unidades médicas toman en cuenta en primer lugar, a su población adscrita; el ISSSTE a los trabajadores federales, el IMSS a los trabajadores asalariados y la SSA a todos los grupos que no están protegidos ni cuentan con los medios económicos suficientes para sufragar su atención médica en hospitales privados. En segundo lugar, buscan que las erogaciones que conllevan puedan cubrirse con los ingresos que por concepto de cuotas tiene cada una de ellas, y éstas dependen, en última instancia, del número de asegurados que protejan. Esto es aplicable a las instituciones regidas por la ley del Seguro Social Obligatorio, independientemente de que en este caso se cuente también con las cuotas patronales y del Estado. Lo anterior determina que según sea ese número, la unidad médica puede ser muy desarrollada y contar con una gama amplia de instalaciones y servicios o puede ser sumamente limitada porque el número de cotizantes sea muy pequeño. En muchos casos no es posible decidir la construcción de una unidad médica porque actuaría con pérdida. Lo que se hace en este último caso es trasladar a los pacientes, a cargo de la institución, a otros centros de población en los cuales ya se cuenta con instalaciones médicas o también, se subroga su atención a hospitales privados con las consecuencias ya dichas. Los campesinos son un ejemplo: su incorporación al sistema del seguro social obligatorio no se dificulta únicamente porque no cuentan con un patrón que

cubra la tercera parte de la cuota, sino que su gran dispersión demográfica se viene a sumar como un obstáculo más en su mejor atención médica.

Al incrementarse el número de personas protegidas o beneficiadas, por la adición de los diversos sectores prevista en las finalidades atribuidas a la *Comisión* se encuentra una adecuada respuesta a la dispersión demográfica: se pueden construir unidades médicas ahí donde actualmente no es posible dado el número reducido de beneficiados; se pueden ampliar los servicios e instalaciones de los hospitales respectivos; se eleva de este modo el nivel de la medicina practicada; se reducen los gastos por concepto de transporte que mencionamos y se facilita contratar al personal médico y de enfermería por el tiempo que conviene a las instituciones y, principalmente, a los profesionales, mismos que actualmente no son alentados para ir a trabajar a la provincia con salarios menores a los que podrían percibir en las ciudades más desarrolladas.

Estas son algunas de las ventajas inmediatas que se obtendrían de la coordinación de los servicios médicos encomendada a la *Comisión*, pero hay algunas otras a las que deseamos referirnos.

- a. Uniformización de las estadísticas. Las instituciones consideran y computan de modo diferente los distintos servicios con que cuentan las unidades médicas. Desde sus primeras actividades la Comisión planteó que tal disparidad impide a la postre el conocimiento preciso de los recursos disponibles y por ello elaboró una cédula en que se enumeraban los distintos servicios y se anotaba, en el caso de las camas de hospitalización, las que deberían entenderse por tales. No obstante que encontramos criterios contrapuestos acerca de si las camas destinadas a terapia intensiva y las incubadoras destinadas a prematuros sanos y enfermos deban considerarse como camas de hospital en tanto en ellas se atiende a pacientes cuyos cuidados son a todo punto semejantes a los que se dan a los pacientes de medicina y cirugía, de gineco-obstetricia y de pediatría, lo que es importante destacar por el momento es el intento de uniformiza-

ción de las estadísticas, que en opinión de muchos autores⁸, constituye el esqueleto indispensable y primero de toda racionalización económica y de los sectores sociales de ésta, como lo son la Salud y la Seguridad Social.

- b. Elaboración de programas arquitectónicos particulares. Es claro que la uniformización de los datos estadísticos resultaría equívoca si exclusivamente se atuviera a la cuantificación de los servicios. De hecho, poco se sabría acerca de los recursos con que se cuenta si dicha uniformización no reparara en las características de cada uno de dichos servicios, en su productividad, en el costo de su operación, en la calidad médica alcanzada con cada uno de ellos. Esto lleva a considerar la necesidad de uniformizar la operación de todos los servicios como punto fundamental para poder llevar a cabo la recíproca subrogación que se estableció como una de las medidas más importantes a considerar por la Comisión. A su vez, esta uniformización de la operación de los servicios médicos exige racionalizar cada vez más los procesos de cada uno de ellos sobre la base de determinar los equipos más recomendables, tanto desde el punto de vista de su rendimiento y mantenimiento, como de su adquisición y operación. La elaboración de rutinas médicas y de administración sería otro paso que se seguiría del anterior, así como la elaboración, también, de cuadros básicos de equipos y de medicamentos. Con todo lo anterior, sería posible redactar los Programas arquitectónicos que necesitan los arquitectos para poder tener en cuenta, en el diseño de las unidades médicas, los múltiples requisitos y finalidades que tienen que cumplir los espacios arquitectónicos. Se superaría de este modo el simple enunciado de locales que en la mayoría de los casos constituye la información de que parten dichos profesionales. En esos programas se anotarían las finalidades de cada uno de los locales y servicios, las rutinas de operación de los

8. Carril, Navarrete y Torres, *Bases para la planeación económica y social de México*, Siglo XXI, 1969.

mismos, los equipos y mobiliario que precisan, así como las instalaciones que necesitan para permitir su mejor funcionamiento. Por más que sea un campo sumamente abstracto y que se presta a estimaciones subjetivas, también debieran indicarse las proyecciones estético sociales que se buscan a través de cada uno de ellos y con el total de los edificios. Estas indicaciones en nada constreñirían la libertad creativa de los arquitectos, misma que debiera entenderse como una libertad condicionada a una serie muy amplia de limitaciones: las que proceden de los materiales y técnicas constructivas, las que proceden de la ubicación, de las relaciones urbanísticas del predio, del clima del lugar, de las posibilidades expresivas y resistentes de los materiales, de la mayor o menor elasticidad utilitaria que permita el género arquitectónico en cuestión.

- c. Estudios de optimización de costos. Otra de las limitaciones dentro de las que se mueve la programación y el diseño de las unidades médicas es la que suponen los costos que implican cada una de ellas. En este sentido, estaría indicado hacer estudios económicos no sólo del costo total de la construcción, ni atendidos tampoco a la evaluación aproximada de sus costos de operación, sino los que se refieren a la optimización de cada uno de sus procesos, estudiando los métodos más adecuados a la operación de todos los equipos y a los trabajos del personal. Con estos estudios se rectificarían los planteamientos iniciales, que así adquirirían una precisión y vigencia más generales.
- d. Elaboración de programas de inversión en obras públicas. Determinar los índices de crecimiento de los beneficiados y de los asegurados así como especificar las áreas óptimas de los diversos servicios de las unidades hospitalarias y los costos de cada una de ellas — incluidos aquí los equipos, mobiliario e instalaciones correspondientes— son datos indispensables para programar el monto de las inversiones públicas relativas a la salud y la seguridad social, y cuyo estudio podría quedar a cargo de la Comisión. En este sentido hay

que tener en cuenta que el incremento del sector protegido por la Ley del Seguro Social Obligatorio, como en cierta forma, el beneficiado por la ssa, dependen no de los índices de crecimiento general de la población sino del aumento o disminución del número de asalariados y de las políticas estatales que determinan la protección de algún otro sector de población, como sucedió recientemente a partir de la emisión de la actual Ley Federal del Trabajo.

De esta manera, las inversiones en salud pública y seguridad social dependen de las inversiones que se tengan decididas para las diversas ramas de la economía nacional, ya que es de aquí de donde se puede concluir el aumento de trabajadores que conllevaría el desarrollo de cada una de las industrias y adecuar los programas de construcción e inversión en unidades médicas a cada caso. Los efectos bruscos de las políticas estatales también podrían preverse dentro de ciertos márgenes.

De igual manera, sería conveniente que la *Comisión* estableciera, teniendo en cuenta la operación de los servicios médicos y las técnicas constructivas más adecuadas a la situación nacional, las áreas idóneas para los servicios hospitalarios y los costos de ellas. Se evitaría, así, la disparidad que en este terreno campea actualmente.

- e. Coordinación con las escuelas técnicas superiores. A las instituciones relacionadas con la Salud, la Asistencia y la Seguridad Social les es indispensable acordar con las diferentes escuelas técnicas y superiores del país una programación en la promoción y egreso de profesionistas, a fin de poder contar con los requeridos en los momentos indicados por los programas de construcción y de inversión en obras. Es bien conocido el desperdicio de recursos materiales y humanos que produce la falta de coordinación de las instituciones que necesitan cierto tipo de especialistas —y en cantidades bastante precisas— con las escuelas que promueven el egreso de profesionales. Los programas de necesidades en materia de profesionales emitidos por los centros de trabajo orientarían a los estudiantes

hacia las carreras que mayores ventajas prometen para el desarrollo social y para sí mismos.

- f. Expedición de grado de maestría o especialización. Es viable considerar que los grados de maestría o especialización, tanto de médicos como de arquitectos sean expedidos conjuntamente por las instituciones docentes y por las instituciones en que éstos van a desarrollar sus funciones. Del mismo modo como carecería de sentido promover especialistas en las diversas ramas médicas sin el aval de los hospitales, también resulta discutible conceptuar de especialistas en diseño de hospitales, viviendas, escuelas, etc., a profesionales que no han asimilado la experiencia de los organismos encargados directamente de llevar adelante dichos sectores sociales.
- g. Extensión del Sistema del Seguro Social Obligatorio. La Comisión también podría emprender un estudio sistematizado de la posibilidad de integrar a otros sectores de la población al sistema del Seguro Social Obligatorio. El caso de los campesinos ha sido el más debatido. Sin que aquí se expresen opiniones excluyentes de otras, cabe tener en cuenta que ya ha sido enunciado a muy diversos niveles el hecho de que es la baja productividad del campesino ejidatario lo que representa el mayor obstáculo para su integración al imss. Las causas de esta baja productividad han sido tan difundidas como sus posibles soluciones, por ello tampoco cabe reiterarlas aquí a todas. Una de ellas sin embargo, ameritaría un estudio detenido que no olvidara que los problemas son tan complejos como amplios los grupos sociales a los que afectan: la organización de los campesinos en cooperativas de producción y de consumo ha mostrado sus grandes posibilidades como medio para elevar su productividad, hacer redituables ciertas inversiones y encontrar respuesta a su dispersión demográfica por medio de la consecuente centralización de servicios.

- Hemos llegado al término de nuestras observaciones. En nuestra opinión no pueden caber dudas respecto a las ventajas que significaría la continuidad de las labores de la Comisión Mixta Coordinadora de Actividades en Salud Pública, Asistencia y Seguridad Social. Por ello el haberla glosado no revistió de ninguna forma un prurito anecdótico sino la certeza de que este tipo de medidas expresan una transición en el desarrollo en que de alguna manera participamos. El apoyo que les demos hablará de la conciencia que tengamos.

Carácter de clase en la enseñanza de la arquitectura

Tomado de: Claudio Cevallos Leal (coord.), *La enseñanza de la arquitectura* en Cuadernos pedagógicos del programa radiofónico la pedagogía hoy, número 1, Centro de Didáctica, UNAM, septiembre de 1971, pp. 26-33.

Lo primero que debemos anotar en relación a la enseñanza de la arquitectura en México, es que ha sido pensada para preparar arquitectos que le resuelvan sus demandas de espacios habitacionales a la clase dominante; a la burguesía. Dicho de otra forma, la enseñanza que se imparte en las escuelas de arquitectura no sólo no capacita a los arquitectos en la solución de los problemas habitacionales de las grandes masas de trabajadores, obreros y campesinos, sino que tiende a crear en los mismos arquitectos una actitud claramente clasista: el paternalismo.

Esta afirmación se puede comprobar tanto en las obras de arquitectura mismas, que en algún sentido son el reflejo de la enseñanza que han recibido los arquitectos, como en las materias que se imparten en las distintas escuelas.

Por lo que respecta a las primeras, basta con tener en cuenta los géneros predominantes a lo largo de nuestra historia; residencias y templos, edificios comerciales y teatros, edificios de apartamentos y condominios, etc. No representa objeción seria, el traer a colación los hospitales, escuelas y casas habitación que se han construido, ni tampoco lo representa el tener en cuenta, labores tan destacadas como las que emprendió en materia escolar Narciso Bassols cuando fue Secretario de Educación Pública, ya que precisamente son estas labores, auténticas excepciones, las que confirman lo que llevamos dicho.

Si, además del aspecto meramente cuantitativo de la arquitectura a que hemos hecho rápida mención, reparamos en el aspecto cualitativo, también tendremos que aceptar que el laboratorio del que han salido las mejores muestras arquitectónicas ha sido precisamente la arquitectura destinada a la burguesía, es decir subgénero residencial, ya que como de lo que se trata aquí es de atender con solicitud los caprichos, han tenido la posibilidad de echar a vuelo su imaginación, para



diseñar las formas más inusitadas que sean marco idóneo de la "Elevada Jerarquía de sus usuarios".

Quiero citar algunos párrafos de un reciente estudio del Banco Nacional de México sobre los resultados que arrojó el último censo de 1970 respecto a la vivienda popular, para hacer ver a través del olvido en que se ha tenido a este género arquitectónico, a todas luces el más importante por la magnitud de las clases a las que afecta, el sentido de clase que ha tenido la arquitectura mexicana. En dicho estudio se dice textualmente: "El 40% de las viviendas sólo tienen un cuarto, están ocupadas por 18 millones de personas. En las de dos, viven 14 millones. La escasez de servicios es evidente, aunque se ha avanzado al respecto; 61% de las viviendas ya disponen de agua entubada en beneficio de 29.5 millones de personas. Sin embargo, tienen baño menos de un tercio del total. Además, casi 60% carecen de drenaje o albañal. Las casas con muros de adobe, madera y barro, absorben el 30%; las de ladrillo o tabique el 44%. Las de techo de palma, madera, teja y otros materiales similares, representan dos tercios; el resto es de concreto. En 3.4 millones de viviendas, donde habitan 19.9 millones de personas, el piso es de tierra".

Como lo indicamos anteriormente, hemos mencionado las características más generales de la arquitectura, para relacionar los hechos con la enseñanza misma que, de alguna manera, ha jugado un papel importante en la desestima en que se ha tenido a las necesidades de habitación populares. Es claro que cuando se mencionan estos hechos en toda su cruda realidad, muchos arquitectos responden que ellos nada pueden hacer para corregir tan injusta situación, ya que, dicen, desborda sus posibilidades de mejorar el nivel de vida de los quince millones de personas que, según el mismo Banco Nacional de México, están fuera de cualquier beneficio que pudiera ofrecerles la sociedad, en la misma medida de que apenas si alcanzan con los 350 pesos que tienen de ingresos mensuales.

¿Es aceptable esa respuesta con la que los arquitectos tranquilizan su conciencia? Yo creo que no, y que en el fondo de su aparentemente razonable respuesta, se encuentra el desinterés que a ellos les significan los problemas populares. Decimos esto a sabiendas de que los procesos históricos no pueden adjudicarse a la voluntad de una persona o de un grupo reducido de ellas y sabiendo que los factores que en última instancia motivan que millones de personas no cuenten con una habitación digna no estriban en el reaccionarismo de unos cuantos arquitectos, sino que, dependen de nuestra calidad de país neocolonial, de país dependiente.

Neocolonialismo quiere decir aquí imposibilidad de los países que iniciaron tarde su desarrollo capitalista, de elevar el nivel de vida de sus trabajadores, de evitar la afluencia de la población campesina a las ciudades, a las que acuden en busca de trabajo y en las que su asentamiento producirá un agravamiento de la penuria de la vivencia. Pero lo decimos, sabiendo también que el paternalismo que adoptan ante las clases populares representa un estorbo más, aunque pequeño, en la superación de la situación.

Este punto nos conduce a detenernos ahora en dicho paternalismo, en cómo se manifiesta y en la afluencia que en su surgimiento ha tenido la enseñanza de la arquitectura. Las materias que componen el plan de estudios, así como la específica orientación con que son impartidas, no logran un conocimiento verdadero de la realidad, al no estar fundadas sobre una base materialista. De este modo, lo que se aprende en las escuelas de arquitectura no son las características concretas de las clases sociales, sino esquemas estereotipados de ellas. Siempre que se hace referencia a los modos, hábitos y costumbres de las clases populares, se las ve al través del prisma de la propia ideología burguesa de los autores de los libros o de los profesores mismos.

De aquí que los proyectos que se elaboran de vez en cuando, así como los bien escasos proyectos que se llegan a realizar, sean rechazados de mil formas directas o indirectas por los usuarios que simplemente no reconocen esos espacios como los que ellos necesitan para bien desenvolverse. No podemos detenernos en este punto, lamentablemente para ejemplificar el distanciamiento en que se pone a los alumnos respecto de la realidad de los trabajadores, cuando se les dice para citar un caso, que las casas que se les proyectan deben constar todas de un garaje, "porque todos los obreros de México tienen coche". Este desconocimiento de la situación real de las clases sociales a las que sedicentemente se dirigen y el concluir que son los arquitectos los que deben de ilustrar a la población y hacerles ver sus auténticas necesidades; esta en suma subestimación que se hace de sus criterios, de sus ideas y hábitos, constituye el paternalismo a que nos referimos en un principio.

Es inobjetable que en estas actitudes subjetivistas de los arquitectos, ha tenido mucho que ver la enseñanza idealista que han recibido, pero nunca se insistirá bastante que, en el fondo, se trata de posiciones de clase y de la incompatibilidad que existe entre las clases sociales. Respecto a este punto, también debería tomarse en cuenta que el conocimiento no se realiza en la teoría sino en la práctica. Es decir,

que si la base elemental para que los arquitectos resuelvan los problemas de espacios habitables del pueblo, radica en su conocimiento real de ese mismo pueblo, esto no lo van a aprender en las aulas y menos con pseudoaristocráticos idealistas, sino que tendrían que ir hacia ese mismo pueblo y convivir con él, aprender de él sus hábitos, sus ideas y acostumbrarse a respetarlas.

Replanteemos pues, lo ya dicho y apuntemos algunos datos más: 1º La causa que explica la miseria de nuestro pueblo y con ésta su imposibilidad de contar con una vivienda, estriba en nuestra condición de país capitalista absorbido por el imperialismo. 2º Tal situación explica que los arquitectos, en su mayoría pequeños burgueses, miren con desdén los problemas populares y pretendan aplicar sus propios conceptos individualistas y mezquinos a la solución de la habitación popular, sin duda el género por antonomasia de la época actual. 3º Que el paternalismo que evidencian en su enfrentamiento a los problemas arquitectónicos de obreros y campesinos, parte de su condición de clase pero también influye en él la enseñanza idealista y anticientífica de la realidad que han recibido en las escuelas respectivas.

Tomando en cuenta lo anterior, podemos indicar a título de proposición algunos caminos.

1. Cualquier intento de superación que se pretenda en la enseñanza de la arquitectura, debe partir de la necesidad de reeducar a los profesores, a los maestros. No se trata aquí de que lleven unos cuantos cursos que supuestamente los preparan para dar clases, sino de que sean reeducados dentro de las perspectivas de objetividad y científicidad que les permitirán encontrar las respuestas adecuadas a los problemas complejíssimos que están llamando a la puerta de la arquitectura.
2. Esta reeducación, así como la propia enseñanza y adiestramiento de los alumnos, hace imprescindible convivir con los grupos sociales a los que debe dirigirse la arquitectura, ésto es, a los trabajadores y campesinos para aprender en la práctica, los datos del programa que hasta ahora, se elaboran en la cabeza de algún profesor más o menos bien intencionado.

3. A partir de lo dicho; convertir a la enseñanza en una enseñanza práctica en un doble sentido. El primero, ya ha sido apuntado cuando propusimos que se estreche el contacto con los grupos sociales que requerirán los servicios de los ahora estudiantes. Y segundo, en que las materias que transmiten el dominio de los procesos técnicos, sean impartidas en las obras de arquitectura mismas. Se trataría de aprender practicando, de aprender trabajando, para que esta parte fundamental del conocimiento no tenga que ser adquirida después de haber egresado de la escuela.
4. Que los problemas que se propongan en las clases de composición, sean problemas reales de aplicación y construcción inmediata. Diseño y construcción que deberá quedar a cargo de los mismos alumnos con la asesoría de representantes de los grupos sociales a quienes se destina la obra puesta como trabajo escolar.
5. Que los libros de texto que sirvan de punto de partida, estén elaborados desde puntos de vista científicos, ésto es, materialistas, y
- 6° Que las decisiones académico administrativas sean adoptadas mancomunadamente por profesores y alumnos.

Sólo me resta concluir señalando que las contradicciones internas del sistema social en que nos desenvolvemos, están llegando a un nivel tal que, ante la crisis de las teorías, ahora obsoletas, ya estamos viviendo un clima de discusión que permite esperar, con optimismo, cambios progresistas dentro de las Escuelas de Arquitectura.

Luis Barragán, un caso non en la arquitectura mexicana

Tomado de: *Luis Barragán. Clásico del silencio*, Enrique de Anda (coord.), Bogotá,
Somosur—Facultad de Arquitectura-UNAM, 1989.

Lo primero que me parece imprescindible anticiparle al interesado en introducirse al conocimiento de la obra de Luis Barragán, es que va a encontrarse con un caso non dentro del conjunto de la arquitectura mexicana.

Y si acaso se me permite el término, le diría también que su nonés, cualidad que comparte con unos cuantos más tan singulares como él, adopta en un caso unos rasgos a tal punto insólitos, que sus obras y el aliento que puso en ellas nos invitan a adentrarnos una y otra vez con el ánimo no únicamente de disfrutar su calidez, sino de asir las condiciones que las hicieron posibles. De aquí emerge, a no dudarlo, la gran atracción que ejerce en historiadores, críticos y gustadores de la arquitectura. Podríamos decir que es un caso idóneo para historificar si es que estamos de acuerdo con la escuela de Marburgo en que el objeto de la historia como disciplina del conocimiento es captar la singularidad que configura los casos aislados, dejándoles a las ciencias de la naturaleza la codificación de su generalidad.

Por supuesto que al prevenir lo anterior en tanto punto de principio por lo que a Barragán toca, de ninguna manera pretendemos ignorar que el ser humano y de hecho cualquier caso extraído de la realidad, está constituido por una serie de elementos en tan peculiar proporción que cada uno conforma una singularidad aisladamente considerado. No se trata de desconocer ese aspecto inherente a toda realidad posible. Lo que interesa es hacer ver, sin demérito de lo anterior, que es tan infrecuente encontrarnos con individuos a tal punto peculiares, sea por el insólito papel que les tocó desempeñar dentro de la sociedad de que formaron parte, por la específica combinación de sus rasgos o por las expectativas que inauguran póstumamente su concepción del mundo y de su arte, que se torna indispensable acercarnos a ellos —a Barragán en este caso— releando con mucho cuidado la le-

yenda inscrita en el frontispicio de su obra y en la cual se asienta ésa, su destacada singularidad, su insoslayable nonés.

Bien podemos reconocer, por tanto, que hay de singularidades a singularidades; esto es, que la de algunos individuos estriba en un mínimo de rasgos diferenciales en tanto que hay otros que teniéndolos sobradamente, lo son de manera descollante. Este es, a mi juicio, el caso de Barragán.

Su relativamente reciente notoriedad, apenas de ayer o de antier a lo sumo, constituye el primer rasgo que lo diferencia de tantos otros arquitectos con quienes más bien ha acontecido lo contrario, que el prestigio con que contaron en un momento dado, no resistió el embate del tiempo, el surgimiento de nuevas modalidades proyectuales o la refulgencia de otros colegas y cayeron en el olvido o ¿podríamos decir, en el desuso? ¿Cuántos arquitectos y no arquitectos podrían ser incluidos en esta interminable lista? El sistema de vida que ha convertido en mercancía todo lo imaginable y que sujeta a las personas a las veleidosidades programadas por una sociedad de consumo, no puede dejar incólumes a los arquitectos y la mayoría de ellos son absorbidos y devorados en esa vorágine social. Los contados que resisten esa acometida son los que, al perdurar, se singularizan.

Sí, es curioso, pero es así: apenas fue ayer o antier cuando la comunidad mundial vino a reconocer que la concepción arquitectónica de Barragán representa una posibilidad para superar la afasia y sobreponerse al marasmo en que, desde hace décadas, se encuentra yerta la arquitectura internacional. Pero a grandes males, grandes remedios: fue indispensable que no sólo algunos contados miembros de la comunidad arquitectónica, sino la sociedad toda clamara de manera estentórea en contra de un criterio proyectual que obnubilado renegaba de la finalidad por antonomasia de la arquitectura —la de dar cobijo a las singulares maneras del vivir y del convivir humanos en los términos en que lo establecen esos mismos conglomerados humanos— para que ya no fuera posible continuar difiriendo por más tiempo la necesidad impostergable de voltear en rededor y reconocer la viabilidad de otros derroteros. Para que dicho reconocimiento se produjera hubo de transcurrir un largo tiempo, pero a la postre, sólo el tiempo necesario a fin de que la comunidad arquitectónica comprendiera el histórico dislate en que había incurrido al dar su visto bueno al imperial dictado de los países metropolitanos, quienes pregonaron que la forma arquitectónica por ellos creada para su especial circunstancia de posguerra y de expansión industrial era aplicable a todas las circunstancias, latitudes e idio-



sincracias. Cabe añadir que la forma internacional, su forma, nos fue presentada como la forma, sin más, de la modernidad en arquitectura, como la forma por antonomasia.

La situación se modificó de cuajo cuando, de grado o por la fuerza, hubo consenso en que la forma internacional distaba mucho de dar cuenta y razón de las peculiares y hasta sui géneris modalidades de vida que cubren el planeta. Quienes todavía mostrábanse renuentes a aceptar que con el cambio de los tiempos los criterios arquitectónicos se habían modificado hasta el punto de tornarse en su contrario, no pudieron menos que asentir en el momento en que hasta los propios “dadores de formas”, como en algún momento los llamara pomposamente Saarinen, proclamaron el deceso de su otrora concepción internacionalista. No había duda posible: ¡se estaba en otro momento! Este fue el momento de Barragán.

La relegación en que estuvo, había terminado. Las condiciones eran otras: los criterios propugnados por él de tiempo atrás y su materialización en bien contadas pero sendas obras, empezaron a ser vistos como los idóneos grandes remedios para los grandes males que se habían venido padeciendo en materia arquitectónica. Fue este el momento en que, además, otras manos hicieron suyas las banderas por él enarboladas iniciando con ello el surgimiento de la tendencia barraganiana de arquitectura o la prosecución de la Escuela de Guadalajara. Eran los años 68, más o menos, en que colabora con él Andrés Casillas en la realización de la Cuadra San Cristóbal y en que Ricardo Legorreta lleva a cabo el edificio del Hotel Camino Real en la Ciudad de México.

No podía ser de otro modo, y no lo fue. Para recuperar el deseo de contar con el cobijo que prestan los muros y el sosiego de que pueden ser portadores los espacios; para retornar a la iluminación que relaja y al silencio que permite escuchar a uno mismo y al otro, así como para refrendar el empleo de materiales y procedimientos constructivos anclados en la conciencia y en la destreza de culturas milenarias, era inexcusable que tuvieran lugar ciertas experiencias sociales. Fue a todo punto indispensable que la sociedad en su conjunto quedara lacrada por los impactos de la extroversión y pérdida de intimidad, los efectos tensionantes que en su estado de ánimo provocaba la vocinglería de un ambiente externo ante el cual los proyectos que se le espetaban la dejaban inerte, así como la subestimación en que se tenían los signos en que depositaba sus tradiciones. Es decir, fue necesario que se experimentaran todos los efectos concomitantes a la generalización indis-

criminada del curtain wall y de la estructura libre. Únicamente por medio de estas bien costosas experiencias, de las cuales no se puede eximir la dialéctica social era posible que esa misma sociedad, llegado el momento del hastío, del tedio profundo respecto de una fórmula cuyas limitaciones habían quedado al descubierto, incluso para sus adherentes más convencidos, estuviera dispuesta a ensayar nuevos derroteros. Sólo a partir de esa premisa estaría anuente en suscribir el acta de atonía implícita en los lineamientos proyectuales y en la teoría arquitectónica propias de la arquitectura internacional. Sólo en ese momento, y en ningún otro, la propuesta de Barragán podía ser escuchada. La displicencia y los oídos sordos dejaban su sitio a una bien atenta y perceptiva atención.

Pero reconocer que Barragán permaneció traspapelado por décadas —recuérdese que es en 1947 cuando construye su propia casa, obra en la que a no dudarlo se plasma la concepción que, ahora, a todos inquieta, respecto de la cual se arguye y debate y cuya herencia reclaman para sí tanto los sumados al posmodernismo como los que abogamos por una arquitectura siempre actual y nacional— además de contentarse con asentar un hecho dejándolo inexplicado, suscita de inmediato preguntas como las siguientes: ¿Qué acaso esa obra y las que del mismo tenor la siguieron, no fueron conocidas en el momento de su construcción? ¿Cómo fue posible que Barragán en plena euforia del internacionalismo en México procreara una obra que desde tantos puntos de vista se nos presenta como su antípoda?

De fondo ya hemos contestado a la primera pregunta: no basta mirar una obra para verla realmente; no basta verla para justipreciarla a cabalidad y tampoco es suficiente con justipreciarla para evaluar todas las posibilidades de extender los criterios a ella adheridos a otros géneros arquitectónicos en los cuales el propio autor no los ha ensayado. Por último: no basta con ponderar la factibilidad de su extensión para, por ello sólo, estar en capacidad de llevarla a buen término. Ya hemos visto hasta qué punto era ineludible contar con la apertura espiritual de la sociedad. Pero, a mayor abundamiento, recordaremos que su propia casa fue difundida en una publicación muy conocida en el año de su edición, me refiero a 18 residencias de arquitectos mexicanos (1949). Posteriormente tres de las que realizó en el Pedregal de San Ángel fueron presentadas en la primera Exposición de arquitectura contemporánea realizada en 1950 y el año siguiente dieron lugar a una interesante y discrepante conversación que José Villagrán tuvo en Guadalajara con un grupo de amigos y de la cual dejó testimonio escrito como muestra del interés que suscitaron

(1951). Con posterioridad a estas vías de difusión, su casa, particularmente, fue publicada en diversas revistas especializadas. Así, puede concluirse que la propuesta de Barragán no fue postergada por desconocimiento, sino por las razones arriba apuntadas, a las que venían a sumarse las limitaciones que se le apreciaban al ser evaluados sus méritos a partir de los conceptos teóricos que se manejaban en el ámbito arquitectónico, que no eran otros sino, por supuesto, los de Villagrán, el teórico incontestado de la Arquitectura de la Revolución mexicana. Y, según ellos, sus proyectos, si bien de lejos daban constancia plena de una sensibilidad plástica sumamente depurada, sacrificaban otros valores inexcusables de actualizarse en toda obra de auténtica arquitectura.

Engolosinados, unos, con el internacionalismo cuyos viejos lauros los hacían menospreciar los distintos y cada vez más insistentes llamados que se les hacían para adecuar sus proyectos a la realidad nacional; persuadidos los integrantes de la Escuela mexicana de arquitectura de que el camino ofrecido por Barragán no reunía las características de integralidad axiológica que ellos consideraban como la única vía para advenir a la arquitectura simultáneamente nacional y moderna por la que propugnaban, no restaba más que una única consecuencia, y ésta fue la que ya sabemos: Barragán, en calidad de proponente de una nueva vía, fue archivado por cuarenta largos años, para ser recuperado en el momento en que a gritos se buscaba un antídoto.

Otro de los rasgos que singularizan la obra de Barragán, está constituido por el momento mismo en que reelaboró, de manera definitiva y con un lenguaje maduro, la propuesta iniciada quince años atrás cuando, según sus propias palabras: “accidentalmente nada más hice algunas casas” (1930 ca.).

Y esto es así, porque no es lo mismo ir con la corriente que en contra de ella. Barragán pudo ubicarse en las antípodas, entre otras cosas, y cuenta habida de sus dotes naturales y del brillo que éstas alcanzaron a lo largo de su vida, gracias a que no estaba dentro de la corriente dominante, Barragán actuó, podríamos decirlo, desde fuera de ella: algunas ventajas tiene el vivir en la provincia. Y una de ellas es: no estar sujeto a las presiones a que estaban sometidos los de la capital.

¿Cuáles eran ellas? La más importante la constituía la exigencia emergida de todo el proceso revolucionario y que obligaba a los arquitectos a erigir la pobreza en el “programa de todos los programas” como tan atinadamente lo expuso Enrique del Moral, dejando pocos o nulos márgenes al florecimiento de afanes poéticos.

Los tiempos no estaban para ello. Las preocupaciones eran muy otras; retomar el afán nacionalista que les había sido transmitido por sus maestros, hacerlo congeniar con un concepto nuevo de modernidad que no los atara a las formas ya codificadas, convencer al conglomerado social de la necesidad de que se elaboraran los programas particulares de cada género de edificios, conseguir que se canalizaran los recursos financieros indispensables e, incluso, llegar a abjurar de la belleza a la que se consideró, al calor de la vehemencia revolucionaria, “prejuicio burgués”, eran las preocupaciones que mayor atención requerían y a las que se venían a sumar las disensiones internas al gremio de los arquitectos acerca de si el “funcionalismo” podía ser considerado como una variante legítima de la arquitectura.

No pudo escapar de estas preocupaciones ni siquiera el arquitecto más dotado para impregnar sus espacios de una impronta pictórica, como lo fue O’Gorman, quien, todo lo contrario, militó en las filas del radicalismo más acendrado. No cabe duda de que los procesos revolucionarios tienen sus propias leyes, el misoneísmo es una y la otra lo es el reconcentramiento de la sociedad en ella misma.

Barragán en una parte de la provincia caracterizada por sus hondas tradiciones vernáculas, pudo imaginar otra alternativa que está claramente anticipada en esas primeras casas que hizo por un afortunado “accidente”, como lo señala Fernando González y en las cuales puede apreciarse un meticuloso cuidado de la concepción de conjunto y de los terminados. No cabe duda de que su adhesión a Le Corbusier tenía que ser efímera a más de superficial: nada podía desunirlos más que imaginar la casa como una máquina a considerarla como un lugar de recogimiento espiritual.

Pero hay un tercer aspecto que combinado con los anteriores hacen de Barragán, como ya se anticipó, un caso realmente sui generis: para él la arquitectura no fue un *modus vivendi* en el sentido de vivir de ella, de tenerla como fuente de subsistencia y, por ello, verse obligado a congeniar, a transigir, a hacer los “sacrificios” de que hablaba Ruskin y otros más, como los son los que, sin ambages de ninguna índole, suelen imponer los usuarios desaprensivos respecto de los altos valores que puede perseguir la arquitectura a su través. Y aquí no se trata de si el profesional en cuestión tiene otras fuentes de ingreso o no. Muchos profesionales pueden no vivir de la práctica de su profesión y, sin embargo, aceptar todas sus rutinas. Este no fue el caso de Barragán de ninguna manera. Únicamente estudios que todavía no han sido emprendidos respecto de él y de su muy personal cosmovisión, arrojarían luz sobre estos aspectos. Ello, no obstante, es perfectamente claro que ya sea por-

que luchó con denuedo en contra de ser convertido en un “arquitecto al servicio del cliente”, o porque su propio carácter lo llevó suavemente hacia allá, lo cierto es que la arquitectura significó algo muy distinto para él: fundamentalmente, una manera de recrear sus paisajes de Mazamitla con todo lo que esto lleva aparejado como actitud vital. Porque, salvedad hecha de su traspie lecorbusiano, no podía perseguir la recreación de la espiritualidad que él veía ínsita a sus paisajes jaliscienses; no podía ser congruente con su predicado de que “toda arquitectura...”, si laxamente se dejaba llevar por las exigencias del usuario expresadas en demandas de proyecto, tiempo, función y economía. No: también en este aspecto encontramos un elemento más que sumar a los ya enunciados para configurar una singularidad non: Barragán buscó y encontró a los demandantes que sin cortapisa alguna le permitieran realizarse como esteta. Sólo así se explica la parquedad de su paleta, lo escueto de su obra arquitectónica —en la que por supuesto hay que incluir sus extraordinarios proyectos de jardines— tanto en volumen como en los géneros tratados. ¿Podríamos aventurar que Barragán se restringió notoriamente a realizar casas habitación porque entrevió con claridad que sus principios arquitectónicos eran de muy difícil aplicación en otros géneros en los cuales, hasta este momento al menos, la sociedad no abre la posibilidad de entenderlos en otra forma que no suponga justamente todo lo que él rechazaba, como la extroversión, la frivolidad, la vocinglería y demás correlativos?

De ser así, y me parece que la información de que disponemos hasta este momento lleva a ello, Barragán mismo representa un ejemplo opuesto a toda posible bandería, un rechazo a convertir las buenas soluciones en cartabones y, todo lo contrario, una invitación a perseguir principios, los adecuados a cada momento histórico y a cada conglomerado humano.

He aquí otro factor de su reconocida nonés.

Los arquitectos en una encrucijada

Tomado de: Ponencia presentada ante el Encuentro Nacional ESIA 98, Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura, Instituto Politécnico Nacional, Tecamachalco, estado de México, 30 de octubre de 1998.

Conversar y deliberar acerca del “Neoliberalismo, el colapso de la habitabilidad y las tareas de los profesionales”, temas que, cada uno por separado, sin duda alguna, están atrayendo la atención de más y más personas, de más y más estudiosos e investigadores. Adelantándome un tanto a lo que posteriormente abordaré, diría que al relacionar esos tres campos básicos, se da un paso adelante en esta temática.

Debemos congratularnos por tener la oportunidad de escuchar al maestro Alonso Aguilar Monteverde, sin duda alguna uno de los economistas más claros con que contamos y gracias a cuya intervención podemos ahora contar con mayores bases y referentes para vincular nuestra exigencia de habitabilidad con el neoliberalismo, régimen cuyas modalidades están determinando el presente y futuro de nuestra sociedad y que, por supuesto, está limitando gravemente la posibilidad de mantener un nivel mínimo de habitabilidad y, es más, deteriorando a pasos agigantados la endeble con la que contamos actualmente. Me referiré a varias de las formas a través de las cuales se está dando dicha afectación.

Estoy ante ustedes en mi carácter de colega interesado en teorizar e historificar acerca de nuestra profesión. Y dado que en los tiempos actuales todos hemos sido, si no partícipes al menos testigos del proceso de paulatino descrédito y desestima de que ha sido objeto la teoría de la arquitectura desde hace una treintena de años, parece que los profesores ocupados en la teoría de la arquitectura debiéramos empezar justificando nuestro empeño en dedicarnos a estos menesteres.

En efecto, uno de los efectos que conllevó esa revuelta que en todos los órdenes significó el *Movimiento del 68* que tuvo lugar aquí, en Estados Unidos y en Europa, fue la abrupta irrupción de nuevos modos de pensar, de nuevos modos de concebir y explicar la realidad, todos ellos derivados en más o en menos, del marxismo. En el mejor de los casos, el contenido de la teoría de la arquitectura en las escuelas del



país fue sustituido por un remedo de economía política marxista, por atisbos de estructuralismo y junto con él, de retazos de lingüística y semiología y, por supuesto, por metodologías de todos tipos y cuños. En el peor, que también aconteció, el área de conocimiento simplemente desapareció junto con la historia de la arquitectura y en unos más se pretendió que fuera esta última quien sustituyera a aquella, ignorando que una tiene por objeto lo general y la otra lo particular y específico. No sólo se puso en tela de duda éste o aquél concepto o ésta o aquella visión del proceso productivo de espacios habitables, tal y como esos conceptos y formulaciones habían sido estudiados por la teoría tradicional, sino que, sin mediar una crítica a fondo del acervo acumulado, sin separar la mies de la paja, se declaró obsoleta al área de conocimiento teórico en su conjunto. Por demás está decir que la obsolescencia de la teoría fue dictaminada de la manera más desaprensiva. De este modo, el área teórica se convirtió, ahí donde todavía resistió los embates de quienes propugnaban por desaparecerla de los planes de estudio de nuestras escuelas y facultades, en un campo de Agramante.

Ahora bien, sin entrar a detalle en los intrínquilis de la teoría, quiero aprovechar para hacer una pregunta: ¿a cuánto asciende la pérdida que hemos sufrido al tras-papelar, minimizar o suplantar la teoría? Esta pregunta también la podemos plantear de esta otra manera: ¿de qué se ha ocupado la teoría y hasta qué punto la problemática que le ha sido propia continúa siendo vigente y significativa para la mejor formación de los futuros profesionales de la producción arquitectónica, así como para consolidar y expandir el prestigio social de nuestra profesión? O también de esta otra manera: ¿cuáles y de qué envergadura son los problemas que confrontamos actualmente y hasta qué punto la teoría podría ayudarnos a solventarlos?

Respecto de la habitabilidad, es a todo punto pertinente tener presente que para los arquitectos constituye un tema familiar, un tema que, bien podemos afirmar sin exageración alguna, de siempre ha estado presente, implícita y calladamente presente, desde o al interior de la teorización arquitectónica. En efecto, es importante, muy importante tener en cuenta, que la búsqueda de una mejor y más amplia habitabilidad ha constituido el principio sine qua non que ha regido la práctica profesional de los arquitectos.

Así fue asentado, enfática y brillantemente asentado diría yo, por primera vez en la historia del pensamiento occidental. Según nos recuerda Xenofonte en sus *Memorabilis*, al concluir su diálogo con Aristipo, Sócrates asentó que bien vistas las

cosas, debería considerarse la “comodidad” como el principio de toda construcción. No es necesario abundar mucho para persuadirse que Sócrates no se estaba refiriendo a una cualidad de la construcción entre otras; no se refería al tamaño, a la forma, al estilo o manera de hacerlas, tampoco le interesaba propugnar la adhesión de las construcciones a la última tendencia de moda, sino que le interesaba, como en tantos otros temas de reflexión, ir mucho más al fondo: le interesaba inquirir y determinar el fundamento último que le daba sentido a la actividad constructiva. Para Sócrates este fundamento estaba constituido por la comodidad. Leyéndolo de nueva cuenta podemos confirmar que le interesaba captar la finalidad última cuya consecución legitimaría a la actividad constructiva misma. Y este sentido, esa finalidad estaba constituida por la comodidad.

Ahora bien, ¿podemos considerar a la socrática “comodidad” como equivalente de la habitabilidad? Creo que sí, porque al ser humano no le basta con habitar el mundo, sino que desea, busca y consigue habitarlo cómodamente. De este modo, la comodidad remite a la habitabilidad y la habitabilidad no puede ser más que cómoda o no es habitabilidad construida y humanamente conseguida, que es a la que se refiere Sócrates. La habitabilidad a medias, la habitabilidad inhóspita, la habitabilidad incómoda, es la que brinda naturalmente el mundo y por ello mismo, por ser a medias, inhóspita o incómoda, es por lo que el ser humano se ve conminado, se ve impelido a producir, a generar, a realizar la habitabilidad cómoda mediante sus obras construidas, mediante el ejercicio profesional de los arquitectos.

No vamos a especular acerca de cuáles fueron las circunstancias que llevaron a Sócrates a reflexionar acerca de la comodidad y relacionarla con la orientación, misma que debería ser hacia el meridión, dijo, a fin de que las casas tuvieran sol en invierno y estuvieran frescas en verano. Pero no es mera especulación reparar en que al enunciar dichas afirmaciones, se hace eco de lo que su época tenía como cierto. De ser así, bien podemos pensar que justamente por vivir en una época más sujeta a los embates de la naturaleza, por contar con menores recursos para enfrentarlos, haya sido la comodidad una finalidad más presente en la conciencia social.

Vivir en el mundo, desenvolver nuestra vida en un mundo que solamente proporciona el mínimo de condiciones necesarias para ello, sumado al hecho de que, aunque parezca recordar algo obvio, el ser humano no tiene la vida asegurada y en consecuencia se ve obligado, conminativamente obligado a producir y reproducir su vida a cada momento, lleva a una única conclusión: el ser humano debe procu-

rarse la habitabilidad, la comodidad adecuada a sus específicas dimensiones. Esta habitabilidad humanamente concebida y construida, se materializa y toma cuerpo, en las obras de arquitectura o arquitectura a secas. De aquí su significación: la práctica constructiva de los productores de espacios habitables complementa la restringida habitabilidad natural, la parca y escueta habitabilidad natural. Según esto, la habitabilidad ha sido y debe seguir siendo el referente más general, la finalidad por antonomasia, de nuestra profesión.

Ahora bien, por importante que sea dicha actividad, no cabe suponer que el ser humano es la única especie o ente que lleve a cabo tal acondicionamiento de su propia naturaleza a la del mundo. Importa tener en cuenta que dicho acondicionamiento del mundo natural es llevado a cabo por todas las especies vivas, naturales y animales que lo pueblan. Y esto es sumamente importante, porque nos explica por qué la atención social recientemente la ha convertido en uno de los temas que más la preocupan. Es sumamente probable que haya sido desde el campo de la ecología, la nueva disciplina científica que surgió como una respuesta a la honda preocupación por la destrucción que todos juntos estábamos llevando a cabo de multitud de ecosistemas, donde por primera vez se lanzó el llamado de alarma haciendo ver el riesgo al que conducíamos la vida misma en el planeta.

Es sumamente probable, también, que esos primeros llamados no hayan encontrado mucho eco ni siquiera en la conciencia de los estudiosos y profesionales estrechamente vinculados a la problemática de la habitabilidad del mundo o comprometidos social e históricamente con el enriquecimiento de dicha habitabilidad. Me refiero, en este último caso, a los arquitectos, por supuesto, de cuyas filas procedo.

Después de este preámbulo, pasemos a referirnos a la circunstancia en que nos encontramos, en general, como individuos componentes de la sociedad humana de finales de siglo xx y, en particular, como un sector diferenciado por ejercer la profesión de arquitecto.

Pues bien, en ambas dimensiones me parece que podemos decir que nos encontramos en un atolladero. En una situación que exige la acción concertada de todos los profesionales a fin de caminar hacia la salida que, en estos momentos, solamente podemos imaginar, pero cuya luz todavía no se avizora al final de algún túnel.

Al nivel histórico, referirse a ese empantanamiento, a ese estancamiento, o atolladero, es ya un lugar común en los estudios especializados. Hace décadas adquirió carta de ciudadanía el término de “posmodernidad” que si bien solamente se refiere a

lo que viene después de la modernidad, sin embargo ha permitido agrupar una serie de indicadores que parecen anunciar un cambio de época. De concederle acierto a los estudios de los renombrados filósofos de la Escuela de Frankfurt, Horkheimer, Marcuse, Adorno y Habermas, así como a otros tales como Gianni Vattimo y Luis Villoro en México, actualmente nos encontraríamos zarandeados por las aguas procelosas suscitadas por la crisis de valores, metas y paradigmas suscritos por la modernidad, pero sin que todavía exista, ni mucho menos, acuerdo respecto de los que habrán de sustituir a aquellos. El mundo del bienestar al que supuestamente se advendría al darle curso libre a la razón, el mundo de la igualdad, de la libertad y libre competencia, que fueron entre otras, las grandes metas que enarbolaron los ideólogos de la modernidad a partir de las primeras revoluciones científica, industrial y política que tuvieron lugar en la historia de la cultura occidental, lejos de ser una realidad, se encuentra contradicho por todas partes. Las invasiones militares, las guerras de alta y baja intensidad, el enfrentamiento entre etnias que llevaban siglos de coexistir, el resurgimiento de los fundamentalismos, el derrumbe de empresas, el desempleo y el paulatino pero al parecer inacabable aniquilamiento de los ecosistemas, son sólo algunos de esos indicadores. Sí, el mundo globalizado y neoliberal que hoy ha terminado por imponerse en prácticamente todo el mundo, lejos de refrendar aquellas grandes metas históricas imaginadas por los grandes pensadores ilustrados del siglo XVIII y XIX, de quienes es heredero, parece alejarse de ellas para enfrentar al mundo a un incierto futuro, en el que los medios de masas alcanzan un éxito muy discutible al lograr obnubilar a gran parte de la población atrayéndola a un mundo de consumismo y frivolidad. No son "light" solamente los refrescos y otros alimentos. Hoy en día nos encontramos con ideas, expectativas e ideales "light".

Incurriríamos en un optimismo a todo punto desmesurado si supusiéramos que la práctica profesional de los arquitectos puede permanecer incólume ante los embates que en todos sentidos está generando el globalizado y neoliberal mundo actual. El afán de liberar la competencia, que en el fondo es lo que persiguen los tratados internacionales impulsados por las grandes potencias a fin de darle libre curso a sus productos y realizar las ganancias que llevan consigo, ha impactado negativamente nuestra práctica profesional como tantas otras, a punto tal de trastocar los valores que le fueron constitutivos.

Sí, es perfectamente comprobable que el espíritu de los tiempos es hostil al florecimiento y expansión de la práctica profesional de los arquitectos, siempre y

cuando ubiquemos dicha hostilidad en su situación precisa. Porque, claro está, Bruno Zevi tiene razón cuando, en el curso de una entrevista que le hicieron recientemente, contestó, a la manera que ya lo había hecho un siglo atrás Viollet-le-Duc, al decir que “no existe ningún sincronismo entre decadencia sociopolítica y pérdida de valores arquitecturales”, o sea, que de ninguna manera existe una relación mecánica entre el carácter de un estado social y su producción arquitectónica y que en estadios decadentes de cultura se han dado buenas obras de arquitectura y a la inversa. Vistas así las cosas, no hay duda, como dice Zevi, de que constituiría una coartada tan común como inaceptable pretender atribuir nuestras incapacidades y ligerezas a la pobreza de nuestros contextos y medios.

Pero no se trata aquí de encubrir incapacidades, lo que sería incurrir en un error, sino de tener muy en claro hasta qué punto el espíritu de los tiempos es, como ya dijimos, hostil a la expansión de la profesión de arquitecto, tanto en cantidad como en calidad. Veamos. El capitalismo vive de absorber ganancia. El liberalismo, que es una de sus variantes, procura que dicha ganancia sea máxima quitando de en medio todas las barreras que se le opongan a la libre competencia que, como es bien sabido, beneficia a los más fuertes. Pues bien, dicho afán de ganancia llevado adelante por los empresarios, paulatina pero aceleradamente, ha ido ganando terrenos que anteriormente pertenecían a los arquitectos. Muy concretamente me refiero al diseño urbano y a la planeación física.

Anteriormente era competencia del arquitecto decidir el emplazamiento de los conjuntos urbanos. A él le correspondía comprobar si el terreno reunía las características aceptables para que tal asentamiento tuviera lugar. Era él quien sabía de los asoleamientos y de todos los tipos de vientos de tal forma que podía elaborar la traza de las ciudades de la manera más atinada. Recuérdese a este respecto tanto el tratado del nunca bien ponderado Vitruvio, arcón de sabiduría milenaria, como la cédula de Felipe II.

Sí, el arquitecto tenía injerencia en todos estos aspectos indisolublemente vinculados con la producción de aquél tipo de habitabilidad que precisa de un espacio específico para realizarse, razón de ser de nuestra profesión y misma que no termina puertas adentro de una edificación. Pero pudo tener dicha injerencia, porque se encontraba formando parte de una sociedad para la cual la calidad de la vida, así fuera únicamente de sectores de ella, le concedía prioridad a la habitabilidad por encima de la acumulación de riqueza. Cuando la acumulación de ganancia acabó

por imponerse como meta indiscutible, las recomendaciones de los arquitectos tuvieron que ceder el paso a las decisiones de los financieros, de los inversionistas, de los promotores de fraccionamientos, de aquellos a quienes en primerísimo lugar ya no les interesaba alcanzar la mayor habitabilidad posible en las expansiones urbanas que iban siendo necesarias, sino obtener de la urbanización de los terrenos la máxima ganancia posible. El urbanismo empezó a dejar de ser competencia de los arquitectos. Traigo a colación la afirmación expuesta públicamente por uno de nuestros más reconocidos urbanistas, cuando sostuvo que: “para bien o para mal, hay que aceptar que los urbanistas poco o nada hemos tenido que ver en la forma en que se han desarrollado nuestras ciudades. Esa decisión ha estado en manos de los políticos y de los inversionistas.” En el mismo sentido se ha expresado, en un artículo reciente, el arquitecto Rem Koolhaas: “¿Cómo explicar la paradoja de que el urbanismo como profesión haya desaparecido en el momento en que la urbanización, dondequiera —y después de décadas de constante fortalecimiento— esté en el camino de lograr el ‘triumfo’ definitivo de la condición urbana?”¹

De este modo se propició el divorcio entre la dimensión urbanística y el hacer arquitectónico, no obstante que ambos debieran seguir siendo considerados como las dos caras que conforman la moneda de la habitabilidad. Consumada esta separación, cuyos nefastos alcances estamos padeciendo en todas las ciudades convertidas en ejemplos de inhabitabilidad, le tocó el turno al desplazamiento de los urbanistas para permitir que sean los inversionistas los que decidan sobre el crecimiento de nuestras ciudades. Ya no está en manos del arquitecto-urbanista alcanzar la parte de habitabilidad que no depende únicamente de la distribución interior de sus compartimentos, sino de su ubicación en el conjunto urbano, de su cercanía a los centros de trabajo, del equipamiento con que cuenta, de las vías de comunicación, así como de los vientos y asoleamiento. La extensión y calidad de nuestro campo de trabajo se está reduciendo a ojos vistas. Nuestro peso social, también.

Los arquitectos llevamos décadas empecinados en obtener el máximo de habitabilidad con un mínimo de recursos, el primero de ellos, la extensión en metros

1. “How to explain the paradox that urbanism, as a profession, has disappeared at the moment when urbanization everywhere —after decades of constant acceleration— is on its way to establishing a definitive, global “triumph” of the urban condition?”. Rem Koolhaas, “What Ever Happened to Urbanism” (1994), in S,M,L,XL,OMA, (with Bruce Mau), New York, The Monicelli Press, 1995.

cuadrados. Como si la primera condición para que el espacio resulte confortable no fuera la de no vivir en el hacinamiento. A este respecto, de ninguna manera está por demás, máxime cuando al parecer solemos no tenerlo muy en cuenta, que el neoliberalismo está restringiendo cada vez más el campo profesional de los arquitectos al dejar en la pobreza a un número cada vez mayor de población. A nuestra profesión se le cierra la posibilidad de acceder a los grupos mayoritarios de la población, de participar en la solución de uno de los grandes problemas nacionales, medido, en el caso de nuestro país, en el déficit de más de ocho millones de viviendas que se reconoce, oficialmente, que padecemos. Hay que decirlo con toda claridad: en la pobreza es posible la arquitectura, sí, pero aquella cuya habitabilidad colinda con su contrario, o sea, la realizada por medios autoconstructivos y de carácter precario, o sea, la que circunda a todos nuestros centros urbanos. Se dice que el monto de ésta alcanza el 85% de lo construido en nuestro país.

Al restarle importancia al valor de uso de las obras arquitectónico urbanísticas, es decir, al minimizar el apego que cada una debiera guardar respecto de las modalidades de vida específicas de cada región y localidad, lo que tiende a entronizarse es su valor de cambio, su posibilidad de encontrar adquirentes. Y ya puestas en estos terrenos, nuestras obras no pueden eludir el ser arrastradas por los embates de las modas, ni irse convirtiendo en objetos de lujo. La profesión se vuelve proclive al elitismo. La formación académica de nuestra profesión tiende a ser socialmente menospreciada... ya lo ha sido... lo está siendo.

El caso más impactante que aconteció desde hace ya seis largos años, fue el que tuvo lugar con motivo de la desreglamentación de la profesión de arquitecto en Inglaterra y Austria. De febrero de 1992 se produjo el acuerdo del gobierno británico de "desregularizar", de desreglamentar diríamos en castellano, la profesión de arquitecto. ¿Qué significa eso? Significa que el conjunto de requisitos que existían en la Gran Bretaña y gracias a los cuales se determinaba quién podía llamarse y ejercer como arquitecto, han dejado de tener vigencia. Desde hace seis años, no solamente puede ejercer como arquitecto cualquier persona, tenga o no estudios, cuente o no con título que lo acredite y esté registrado o no en el cuerpo colegiado tradicional, el RIBA, sino que también puede llamarse arquitecto, lo que en opinión del propio RIBA es una invitación al engaño del público, ya que si bien ellos aceptan que cualquier persona ejerza como arquitecto y cumpla las funciones usuales de este profesionalista, les parece que no existe razón alguna, ni siquiera la de la prevalencia de la libre

competencia, para permitir que “se llamen” arquitectos quienes no cuentan con los estudios necesarios para ello. En todo caso, hace seis años de esta situación, misma que también se produjo en Austria. Y, según la opinión de algunos bien reputados comentaristas, como Rafael de la Hoz, el conjunto de la Comunidad Europea no ve con buenos ojos a nuestra profesión. A mayor abundamiento, cito el título, claro por demás, de un artículo de este connotado arquitecto, publicado en 1993, que no deja lugar a dudas respecto del balance que él hace de esta situación. El título en cuestión es: “Delenda est architectura”, mismo que alude a la frase que hizo célebre Catón, “delenda est Cartago”, lo que significa, “es necesario destruir a Cartago”, “es necesario destruir la arquitectura”.

Estas son las luces de alarma más claras de que podemos dar cuenta y que, ocioso es decirlo, no afectan únicamente a los arquitectos británicos, sino a la profesión en su conjunto. Lamentablemente, esas luces de alarma, no son las únicas que ya están encendidas.

El arquitecto Luis Fernández Galiano, editor de las revistas *Av Monografías* y *Arquitectura Viva*, mismas que edita en Madrid, en el número de octubre del pasado año de la primera de ellas, inicia su editorial diciendo que ya se han popularizado dos dichos por aquellas tierras. El primero dice: “Ponga un arquitecto en su vida”, mismo que no es sino una invitación a fin de ver si es posible remontar la desconfianza que existe en la sociedad de encomendar a los arquitectos la construcción de la casa. A este respecto, dice el autor, existen tantos resultados tan desalentadores, cito, “que muchos excluyen deliberadamente al arquitecto del territorio doméstico, juzgando —no sin poderosos argumentos— difícilmente compatibles la arquitectura y la vida cotidiana.” Esta desconfianza ha dado lugar al segundo de los decires que allá corren, y que, por demás está insistir, es una frase mordaz, pero que da cuenta de hasta qué punto ha llegado a cerrarse nuestro campo: “la arquitectura de la casa es demasiado importante para dejarla en manos de los arquitectos.”

A mayor abundamiento, Marianne Brausch y Marc Emery, en el “Preámbulo” de su libro *L’architecture en questions*, y en el cual recogen las opiniones vertidas por los quince arquitectos entrevistados, editado en París en septiembre de 1996, indican que las preguntas que les han planteado a sus entrevistados, entre los cuales se encuentra Zevi, el japonés Toyo Ito, el alemán Hans Kollhoff, Rem Koolhaas, y Álvaro Siza, “les han parecido necesarias, no porque la arquitectura se encuentre hoy en día en crisis —ella lo ha estado prácticamente siempre [añaden]— sino porque a dife-

rencia de otras crisis, ésta parece que, a su término, habrá modificado radicalmente las ideas heredadas y, expresamente, los conceptos elaborados por los Modernos." Noten, que los autores hablan de "crisis", pero nuestro término "atolladero" puede ser más o menos sinónimo de aquél.

Si, el neoliberalismo es hostil a la expansión del campo profesional que podemos definir como el de aquellos cuya responsabilidad estriba en proponer las soluciones adecuadas a fin de que la calidad de vida brindada por los espacios habitables, sea cada vez mejor.

Pero reconocer lo anterior de ninguna manera impide, sino que tal vez obliga a preguntarnos: ¿ha sido el arquitecto una mera víctima de este proceso banalizador pero altamente redituable al gran capital o, tal vez se ha dejado llevar, coadyuvando, sin quererlo, a que la consumación de esta tergiversación histórica de su profesión alcance la profundidad que ahora tiene? Parece que no es hiperbólico considerar que preocupados por salvarse a título individual, el grueso de nuestros colegas ha puesto su mayor interés de estar cada día al día de las nuevas modas que se anuncian en el firmamento publicitario. ¡Vana empresa! Las modas, por definición, son infinitas, son fluctuantes, inestables y volubles, y el que corre tras de ellas siempre irá a la zaga. Aquí es donde la teoría de la arquitectura vuelve a hacer acto de presencia. En efecto, éstas y otras preguntas más exigen ser respondidas en el único terreno en que es posible clarificarlas, o sea, en los terrenos de la reflexión, esto es, desde la teoría de la arquitectura. ¿No nos parece importante inquirir hasta qué punto la situación crítica, el atolladero a que hemos venido haciendo referencia, se ha posibilitado por la "ausencia de consenso entre los arquitectos mismos referente a la naturaleza específica de [nuestra] profesión", como ya lo anotó Raymond Moulin en Francia desde hace veinticinco años? ¿Es factible considerar que este desacuerdo se haya convertido en el campo propicio para que irruman en él y lo trastoquen, grupos de personas venidas de todos lados y con intereses ajenos a nuestra práctica profesional? ¿Hasta qué punto sigue siendo válido continuar considerándonos como artistas alejados de las ingentes necesidades de las grandes masas de nuestra población? ¿Hasta qué punto debemos inscribir en nuestra teorización el estudio de las condiciones que pueden propiciar la extensión en cantidad y calidad de los espacios que construyamos?

Como se ve, la teoría de la arquitectura debe recobrar su sitio fundamental en la formación de los arquitectos, obligándose, para este efecto, a incluir nuevas te-

máticas en sus índices, básicamente estas que, como vemos, están afectando gravemente a la profesión y a la sociedad en general, al condenar a la parte mayoritaria de ella, a no beneficiarse de los servicios que la profesión podría brindarle si no estuviera enajenada.

Termino rememorando un discurso que se dictó hace exactamente veintisiete años, en mayo de 1971, en el marco de uno de los Congresos Nacionales de Arquitectura en el puerto de Acapulco. Con ese motivo, el maestro de todos nosotros, José Villagrán, dictó una conferencia a la que tituló *El problema mayor de la arquitectura actual*. Voy a rememorar algunos de sus párrafos, para hacer ver que la certeza de encontrarnos en un atolladero, en una encrucijada, viene de lejos y ha sido sentida y delineada por personas que nos merecen toda clase de reconocimientos. Yo espero que la entereza con que uno de nuestros más consistentes educadores al exponer la visión que tenía de su momento, encuentre en ustedes, como en el pasado, espíritus generosos con su palabra, abiertos a la reflexión y unidos en la búsqueda de salidas, de soluciones, de caminos ante una situación dista mucho de ser esperanzadora, optimista y promisorio de mejores calidades de vida. Pues bien, Villagrán dijo en aquella oportunidad:

No creo que en el momento que vivimos (1971) todavía haya arquitectos que, como en 61, nieguen la existencia de una crisis; pienso que ésta remonta ahora su plenitud y que no se palpan aún síntomas que anuncien su desenlace...

El problema capital de la arquitectura de hoy es precisamente el problema mismo, porque su desconocimiento se constituye en el mayor problema actual... Lo que se predica no es una *estética* sino una *ética* profesional, la de una arquitectura que primero conozca a fondo su problema y después alcance su solución... Sin investigar es imposible imaginar auténticas soluciones; y el arquitecto, aislado de sus hermanos y de los demás especialistas hará su búsqueda inconsistente y sus conclusiones inoperantes. ¡Vamos nosotros, los arquitectos mexicanos a proseguir viviendo el absurdo camino que vivimos y vive la mayor parte de los arquitectos en el mundo: condenar conformándonos, aspirar rechazando y huir relegando a otros tiempos y a otros mexicanos la tarea de realizar lo que no quisimos ni pudimos alcanzar?... Si en los años veinte Le Corbusier escribió aquél grito bélico: 'arquitectura o revolución', después de medio siglo de una arquitectura que hoy sentimos caduca ante la insolución del problema del vivir y del convivir, cabe volver a exclamar admonitoriamente: 'arquitectura de verdad o autodestrucción de nuestra cultura'.

Nordomanía e identidad

Tomado de: Ponencia presentada en la XIX Conferencia Latinoamericana de Escuelas y Facultades de Arquitectura, Universidad Presbiteriana Mackenzie, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Sao Paulo, Brasil, 7 a 13 de octubre de 2001.

José Enrique Rodó, el preclaro pensador uruguayo, anticipó una propensión hacia la "nordomanía" (sic) de nuestras sociedades latinoamericanas que, cien años después de haberla dado a la luz, ha ratificado su incuestionable vigencia. *Ariel*, su conocido libro, vuelve a estar en el tapete de la discusión.

Motivado, probablemente, por la invasión y apropiación de Cuba y Puerto Rico por Estados Unidos, pero sin duda alguna sustentado en el estudio detenido de algunos de los rasgos estructurales de la sociedad latinoamericana y norteamericana, Rodó no dudó en considerar que *Ariel* y *Calibán*, los dos conocidos personajes de *La Tempestad* de Shakespeare, tomaban paradigmático cuerpo, el primero, en la espiritualidad de la cultura latinoamericana heredera del mundo greco cristiano y en el pragmatismo norteamericano, el segundo. Cuidándose, sin embargo, de no incidir en una inaceptable dicotomía, dejó claramente asentado que si bien Estados Unidos podía ser considerado como la encarnación del utilitarismo, ello no justificaba poner en entredicho el reconocimiento de sus incuestionables aportes en el orden de la producción material. Tan insensato sería negar sus defectos como desconocer sus cualidades. El influjo del éxito alcanzado por Estados Unidos, sumado a la propensión de los pueblos latinoamericanos hacia el colonialismo cultural, explicaba que no únicamente en la cabeza de muchos dirigentes políticos latinoamericanos, sino incluso, y tal vez más notorio, en las masas, cundía la admiración por los logros y rasgos de dicho país. Y, detrás de la admiración, nacía la aspiración a imitarlo.

En frases cuya prístina claridad no deja lugar a dudas, Rodó hizo ver que "la visión de una América 'deslatinizada' por propia voluntad, sin la extorsión de la conquista, y regenerada luego a imagen y semejanza del arquetipo del Norte, flota ya sobre los sueños de muchos sinceros interesados por nuestro porvenir." Este afán mimético era la manifestación de nuestra "nordomanía", abdicación servil de lo propio, "imitación impotente de los caprichos y las volubilidades de los encumbrados

de la sociedad.” Explicar de qué manera el éxito de uno encontraba su contraparte en el afán imitativo del otro, dando lugar a la importación e intento de aclimatación en tierras nativas de toda clase de objetos, ideas y obras de arquitectura inclusive, de ninguna manera suscitaba la aquiescencia de Rodó. Todo lo contrario.

Sin oponerse a reconocer las ventajas que pueden conllevar las influencias innovadoras, no podía menos que oponerse al “propósito de desnaturalizar el carácter de los pueblos -su genio ‘personal’- para imponerles la identificación con un modelo extraño al que ellos sacrifiquen la originalidad irremplazable de su espíritu, (y) a la creencia ingenua de que eso pueda obtenerse alguna vez por procedimientos artificiales e improvisados de imitación.”

Tal vez teniendo presente el eclecticismismo de su tiempo y lugar Rodó recomendó a los “principiantes candorosos que se imaginan haberse apoderado del genio del maestro cuando han copiado las formas de su estilo o sus procedimientos de composición, (...) que forma parte de los deberes humanos el que cada uno de nosotros cuide y mantenga celosamente la originalidad de su carácter personal, lo que haya en él que lo diferencie y determine...” Y, a falta de una “personalidad” (de una identidad, diríamos nosotros) claramente perfilada en nuestros respectivos pueblos latinos, propone anclarnos en lo que sí tenemos: “una herencia de raza, una gran tradición étnica que mantener, un vínculo sagrado que nos une a inmortales páginas de la historia, confiando a nuestro honor su continuación en lo futuro.”

Sus pioneras y luminosas críticas encuentran una amplia validación al tener en cuenta que la extensión alcanzada actualmente por la globalización y el neoliberalismo, han desplazado viejas concepciones teleológicas acerca del sentido de la existencia. Bajo el impulso de la capacidad productiva del ser humano, el mundo ha sido convertido en una “aldea” como certeramente señaló McLuhan, con todas las ventajas que significa que cada uno pueda llegar a ser partícipe de los sucesos que tienen lugar en las antípodas y confines de su personal mundo. Tal vez Rodó estuviera dispuesto a aceptar que en la riqueza espiritual generada por esta mancomunidad participativa, no deja de traslucirse la alada presencia de *Ariel*. Pero también haría notar que ambos factores, globalización y neoliberalismo, han entronizado la ganancia y el consumismo como finalidades por antonomasia del ser humano y a la competitividad como vía idónea para alcanzarlos. Razones por las cuales otros pensadores consideran que la “aldea global” es, más bien, algo bastante más prosaico y desilusionante: un “shopping center global”, en el que bajo la piel de cordero con que



lo quieren presentar sus epígonos, aparece *Calibán*, el Becerro de Oro.

Por supuesto que convertir el mundo en un gran almacén de compraventa de productos, sólo es posible mediante la brutal reducción de las múltiples potencialidades humanas a aquellas que son indispensables para la producción, distribución y consumo de bienes. Y esto choca con la esencia misma del ser humano y con la idea que Rodó preconizaba: que "Cada individuo humano sea, ante todo y sobre toda otra cosa, un ejemplar no mutilado de la humanidad, en el que ninguna noble facultad del espíritu quede obliterada y ningún alto interés de todos pierda su virtud comunicativa." Por lo que toca a su genealogía —porque la búsqueda de identidad tiene toda una historia en México— habrá que recordar que el primero barrunto que de ella encontramos, se remonta a etapas retiradas en el tiempo, pero cercanos en el espíritu y con el cual, ocioso es decirlo, considero que nos identificamos ampliamente en muchos sentidos. Quiero traer a la memoria unos preciosos versos de uno de nuestros grandes poetas, en donde encontramos la búsqueda de una identificación con la tierra misma, la denuncia de la acción desaprensiva del ser humano sobre ella y una propuesta para solventarla. Me estoy refiriendo, por supuesto, a Nezahualcōyotl el gran Rey Poeta de Texcoco, quien en alguna de sus poesías dijo así:

¿Acaso de veras se vive con raíz en la tierra?
No para siempre en la tierra; sólo un poco aquí.
Aunque sea de jade se quiebra,
aunque sea de oro se rompe,
aunque sea plumaje de quetzal se desgarrar,
No para siempre en la tierra; sólo un poco aquí."
"Del interior del cielo vienen
las bellas flores, los bellos cantos.
Los afea nuestro anhelo,
nuestra inventiva los echa a perder . . .
"¿He deirme como las flores que perecieron?
¿Nada quedará de mi fama aquí en la tierra?
¡Al menos flores, al menos cantos!

Después del Rey Poeta, los criollos ilustrados, con Sigüenza a la cabeza, volvieron a encarar el problema de la identidad. Fue proseguido en tiempos de la Revolución

de Independencia y en él ahondaron a todo lo largo del Siglo XIX quienes sabían que constituir un nuevo país exigía, sin taxativa alguna, que la población se reconociera en un pasado, en unas raíces, en un futuro. El siglo anterior fue el de la explosión de esta búsqueda de identidad. La Revolución de 1910, como no podía ser de otro modo, retomó la estafeta secular porque nada hay que aliente tanto la identificación entre los seres humanos como verse partícipes en la consecución de metas comunes. Heredamos, pues, una bandera. De acuerdo con ella, de acuerdo con la necesidad de coadyuvar a la construcción de una identidad nacional que fungiera como sustento, como fundamento de la "Grandeza mexicana" que cantara Bernardo de Balbuena, la práctica profesional de los arquitectos se veía socialmente conminada a aportar su cuota de respaldo, imaginando y construyendo los espacios en los que se reconocieran e identificaran nuestros diversos grupos sociales. Y así fue en un principio. Y así aconteció cuando todavía el espíritu de la Revolución Mexicana estaba pujante: las obras de arquitectura concordaron con las modalidades de vida de la población a la cual se las dirigía. Eso fue hasta hace unos cincuenta años. ¿Y después?

¿Qué hemos hecho del afán de participar en la construcción de una identidad a través de las obras de arquitectura? Que se nos ha trasapelado detrás de la montaña de cuentas de vidrio y espejos con la que nos hemos inundado. Y que mientras más nos hundimos en el vórtice del consumismo y de la nórdomanía, más perdemos nuestro gusto por los cantos y las flores, tanto en su sentido literal como en el metafórico. También nos ha sucedido que toda la espiritualidad e identidad que estaban detrás del gusto por las flores, ha tenido que dejar su lugar a otros sentimientos, antípodas de aquellos.

Si esto es así, y así lo creemos, el conjunto de acciones tendientes a consolidarla, extenderla, propiciarla y encomiarla de nueva cuenta, a través de los recursos atingentes debe tomar la forma de una política cultural de amplísimos derroteros y no menos trascendentes repercusiones. ¿Por qué? Porque está en juego la pérdida del sentido de trascendencia de las acciones humanas a que ya hacía referencia Nezahualcóyotl cuando hablaba de dejar al menos, como rastro de nuestro paso por la tierra, cantos y flores. Y el extravío del sentido de trascendencia de nuestras acciones es el ábrete sésamo a la enajenación que ahoga en buena medida a la sociedad actual.

Pero en nuestro caso, creo que los pueblos amantes de las flores y el canto, bien merecen que se les sigan ofreciendo.

Pero, ¿y qué decir más puntualmente, acerca del significado que para los arquitectos representa, así como de su genealogía en el caso de México? ¿Qué significa para nosotros, aquí y ahora, el tema de la identidad en arquitectura?

Escuetamente respondido, representa un estandarte, una bandera, un *leit motiv*. No sería difícil hacer ver que la identidad entre los habitantes y las obras de arquitectura que se le ofrecen, podría ser vista como la meta, sin más, de toda posible obra urbano arquitectónica, como el faro orientador de la práctica profesional de los arquitectos, como el referente último o como su inexcusable punto de partida: proporcionar a las sociedades de las que formamos parte, los espacios que necesitan para producir y reproducir su vida en los términos de sus propias modalidades de habitabilidad. La práctica de los arquitectos es, no debiera olvidarse, una actividad de servicio. Servicio que cumplirá más cabalmente en la medida y proporción en que logre que el ser humano se identifique con los espacios que habita. En esto estriba la identidad: en la conjunción de las modalidades concretas de vida de cada comunidad, con los espacios en que se desenvuelve. Mientras más el habitador los sienta como su *alter ego*, mientras más se identifique con ellos, mientras más coincidencias e identidad encuentre, mejor habrá cumplido el arquitecto. No exageran en lo más mínimo quienes denuncian como un hecho en extremo negativo el que la identidad, que la identificación que anteriormente existía entre nuestros núcleos urbanos y nosotros mismos, entre los espacios que habitábamos y nuestras modalidades de vida, se ha perdido en una proporción considerable y que a consecuencia de ello, la población pierde recursos, pierde asideros, pierde la seguridad en sí mismo para encauzar su vida por los senderos que mejor empatan con su ser mismo.

Quiero, para terminar, aunque supongo que está ya implícito, invitar a los colegas aquí presentes a oponernos a la nordomanía denunciada por Rodó hace ya largos cien años, haciendo que el espíritu de nuestros pueblos esplenda en nuestras obras, a través de las palabras de otro poeta mexicano, que dijo:

A sangre y flor el pueblo mexicano ha vivido.
Vive de sangre y flor su recuerdo y su olvido
(Cuando estas cosas digo mi corazón se ahonda
en su lecho de piedra de agua clara y redonda)

Carlos Pellicer, muchas gracias por su atención.

José Villagrán García. *Teoría y doctrina*

Tomado de: *Cuadernos de arquitectura*, número 2, México, CONACULTA-INBA-Dirección de arquitectura y conservación del patrimonio artístico inmueble, noviembre de 2001, pp. VII-XXIV.

La edición que tiene el lector entre las manos ha sido motivada por el doble propósito de poner al alcance de los estudiosos de la arquitectura mexicana un valioso material de consulta integrado por un conjunto de conferencias y discursos y, en segundo lugar, el de conmemorar el centenario del nacimiento de su autor, el arquitecto José Villagrán García.

El arquitecto Villagrán, nació el 22 de septiembre de 1901; hizo sus estudios profesionales en la entonces llamada Escuela Nacional de Bellas Artes, donde se tituló el 5 de octubre de 1923. Fue amplia y reiteradamente reconocido como el maestro de la arquitectura que él mismo llamó "contemporánea", y a la que otros estudiosos de nuestra historia también han calificado de moderna, racionalista, funcionalista, y que nosotros hemos denominado Arquitectura de la Revolución, por haber confirmado que formó parte del trastocamiento social acontecido entre el término de la fase armada (1920) y la declinación de la Revolución Mexicana a partir de la segunda mitad de los años cuarenta.

Si traemos nuestro acervo urbano arquitectónico a la memoria, podremos comprobar que ningún arquitecto de tiempos anteriores o posteriores a Villagrán ha concitado tal anuencia, admiración, confianza proselitismo, como él lo obtuvo. Si bien hemos tenido el orgullo de contar con muchos notables arquitectos a lo largo de nuestra historia, Villagrán es el único a quien se le ha reconocido un papel a tal punto destacado que no se dudó, en sus tiempos ni en los actuales, en considerarlo el maestro de una nueva etapa de la arquitectura mexicana. Las generaciones de la segunda mitad del siglo, ya pasado, fuimos legatarias de dicho reconocimiento. A nosotros nos fue presentado como el maestro Villagrán, y claramente se sobreentendía que esa calidad no aludía únicamente a su desempeño como profesor de teoría de la arquitectura, sino a algo más.



Así, pues, parece ampliamente justificado aprovechar el reconocimiento que con esta edición conmemorativa se le brinda, para recordar su labor orientadora procurando responder algunas de las preguntas que de inmediato tocan a nuestra puerta. Algunas de ellas son como las siguientes: ¿por qué se le conceptuó como el Maestro, así con mayúscula, de la arquitectura contemporánea o de la Revolución, de México? O lo que es lo mismo: ¿de qué índole fue su labor que ganó para sí un calificativo tan inusual como sobresaliente? Dentro del mismo espíritu, estoy seguro que muchos de nosotros no solamente queremos saber acerca de su actuación en el pasado, sino que también deseáramos preguntarnos de nueva cuenta acerca de la validez o vigencia que queda conferirle a sus enseñanzas en nuestro más actual presente. A todas luces, los tiempos han cambiado; cabe, por tanto, inquirir, también, si sus enseñanzas siguen, no obstante, siendo válidas. ¿Estamos rememorando una realidad que ya pasó? O, como diría Ortega y Gasset, ¿se trata de un pasado todavía presente? De ser así, ¿en qué medida? ¿cuáles serían los aspectos de su aportación que merecerían ser renovados y en qué sentido? También sería pertinente tener en cuenta que conmemorarlo sin haber encontrado respuesta a dichas preguntas, podría implicar un primer paso en una suerte de liturgia vacía de contenido. Y no: el pasado, todo pasado, amerita, y Villagrán exige, ser revisado para confrontar sus propuestas teórico-doctrinarias con su momento y el nuestro, revitalizando aquellas que sean atingentes a las circunstancias actuales y superando, o sea, negando dialécticamente, las que el tiempo haya periclitado.

Pues bien, a la pregunta relativa al contenido de su enseñanza, cabe adelantar, escuetamente, que ofreció la respuesta que de tiempo atrás estaban buscando los arquitectos mexicanos, referente a las vías por medio de las cuales sería posible conjugar las dos reivindicaciones que consideraron *sine qua non* de la arquitectura de su tiempo y lugar. La modernidad de la arquitectura, era la primera. Respecto de esto no había duda posible. Los tiempos modernos habían visto la luz desde la célebre Revolución copernicana y al conjuro de ella, el mundo ilustrado europeo consideró que había llegado el momento en que la razón prevaleciera en todos los órdenes de la vida, en el campo de la creación arquitectónica inclusive.

Llevados del irreprimible afán de ser modernos, esto es, de imprimir en el hacer arquitectónico desde la fase de la prefiguración hasta la de la construcción, una racionalidad similar a la que estaba siendo imbuida en las demás áreas de la producción y actividad social, los arquitectos europeos resucitaron los lineamientos

propios de la arquitectura clásica grecorromana. Lo hicieron así al considerar que el conjunto de cada una de sus más logradas obras, así como cada uno de los elementos que las componían, obedecían a una razón. Un momento ilustrado, un momento que convertía a la razón en el factótum de las relaciones sociales, consideró que sólo podía congeniar con una arquitectura en la que se corroborara una estructura similarmente racional. De aquí su repudio al barroco y la consecuente adopción e imposición, en el siglo XIX, del clasicismo. Al lograrlo así, constituyeron la Primera Modernidad.

Pero al tiempo y al unísono, en varios países surgió la duda, primero, y la inconformidad, después, con el supuesto de que el clasicismo debía prevalecer en todos los géneros, así como en todos los tiempos y lugares. Es probable que haya sido el arquitecto Manuel Gargollo y Parra quien en México, en 1869, por primera vez hizo ver la incongruencia, argumento esencialmente racional, entre el culto católico y las formas clásicas, propias del culto pagano, que se le asignaban a sus templos. Y así como él, en otras partes del mundo se hicieron escuchar las voces que clamaban por el derrocamiento del clasicismo, llegando al extremo de reconocerlo como la imposición estética más prolongada en toda la historia de la cultura occidental. El clasicismo no era el estilo, sin más, vinieron a reconocer los arquitectos del mundo occidental. Tan valioso y meritorio como él era el maya, el turco, el bizantino, o el gótico. Todos los estilos consignados por la historia eran de la misma alcurnia y, muy importante, la combinación de los elementos de cada uno podía dar a luz un momento de la aparición en el escenario histórico, del eclecticismo; fue el momento de la Segunda Modernidad.

De considerar que todos los estilos eran igualmente válidos, a caer en la cuenta de que la inclusión de "lo nacional" constituía la segunda reivindicación transhistórica a incluir en el proceso proyectual, a fin que las obras de arquitectura fueran fiel reflejo de la cultura respectiva de cada pueblo, no había más que un paso. Y lo dieron; dieron este tercer paso, pero únicamente en el campo del pensamiento, únicamente en los terrenos de la reflexión teórica. Al propugnarlo en México en 1900, los arquitectos porfirianos se plantearon conceptualmente la posibilidad de superar el eclecticismo, en el que se reconocían inmersos, pero al que veían como mera estación de paso para alcanzar el auténtico estilo de la modernidad nacional. Sus argumentaciones tomaron la forma de un gran y brillante debate teórico, salvaguardado en las páginas de la primera revista de arquitectura con que contó el país

El arte y la ciencia (1899-1911) editada por Nicolás Mariscal, uno de los protagonistas. La racionalidad impregnaría el hacer proyectual, pero sin demérito ni menoscabo alguno de la identidad nacional. No alcanzaron a plasmar en sus proyectos, aunque lo tuvieron en mente. Su obtención quedaba, pues, como una asignatura pendiente, como una meta a alcanzar.

Así, pues, la circunstancia histórica determinó las características profesionales de quién sería el maestro de la nueva arquitectura de México. Sería aquél que dilucidara el camino, la vía, el procedimiento que posibilitara conjugar, hasta fundirlas en un todo unitario, conceptual y material, las dos reivindicaciones transhistóricas por antonomasia, de los nuevos tiempos. Aquél que en el campo teórico y práctico, encontrara cómo conjugar lo “nacional” con “lo moderno” a nivel teórico y práctico, sería el maestro de la nueva arquitectura; sería el maestro de la Tercera Modernidad.

Este fue el muy contradictorio, pero riquísimo y fecundo afán que los arquitectos porfirianos le inculcaron a Villagrán. El afán de ser modernos sin permitir que la identidad nacional fuera soslayada por la presencia de la modernidad, como había acontecido en el pasado, fue el virus espiritual que sus profesores le inocularon: ser de su tiempo, esto es, modernos, pero sin dejar de ser de su espacio, es decir, de su nación, patentizando su identidad. Esta fue la exigencia transhistórica de la arquitectura mexicana, de la que Villagrán se convertirá en portador.

Aquí tenemos que responder una pregunta que cae por su peso: ¿por qué si los arquitectos porfirianos estaban tan absolutamente convencidos de la conveniencia y necesidad de dar a luz una arquitectura que fuera moderna y nacional simultáneamente y habían pugnado por alcanzarla, por qué no pudieron llevarla a cabo? ¿Es posible desear algo profunda y sinceramente; es posible empeñar la voluntad y el esfuerzo intelectual y espiritual en alcanzar una meta, y no lograrla? ¿Cómo explicar que los porfirianos, como Moisés, hayan conducido a sus alumnos hacia la tierra prometida y les haya sido negada la posibilidad de poner sus pies en ella y de saciarse con su triunfo largamente preparado? No cabe más que una respuesta: no, en este caso no fueron los designios del Señor quienes se opusieron a ello, sino la falta de condiciones materiales y espirituales propicias para lograrlo.

Fue indispensable que tuviera lugar un trastocamiento social y político de repercusiones históricas, para que los sectores de avanzada de la sociedad, por mil vías diversas, no sólo tuvieran oídos atentos, sino que pidieran, abierta, explícita y estentóreamente, la nueva arquitectura moderna y nacional, para que ésta fuera

posible. Crear las condiciones adecuadas al cambio arquitectónico, fue uno de los papeles propiciatorios desempeñados por la *Revolución Mexicana*, por la *Revolución de 1910*. Si la teoría de los arquitectos configuraba las condiciones subjetivas del cambio, las objetivas debían provenir del conjunto social en proceso de revolución. Cuando las condiciones están dadas, la cosa surge, dijo Hegel. La arquitectura moderna y nacional entró en simbiosis con la revolución social. También ésta aspiraba a la modernidad nacional.

Coadyuvarán a darle forma a la nueva arquitectura sólo los más tenaces, incansables y lúcidos de los arquitectos porfirianos; aquellos que llevaron la estafeta del cambio histórico y a los que no podemos continuar dejando sin mencionar cuando se trata de hacer una remembranza de José Villagrán García, quien fue, a no dudarlo, el más descollante de sus discípulos: Alfonso Pallares, Guillermo Zárraga, Federico Mariscal, Charles J.S. Hall, Juan Galindo Pimentel, entre otros. A ellos se sumaron, inicialmente, varios de los jóvenes como Carlos Obregón Santacilia, Enrique del Moral, Mauricio M. Campos, Juan O'Gorman, Juan Legarreta, Álvaro Aburto, Enrique Yáñez, Raúl Cacho y, sí, Mario Pani. Otros vendrán después, como José Luis Cuevas Pietrasanta, Carlos Contreras y muchos más. Unidos, juntos, hombro con hombro, le darán forma a la *Arquitectura de la Revolución Mexicana*, y constituirán una Escuela, la *Escuela Mexicana de Arquitectura*, de la que Villagrán llegará a ser la figura cimera, el maestro indiscutido, esto es, el que destaca en el conjunto, pero que, sin este conjunto, vería sus esfuerzos confinados al brillo individual y no a la inauguración de una nueva etapa histórico-arquitectónica.

En sus formulaciones teóricas y realizaciones construidas Villagrán dará respuesta a las preguntas que la circunstancia histórica había determinado: ¿cómo ser moderno sin dejar de ser nacional? ¿cómo ser de su tiempo sin dejar de ser de su espacio? ¿qué no la modernidad y lo nacional son excluyentes? ¿qué es ser moderno? ¿en qué consiste lo nacional? ¿cómo trascender la conceptualización de la arquitectura como una obra aislada? ¿cuál es el papel que les toca desempeñar a los arquitectos dentro del proceso procreador del nuevo país más justo, más humano, más arquitectónicamente habitable perseguido por el proceso revolucionario? Y, por ello, porque alumbró el arduo camino del cambio, fue reconocido como el maestro.

¿Por dónde iba a empezar? Por abjurar, de plano, de la concepción estática del estilo, misma que suponía que sólo ciertas formas son, cabalmente, arquitectura.

Mientras esta concepción teórica estuviera vigente, no había lugar para una arquitectura nacional; continuaría, difundiendo los aspectos básicos de su doctrina e invitando a sus alumnos a hacerla suya, y proseguiría, haciendo ver los problemas de toda índole que aquejaban al ejercicio profesional para, poco a poco, ir remozando la teoría de la arquitectura que a él le había sido enseñada. El largo proceso de elaboración y pulimento de las ideas en que su doctrina tomaba forma abstracta, se inició de manera no prevista.

Con motivo de la ausencia del profesor titular de *Elementos de la Composición*, el grupo de segundo año le pidió a Villagrán que se hiciera cargo de la clase, en 1924. Cuando esto aconteció, recién había recibido su título de arquitecto, tenía 23 años de edad y salvo su destacada trayectoria estudiantil, sólo contaba en su haber con la autoría del anteproyecto de Estadio Nacional solicitado por José Vasconcelos, el impositivo Secretario de Educación Pública, se había atribuido indebidamente.

Algo especial deben haber visto en él, quienes pasaron a ser sus primeros alumnos, para invitarlo a hacerse cargo de la clase, pues se trataba de un profesional bisoño que llegaba a la docencia gracias a sucesos fortuitos. Si es cierto que puede hablarse de la paradójica “ley de las coincidencias históricas”, bien puede decirse que aquí tuvo una de sus manifestaciones, porque el profesor que ahí empezó a cobrar un papel nodal en la arquitectura nacional, se encontró con un grupo tan especial como él.

Como los 16 integrantes del grupo eran excesivos, Villagrán propuso subdividirlo invitando a Carlos Obregón Santacilia y a Pablo Flores, otros dos jóvenes como él, a participar a como profesores. Pero si por su número el grupo era especial, también lo era por las cualidades de sus componentes. Algunos de ellos desempeñarán papeles decisivos poco tiempo después. A Juan O’Gorman, Juan Legarreta y Álvaro Aburto, por ejemplo, les bastarán siete años más para integrar el grupo funcionalista más radical en la historia de nuestra arquitectura y Mauricio Campos y Enrique del Moral, llegarán a ser Directores de la Escuela Nacional de Arquitectura, el primero de 1938 a 1944 y el segundo de 1944 a 1949; también lo conformaban Marcial Gutiérrez Camarena, Carlos Vergara y Francisco Arce, entre otros. La paradójica ley de las coincidencias podría enunciarse en este caso diciendo que los alumnos prometedores supieron encontrar el renovador profesor capaz de brindarles la orientación que, sin saberlo, buscaban. El profesor, por su parte, encontró los alumnos

cuyo interés fue el acicate que hizo aflorar las ideas que permanecían latentes en su interior.

Ahora bien, dos preguntas saltan a la vista: quienes lo invitaron, ¿tenían una noción clara de lo que el profesor les iba a enseñar? ¿la tenía el propio Villagrán?

Julien Guadet, el gran maestro francés, había asentado que aquellos espacios de los cuales se compone una obra de arquitectura cualquiera, salas, comedores, consultorios, salones de clase y demás, constituyen los elementos de la composición y que éstos debían ser estudiados, por separado a fin de que los alumnos conocieran sus más recónditos entresijos y supieran adecuarlos a los casos específicos que se les presentaran. Y así se los estudiaba en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, cuyo plan de estudios seguía la estructura de L'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts, de París. Era de suponerse, pues, que Villagrán los analizaría, repararía en la dimensión conveniente, en la orientación de sus ventanas, en el mobiliario que llevarían, y ¡por supuesto!, pondría muy especial atención en el estilo en que convenía concebirlos o componerlos, mismo que sería el considerado propio, adecuado y recomendable para cada género arquitectónico. Estilo propuesto por el clasicismo, reiterado por el historicismo, ratificado por el eclecticismo y, muy importante, por la anuencia social.

Villagrán había sido formado dentro del eclecticismo. Sabía, por tanto, que era un valor entendido entre los arquitectos de todo el mundo, preconcebir el “estilo” apropiado al género que los requería, antes de disponer el conjunto y de iniciar la composición de los espacios de un proyecto. El perfil del edificio, en sus líneas generales, estaba ya predeterminado.

Así, al iniciarse como profesor, Villagrán debe haberse visto en un dilema: ¿sustentaría el curso en apego al criterio con que le había sido impartido a él, o por el contrario, transmitiría a sus alumnos los muy particulares puntos de vista que las doctas y amenas clases de Carlos Lazo le habían hecho bullir en su interior? En efecto, según después lo externó, fue en ellas donde se dijo a sí mismo:

Esto que hicieron en el Renacimiento y el siglo xvii, es lo que tenemos nosotros que hacer. Ni neoclásico ni neocolonial; debemos buscar lo que nuestros problemas actuales nos exijan.

Optó por esto último y ¡oh, sorpresa! En vez de alentarlos a concebir los elementos de la composición aherrojados por los estilos consagrados, les participó,

sin más, y probablemente de manera hartó inopinada, la que ya era su convicción más profunda. ¿Cuál era ésta? Que:

No valía la pena ser arquitecto y artista creador si lo que se les enseñaba era a saber manejar un fichero de formas antiguas, calificada, o poco, o nada aptas para solucionar nuevos y propios problemas.

Escucharlo y hacer suya la oposición del joven profesor, a proseguir domeñados por esa ya anquilosa concepción del proceso de gestación arquitectónica, fue todo uno. Incluso podían anticipar que se sentirían igual de sobrecogidos que él si en algún momento se les conminaba a:

Tener que proyectar una caja para ascensor dentro de un imposible estilo como el romántico o el colonial. O pensar en un asilo para niños dentro del estilo prefijado y lo menos oportuno para la idea que comenzábamos a tener de lo que debía ser una casa para niños huérfanos.

Y, por supuesto, no podían menos que identificarse con él en su propósito de validar una manera diametralmente distinta de concebir la práctica profesional en sincronía con los nuevos e inéditos tiempos en que se encontraban inmersos. Era la revolución social que estaba en curso, modificando, actualizando y creando nuevas y más amplias relaciones sociales, la que exigía acompasarse a los arquitectos.

También percibían que más que clases o sugerencias, las suyas eran prédicas, cuya reiteración y tono las convertía en cabales arengas mediante las cuales Villagrán empezó a expresar su convicción acerca de dos cuestiones recíprocas: la primera, que la práctica profesional de los arquitectos estaba desfasada respecto de las aspiraciones, circunstancias y recursos que traía consigo el nuevo país que empezó a nacer en 1920, al término del enfrentamiento armado. Y, como consecuencia de lo anterior, que era a todo punto impostergable modificar la concepción que tenían acerca del papel que les tocaba desempeñar en el revolucionario contexto social que estaban viviendo. No le cabía la menor duda de que únicamente de este modo estarían prestos para coadyuvar en el alumbramiento de un México que sería más justo si, y sólo si, al lado de las demás transformaciones que estaban tenien-

do lugar en otros ámbitos sociales, ellos lo hicieran más habitable, arquitectónicamente hablando.

¿Exactamente en qué fecha les comunicó estas ideas por primera vez? ¿Fue en una sola sesión o se trató de una preocupación destilada poco a poco en el espíritu ávido de sus alumnos? No lo sabemos a ciencia cierta, pero lo que sí sabemos es que su prédica no cesó y fue calando hondo en el espíritu despierto y ánimo receptivo de sus sucesivos alumnos. Era un joven como ellos el que les abría todo un nuevo y fulgurante camino a seguir; y entre ambos surgió una empatía total, que no sólo los llevó a asumir la doctrina arquitectónica que el profesor exponía, sino que uno y otros la fueron convirtiendo en una creencia, y por extraño y hasta incongruente que parezca, a pugnar por ella a la manera de misioneros o apóstoles. Sólo al tiempo, y de manera paulatina, esta doctrina fue adquiriendo la consistencia de un cuerpo teórico. La versión que años después ofreció uno de los más distinguidos de sus alumnos, Enrique del Moral, es claro testimonio de ello:

Los alumnos que en esa época cursaron la escuela, salieron a la práctica profesional henchidos de entusiasmo y optimismo, convencidos de que tenían una 'nueva' que debían difundir.

Muy bien: Villagrán convencía, no hay duda. La incompatibilidad objetiva entre la generalidad de las obras de arquitectura que se llevaban a cabo y las modalidades de vida que las solicitaban era el resultado de un dislate teórico arquitectónico. Los tiempos anteriores pasaron por alto que los estilos eran la manifestación material que de la concepción del mundo tenía la cultura de una época determinada, llegando a estipular que algunos de ellos eran apropiados para épocas y estadios culturales distintos. Al pasar por alto la historicidad de los estilos y su consecuentes mutabilidad y relatividad, no hubo obstáculo alguno para que las diversas obras de arquitectura se aprobaran o desaprobaran en función de su identidad con los estilos convertidos en modelos inmutables.

Se trataba, pues, de un error teórico y por tanto sería en el campo de la teoría donde, en primera instancia, debía de ser subsanado. La renovación arquitectónica se iniciaba con la renovación de su teoría; con ello se ratificaba, de paso, el carácter instrumental que de siempre tuvo la teoría: el de ser una guía para la acción y no mera especulación conceptual.

A partir de estos puntos de principio, Villagrán estaba conminado a revisar la teoría de la arquitectura, actualizar sus aportes y establecer las nuevas formulaciones que le permitirían apoyar sus propuestas de cambio en un cuerpo de argumentos, de principios, de leyes, que al dar cuenta de la complejidad del hecho arquitectónico en un contexto distinto, orientara el ejercicio de los arquitectos en los nuevos tiempos. Tenía muy claro que de no hacerlo así, le sería imposible ir más allá del terreno de los buenos deseos personales, de las doctrinas que se asumen sin necesidad de contar con un respaldo discursivo. A fin de explicar, la teoría organiza el muy amplio conjunto de variables necesarias para la reproducción mental de un objeto o área de la realidad. Dado este carácter, tiende a atraer a su estudio a quienes son más asequibles a la reflexión. La doctrina, por su parte, condensa aquellas disquisiciones en fórmulas susceptibles de orientar la acción colectiva mediante propuestas llenas, simples, claras.

Villagrán tenía muy clara conciencia de las diferentes propiedades persuasivas de la teoría y de la doctrina.

Por otra parte, sabía perfectamente que estas dos vías persuasivas necesitaban complementarse con una tercera y capital, representada por la materialización de ambas en las obras construidas. A la teoría y a la doctrina precisaba sumar la práctica proyectual y constructiva. Y fue en ésta en la que primero dejó testimonio tangible de sus ideas. Fue con esta visión general del hacer arquitectónico con la que, en 1925, asumió el proyecto del *Instituto de Higiene y Granja Sanitaria*, una de las obras de las que extrajo mayores enseñanzas y constataciones. Era un subgénero nuevo, sin antecedentes en el país, destinado a la “fabricación de los productos biológicos necesarios para combatir las enfermedades y epidemias propias del país y que fuera, al mismo tiempo, un centro de investigación”. Se integraría con diecinueve pabellones dedicados, uno a la anatomía patológica, otro a laboratorios de procesamiento de vacunas, uno más al alojamiento de animales pequeños y el resto a caballerizas, establos para terneras, jaulas de monos, laboratorio de sueros, necropsias y hornos crematorios.

No incurrimos en vana especulación si, a partir de las renovadoras ideas que sustentaba, suponemos que con cada trazo que daba el elaborar los croquis iniciales, Villagrán debe haberse preguntado una y otra vez: ¿los monos en una jaula románica o mejor aún, bizantina? ¿Las terneras en pabellones góticos o francés siglo xviii? Imposible, debe haber concluido. Absurdo le debe haber parecido pretender

solventar la peculiaridad de cada uno dentro de la horma de los estilos del pasado. Nada de eso. Debe haberse dicho una y otra vez, lo que Don Quijote a Sancho; “Llaneza, llaneza”, Y sí, la escueta sencillez que les confirió, más allá de una solución apegada con “sinceridad” a la especificidad del problema fue un manifiesto en contra del modo de entender la arquitectura en el pasado inmediato y mediato. El contraste entre ella era abismal. Era palpable el interés por ajustarse lo más posible a las funciones de cada uno de los pabellones en términos de la habitabilidad que iba a tener lugar en ellos. También era clara su contención al sistema constructivo, así como la manifestación “sincera” de él, con sus losas voladas para dar lugar a aleros que protegieran los muros, y sus instalaciones hidráulicas expuestas al exterior de modo tal que coadyuvaran al aspecto estético de cada local y del conjunto. La plaza arquitectónicamente simétrica que compuso con cinco de los pabellones, manifiesta claramente la imposibilidad en que se encontraba de desprenderse de una vez por todas de los criterios clásicos de composición. Con todo y los remanentes decorativos que aluden a lo mismo, la “casita del portero” fue vista como la parte más lograda de todo el conjunto y pronto se convirtió en un modelo de la nueva arquitectura que preconizaba. Bien podía decirse que toda ella era el esplendor de la “sinceridad” de los interiores con su apariencia, de los perfiles con los materiales y las técnicas, de las disposiciones con el funcionamiento, del género con su época. Se dice que sus alumnos hacían el viaje para apreciar *in situ* la lección de arquitectura y que circuló ampliamente el sobrenombre de “Villagrán”, el sincero”. Así tuvo lugar el inicio de la “arquitectura mexicana contemporánea”, como él mismo la tituló.

De aquí en adelante, el camino estaba visualizado. De lo que se trata ahora, era de afinarlo una y otra vez en la clase de Teoría de la Arquitectura que asumió, en 1927 y de aplicarlo en los sucesivos proyectos que le iban encomendando.

Unos años después, en 1930, dejó constancia de sus ideas, ahora en el Programa general para la clase de Teoría de la Arquitectura. En él se aprecia la intensa labor conceptual que lo llevó a estatuir una serie de principios normativos del proceso proyectual: la arquitectura adviene a la habilidad que se le solicita si se la congenia con su tiempo histórico y su localidad específica, a través del respeto a las modalidades de vida que en ella van a desenvolverse. Esas modalidades son captadas por medio del programa general y particular de la arquitectura que, de este modo, se convierte en el principio de la creación. En el programa se contiene ya, mediante la indispensable sensibilización del arquitecto con las modalidades de vida del futuro

habitador, la preconcepción de los espacios que en el proyecto habrán de concretarse. La conjunción de lo moderno y lo nacional, en cuya consecución simultánea habían cifrado sus esfuerzos los arquitectos desde décadas atrás, encuentran una respuesta categórica. No se trata —dice Villagrán— de características exógenas que sea necesario importar al caso arquitectónico dado. Por el contrario, son características ínsitas al hacer arquitectónico cuando éste se asume a plenitud y de acuerdo con la esencia misma de la actividad artística. La arquitectura será tan moderna y nacional como lo sea la sociedad que la está requiriendo. La buena arquitectura de todos los tiempos ha sido moderna para su propio momento y tan local y regional como acusadas sean estas características en el específico conjunto social. No eran un recubrimiento que debiera ser concebido y buscado como si fuera exógeno a la práctica compositiva. Eso es lo que habían entendido las concepciones teóricas precedentes y de ahí que hubieran concebido que sólo en ciertas formas y estilos se plasmaba el espíritu moderno y lo arquitectónico en su totalidad. Por ello, la sinceridad con el tiempo histórico, con los materiales y las técnicas, y con el programa que los sintetizaba, era el camino para generar obras modernas y nacionales, tal y como lo exigía el tiempo revolucionario que se estaba viviendo. ¿Qué no acaso, la sincera expresión de los afanes de su tiempo, subyacía a la poesía de López Velarde y Pellicer, a la música de Revueltas, Chávez, Moncayo y Galindo, a la filosofía de Ramos y Paz?

Un año después, en la alocución sobre la *Educación del arquitecto* que dirigió a la *Primera Convención Nacional de Arquitectos Mexicanos*, en 1931, es, ya, ahora sí, el maestro que insta a sus colegas a:

Comenzar a estudiar soluciones verdaderas mexicanas a nuestros genuinos problemas mexicanos... a partir del conocimiento perfectamente real de la situación social de nuestro pueblo en las distintas regiones de la República... pretendo fundar sobre este conocimiento, como base común, las soluciones que constituyan nuestra verdadera arquitectura nacional de hoy... si queremos, como lo espero, imprimir más y más sello personal y nacional en toda nuestra producción arquitectónica.

A partir de aquí, poco a poco, con la lentitud propia de un régimen de producción que intenta desalojar a otro y de una teoría de la arquitectura que se propone superar a su antecesora, los arquitectos les hacían ve a los promotores de sus obras,

fueran del sector público o de la empresa privada, que precisaban contar con un prolijo estudio que captara las modalidades de vida que los futuros habitantes iban a desenvolver en el edificio una vez terminado, a fin de que el proyecto y la obra construida se apegaran a ellas, como el guante a la mano.

De este modo, ni la forma de cada obra, ni su disposición y, por supuesto, tampoco su belleza, serían tomadas de prestado de ninguna otra, sino que serían las propias, las correlativas a cada uno de los diferentes géneros arquitectónicos de acuerdo a las diferentes culturas del país, en los distintos tiempos y modalidades de vida. Paso a paso, de manera plenamente consciente y anunciada. Villagrán iba mostrando que no era indispensable, tal y como se supuso anteriormente, importar, reiterar, remozar o apegarse a ningún estilo del pasado, propio o extraño, para que una obra dada alcanzara los más altos niveles de valía arquitectónica.

Hasta el momento, y por bastantes años más, Villagrán propagó su doctrina a través de las clases de *Teoría de la Arquitectura* que tenía a su cargo en la Escuela y, por supuesto, en las conversaciones e intercambio con sus colaboradores en el despacho profesional; pero de todo ello no tenemos testimonio exhibible. Tal vez la inexistencia, en el Primer momento de la Arquitectura de la Revolución, de medios masivos dedicados a la difusión de la práctica arquitectónica, de su teoría, historiografía o crítica, y el que haya sido hasta 1938 en que, editada por el arquitecto Mario Pani, vio la luz la revista *Arquitectura, Selección de arquitectura, urbanismo y decoración*, segunda en la hemerografía nacional después de *El Arte y la ciencia*, explique en parte que no contemos con testimonio escrito de la labor persuasiva que llevó a cabo en los años iniciales. También podemos suponer que todavía no le había dado forma discursiva, como sí lo hará en años posteriores. Y, por último, que su labor de agitación se avenía mejor con las tesis breves, contundentes, como emocionantes, sin cortapisas ni ambages, que impactaban el espíritu de los jóvenes, ávidos de encontrar caminos aunque no contaran con la argumentación abstracta propia de la teoría y no de la doctrina.

De ese carácter es el texto que publicó *The Architectural Record* (1937), con el título: *Doctrina arquitectónica de José Villagrán García*. Varios aspectos destacan en él. El primero y básico, que el texto se presenta como "doctrina" y no como teoría, ideas o cualquier otro nombre que podía habersele asignado; segundo, que ya en ese año se reconoce que Villagrán tiene un "liderazgo por medio de su filosofía"; y tercero, que por medio de aseveraciones escuetas, secas, directas y carentes de fundamen-

tación, establece lo que la arquitectura es y lo que debe ser; o sea, que emplea la forma literaria propia de una doctrina, no de una teoría, misma que se encuentra en proceso de configurar.

¿Y qué asienta en ese texto? En apretadas líneas critica a los arquitectos por rehuir mostrar las peculiaridades de “nuestro pueblo” (1); sin embargo, afirma que están llamados a tomar una postura de liderazgo en su evolución; que es preciso construir con extrema economía y que la indeterminación de los programas arquitectónicos, limitan la acción profesional. Sostiene igualmente, que si bien algunos arquitectos ven estas condiciones como obstáculos, los jóvenes las asumen y les sirven de fundamento para el ejercicio de su profesión; y termina rechazando “nuestro temperamento rebelde”, la propensión a las formas “exóticas” y plantea que sean estudiados los “problemas sociales y arquitectónicos de nuestra gente”. Es claro que estas tesis no tenían por función explicar. Por el contrario: su brevedad, tono y aseveración buscaban persuadir, convencer, convocar a la acción. Eran las consignas adecuadas al discurso de un líder, de un guía, de un dirigente... de un maestro. Nada más distante de Villagrán que la imagen de quien especula alejado del mundanal ruido.

Villagrán, no podía eximirse de traducir los abstractos conceptos teóricos en consignas prácticas, en llamados y pregones, aplicables a la particularidad de las circunstancias, expuestos de manera doctrinaria, como un credo, como un acto de fe, propios para agitar las conciencias, aunque no para persuadirlas, ni para dotarlas de argumentos interconectados en un sistema explicativo, ya que ese era el cometido propio de la teoría. Pero si pretendía que su doctrina fuera algo más que expresión de su muy personal vocación profesional, era indispensable sustentarla en una teoría. La doctrina, indispensable para sensibilizar conciencias, encontraría respaldo en una teoría. Teoría y doctrina, lejos de ser excluyentes, se prestaron recíproco apoyo. Por eso Villagrán no dudó nunca en hablar de su “doctrina teórica”, misma que, en él tenía ya la pétrea consistencia de una convicción.

Dos años después de la publicación de su doctrina, inicia la publicación de cinco ensayos a los que en conjunto tituló *Apuntes para un estudio (1939-1943)* que, después de su conferencia de 1931, constituyen el primer esfuerzo de largo aliento en el cual va poniendo en orden algunos de los puntos nodales de su conceptualización teórica.

Una lógica clara preside la temática e ilación de los ensayos que incluye en esta serie que le llevó cinco años concluir. Quien, como él, se impuso la tarea de revolu-

cionar la práctica profesional heredada, no puede menos que iniciarla replanteando el “Objetivo de la arquitectura”. Estaba obligado a hacer ver que la desintonía de la profesión respecto de su cometido social, no era producto de un mero accidente o error menor susceptible de subsanarse aplicando una epidérmica cura de emergencia. No, el problema tenía su origen en la raíz misma, en la idea que los propios arquitectos venían arrastrando acerca de la profesión en su conjunto. Era indispensable rescatar el sentido analógico del hacer profesional, para mostrar que:

Fracasó en sus aplicaciones el considerar a la arquitectura como el arte de construir estéticamente; los arquitectos olvidaron pronto al hombre —para el que construían— en sus aspectos no sólo inferiores de ser biológicos y físico, sino también en otros aspectos culturales como el social, para circunscribirlo a lo estético y simbólico y acabar por estragarle hasta su mismo buen gusto artístico, que tanto empeño pusieron las escuelas en cultivarle.

A partir de esta recapitulación y opuesto a constreñir la actividad a su dimensión estético-simbólica, ubica la arquitectura entre las actividades humanas:

Aceptando que su objeto es construirle al hombre esas porciones espaciales en que vive; lo mismo cubiertas que abiertas, que en movimiento... e construir para el hombre considerado en sus aspectos totales, integralmente constituido, ha sido en todo tiempo el objeto de la arquitectura; este integralismo constituye el barómetro de las arquitecturas; cuando una época mutila en sus obras al hombre, desconociéndole en cualquiera de sus aspectos, ya sea concediéndole sólo idea o sólo materia orgánica, la reacción natural brota...

Si, pues, “el hombre se constituye en centro y medio de su propia obra: la arquitectura”, no cabe duda que la continuación del ensayo teórico se ocupará de estudiar al hombre, tanto en su naturaleza como en sus “actitudes fundamentales”. Esto lo lleva a estudiar la “actitud moderna” ante la verdad, lo ético, lo religioso y ante la belleza. Conocimientos, todos ellos, que convertidos en premisa de la actividad proyectual, servirán de fundamento a “la forma”. La forma no puede ser arbitraria, ni responder únicamente a las voliciones del autor, sino que debe corresponderse —lo

que no quiere decir derivarse— con la estructura del ser humano y su actitud ante su momento histórico.

Mientras el germen de este nuevo modo de concebir la práctica profesional iba conquistando adeptos y conformando un cuerpo teórico cada vez más sólido, una experiencia más lo llevó a ratificar hasta qué punto era conminativo pugnar por extender la nueva concepción teórica al todo de la arquitectura. Esta experiencia la aportó el proyecto y construcción, en proceso, del *Instituto Nacional de Cardiología* (1937-1944).

Las continuas rectificaciones y adiciones de que fue objeto el edificio en el curso mismo de la obra, si bien permitieron consolidar sus funciones básicas, “desafortunadamente sacrificaron la arquitectura del edificio en aras de su utilidad”... dejando huella ineludible en las “anarmónicas formas” del ala norte destinada a la investigación y enseñanza —asentó Villagrán—. El hecho de que una obra naciera baldada, pudiendo haberlo evitado, lo convenció acerca de la incuestionable importancia de que antes de proyectar un edificio cualquiera, los habitantes proyectaran el empleo que de él iban a hacer y que ese empleo quedara claramente definido en un programa arquitectónico.

Otro aspecto era ya claramente perceptible a no pocos de los agentes y promotores de la producción de espacios habitables. Las distintas obra que fueron configurando el nuevo perfil de nuestras ciudades, las emprendidas por el poder público particularmente, habían sido concebidas considerando cada una como un caso aislado, cuyas características, en consecuencia, no eran el resultado de un estudio de conjunto referido a la necesidad social en todos sus matices.

El árbol genealógico de la planeación hunde sus raíces muy hondo en la historia nacional. Encontramos barruntos de ella en las escuelas rurales imaginadas por Manuel Francisco Álvarez en los tiempos porfirianos, así como en la labor reglamentaria y regulatoria del ingeniero Pascual Ortiz Rubio en Morelia y emisor de la Primera Ley Nacional de Planeación en 1930, y en la tenaz labor de Carlos Contreras y de José Luis Cuevas, a su favor. Lo cual lleva a considerar la Planeación de Hospitales de estos años, como la cristalización de aquellos esfuerzos en pro de una arquitectura moderna y nacional.

Con este telón de fondo, los funcionarios de los aparatos gubernamentales en su conjunto, así como los médicos involucrados y los arquitectos proyectistas, aquílaron en toda su plenitud la trascendencia de la propuesta de Villagrán de fundar,

en 1942, el *Seminario de Estudios Hospitalarios* dependiente de la Secretaría de Asistencia Pública. A instancias suyas, por primera vez en la historia de la medicina y del ejercicio de la arquitectura en México, en este Seminario se reunieron arquitectos y médicos para planear las unidades nosocomiales que necesitaba el país.

En efecto, hasta los años cuarenta, los solicitantes de espacios habitables, médicos y docentes incluidos, distaban mucho de formular al arquitecto, las exigencias de toda índole que esperaban ver atendidas en el espacio prefigurado. Los servicios que se presentarían en los nuevos edificios, el carácter y número de sus locales, así como su localización, eran decididos al azar y el talento de los arquitectos carecía de la única orientación segura que podía encauzar su labor proyectual.

La consigna que acuñó este Seminario, aplicable a todo género de arquitectura, habla por sí sola acerca de la radicalmente nueva forma de asumir la solución de las demandas sociales, así como de los efectos para previsiblemente induciría en los demás ámbitos. La consigna en la que se resumió esta nueva concepción fue: "antes de proyectar el hospital edificio es preciso proyectar el hospital institución". Resultado de este Seminario y en virtud de los "ocho factores necesarios para proyectar un hospital", y de la especificación de las "cuatro partes fundamentales de un hospital", así como sus "tres funciones principales", se determinaron las unidades que se realizarían en el país, en qué sitios y de qué tipo. Sólo de este modo se lograría dar a luz lo que Salvador Zubirán, uno de los impulsores de esta nueva visión desde la perspectiva médica, llamaba el "hospital mexicano" en el cual la "belleza fuera el resultado de la sinceridad con que se manifiestan las diversas funciones que satisface el edificio".

Este planteamiento concitó la anuencia general. Efectivamente, antes de iniciar el proyecto de una unidad médica o de cualesquier otras inscritas en distinto género arquitectónico, era a todo punto indispensable que los médicos o los habitantes en general, estudiaran y determinaran el tipo y especificidad del problema que esperaban ver resuelto por el arquitecto y éste, a su vez, se compenetrara de él, hasta llegar a hacerlo suyo, a fin de proyectar la forma adecuada al mismo.

El paso adelante era de trascendencia histórica. Al convertir la planeación en la otra cara de la actividad proyectual, se iniciaba un nuevo momento en el desarrollo arquitectónico del país. La decisión de llevar a cabo una obra cualquiera, su localización, magnitud, equipamiento y belleza, ya no dependerían del infundado sentir del funcionario en turno o del propio arquitecto, sino del específico, puntilloso y

detallado conocimiento de las modalidades de vida específicas de cada caso y de los recursos para solventarlas. Ya no más dispendio de recursos. No más titubeos, correcciones sobre la marcha o virajes en redondo, ni de obras que recién terminadas mostraran su inadecuación a las expectativas de vida que en ellas se pretendía llevar a cabo. Por su parte, la imaginación creadora de los arquitectos alcanzará su plena libertad al tener clara conciencia de la complejidad de la meta que a través de su experiencia, destreza y dominio, se deseaba alcanzar. La necesidad efectiva se enlazaba con la libertad real y ambas generaban una revolución en la práctica de la arquitectura.

No obstante que las fluctuaciones de las políticas gubernamentales malograron la construcción de varios de los hospitales proyectados, la insoslayable planeación de los espacios urbano-arquitectónicos quedó hincada como pica en Flandes.

Dos años después, la fecunda iniciativa implantada en el género nosocomial impregnó su hábito renovador en el género escolar. También en este género era fácilmente comprobable el relativo desperdicio de recursos ocasionado por la falta de una planeación que, de haberse dado, hubiera precisado el monto y tipo de la demanda, evitando con ello, que en no pocas oportunidades, las inversiones quedaban por debajo o por encima de lo necesario:

Escuelas cuyas aulas jamás se han llenado, bien por su capacidad desproporcionada a la zona de servicio, o por su ubicación dentro de áreas saturadas; o, en fin, por abarcar áreas con distancias que las colocan fuera del radio físico propio de un escolar.

No cabe duda de que Villagrán se convirtió, en este primer lustro de los años cuarenta, en el impulsor más connotado de la planeación arquitectónica. ¿Qué significaba para él planificar?

Planificar es obrar con método científico, imponiendo los recursos económicos de un país, siempre limitados y siempre desproporcionados a sus necesidades, al máximo interés de rendimiento que sólo una técnica aunada al patriotismo es capaz de obtener. Planificar, en suma, es explotar la realidad y hasta la pobreza en sentido de servir a una colectividad.

Con el antecedente inmediato de la primera Planificación de Hospitales en México, en 1944 se creó el Comité Administrador del *Programa Federal de Construcción de Escuelas* y Villagrán pasó a fungir como el Presidente de su Comisión Técnica, conjuntamente con José Luis Cuevas Pietrasanta, Enrique Yáñez y Mario Pani. Y habría que decir que al designar un arquitecto para cada una de las entidades federativas del país, a fin de que, *in situ*, llevara a cabo los estudios indispensables que sustentaran la planeación de construcción de escuelas en cada una, se mejoró el ejemplo pionero. El resultado fue excelente. El número de edificios, su tamaño, tipo y carácter, así como los materiales y técnicas constructivas empleadas en cada caso prohicieron una arquitectura local y regional, actual y moderna y, como broche de oro, singular, propia y por ende, nacional.

Ya no había duda posible. Lo nacional no estaba reñido con lo moderno. Por el contrario, uno y otro podía conjugarse y generar un resultado que sin dejar de mostrar su pertenencia y raigambre cultural se inscribiera en su tiempo histórico preciso. El pretérito afán de dar a luz una arquitectura que fuera simultáneamente nacional y moderna, consigna enarbolada brillantemente por los arquitectos porfirianos y que sus alumnos y discípulos acariciaron de distinta manera sin lograr conjugar las dos dimensiones a plenitud, ahora, después de muchos intentos, venía a alcanzarse. Para alcanzar lo moderno no es indispensable importar, trasladar o rememorar formas o estilos de otras latitudes. La modernidad no es privativa de ninguna forma en especial por armónica que haya sido en su momento y lugar. La modernidad se nutre de la plena asunción del presente.

Como podemos apreciar ahora, la del maestro Villagrán, como fue ampliamente reconocido, fue una gesta, una epopeya que se llevó a cabo sin balas ni fusiles, sino con ideas, amor a la profesión y un deseo insoslayable de coadyuvar a la creación de un país más pleno, más justo, más arquitectónicamente habitable.

La transformación arquitectónica que prohijó, tomó forma de "escuela": teoría doctrinaria común, miembros que abogan por ella, que la esparcen y renuevan sin perder su individualidad pero reconociéndose copartícipes de un movimiento coordinado por la idea común. En esto consiste una "escuela": la *Escuela Mexicana de Arquitectura*, de la que fue el guía reconocido.

Quiero terminar incluyendo un testimonio más, que puede ser visto como la síntesis de toda su prédica teórica y práctica:

... lo que se predica no es una estética, sino una ética profesional, la de una arquitectura que primero conozca a fondo su problema y después alcance su solución... Sin investigar es imposible imaginar auténticas soluciones; y el arquitecto aislado de sus hermanos y de los demás especialista hará su búsqueda inconsistente y sus conclusiones inoperantes. ¿O vamos nosotros, los arquitectos mexicanos, a proseguir viviendo el absurdo camino que vivimos y viven la mayor parte de los arquitectos del mundo: condenar conformándonos, aceptar rechazando y huir relegando a otros tiempos y a otros mexicanos la tarea de realizar lo que no quisimos ni pudimos alcanzar?

Estas son, brevemente rememoradas, algunas de las ideas que normaron el criterio proyectual y la ética profesional con que el maestro Villagrán llevó adelante su práctica como arquitecto. Al difundirlas, unas veces encubiertas bajo el embozo de la teoría y otras ondeando en cielo abierto como pendón, encontró muchos oídos receptivos que las hicieron suyas y las fueron aplicando en sus obras personales. Nuestra historia revela que, a través de esfuerzos mil, de vaivenes y virajes en redondo, los arquitectos mexicanos encontraron en esas ideas el camino para advenir a la arquitectura moderna y nacional que habían entrevisto, mediante una "orientación doctrinal teórica y de expresión propia a nuestra cultura de la que están impregnados los escritos que contiene este Cuaderno.

Este es su legado. A todos nosotros toca decidir acerca de su vigencia.

México, 15 de octubre de 2001.

El neoliberalismo, la pérdida de memoria y la negación de la historia

Tomado de: Ponencia presentada ante el xix Simposio Internacional de Conservación del Patrimonio Monumental, Conservación de la arquitectura del siglo xx, Facultad de Arquitectura de la UNAM, Ciudad Universitaria, 22 de octubre de 1998.

Nos hemos reunido a dialogar acerca de la importancia de proteger el patrimonio cultural de nuestras diversas localidades, regiones o países. Y, más particularmente, para intercambiar experiencias relativas a la protección o desprotección del patrimonio constituido por los monumentos y sitios urbano arquitectónicos representativos o depositarios del espíritu de nuestra cultura.

Por su peso cae que si este patrimonio no estuviera siendo atacado o que si por el contrario, estuviera bien protegido y conservado, no sería necesario conjuntar nuestros esfuerzos en salvaguardarlo. Aunque parezca repetir una obviedad a colegas ocupados cotidiana y profesionalmente en su preservación, conviene tener presente que nos reunimos una vez más dada una razón básica: dicho patrimonio se encuentra en permanente estado de alerta, en constante proceso de paulatina aniquilación, de destrucción. También es un lugar común decir que esos monumentos o sitios son representativos de sus respectivas épocas. Pocas tesis han encontrado tan general aceptación como esta que establece la ineludible correspondencia de las obras humanas con su época. Pero si esta tesis tan reiterada es cierta, y lo es aunque se trate de una tautología, es decir, de una definición inválida, dado que incluye el objeto por definirse, también lo sería la tesis opuesta, es decir, que también debiéramos suponer que la destrucción de ese patrimonio sería, a su vez, una manifestación de la época. Y esta es la tesis que brevemente quiero plantear a ustedes: la destrucción del patrimonio cultural histórico de los pueblos, destrucción manifiesta con particular relevancia en el campo de lo urbano arquitectónico, es una manifestación de la época. Es decir, que tal destrucción no se debe únicamente a la incuria o a la venalidad de algunas personas o funcionarios. Es mucho más que eso: es la manifestación de una parte del espíritu de la época o, más bien dicho, es una de las



expresiones del fin de la época, del fin de nuestra época. Y aquí entramos en materia.

En efecto, las épocas se determinan al comprobar, previo un estudio sumamente minucioso de una variedad muy amplia de hechos, que en todos ellos se detecta la existencia o la presencia de un carácter común, de una similitud, correspondencia o congruencia de lineamientos que los emparenta, que los vincula y/o convierte en variedades de un mismo género, en modalidades de una misma rama. De este modo, se alcanza un nuevo tipo de conocimiento gracias al cual comprendemos que debajo de la disparidad que campea superficialmente en un conjunto aparentemente heterogéneo de hechos, acciones o productos sociales, se encuentra un denominador común que los enlaza a todos. De este carácter común da cuenta la época, el tiempo histórico o el espíritu del tiempo.

Si esto es así, si cabe la hipótesis, y para algunos de nosotros la certidumbre, de que la destrucción del patrimonio cultural urbano arquitectónico es manifestación de una actitud que se despliega similarmente en otros ámbitos, debiéramos preguntarnos acerca de los hechos, acciones o sucesos cuyo espíritu coincide con la destrucción que, de manera casi inmisericorde se lleva a cabo en el campo que nos ocupa. Así, pues, preguntémonos: ¿acaso en otros ámbitos de la vida y patrimonio cultural distintos del urbano arquitectónico que aquí nos reúne, también se manifiesta un similar espíritu destructivo? Segunda pregunta: ¿cuáles son esos campos y cómo se manifiesta en ellos dicho espíritu destructivo? Veamos lo que nos dicen algunos de los pensadores más connotados acerca de estos temas.

Uno de los campos en que de manera clara confirmamos la destrucción del patrimonio cultural de los pueblos, está constituido por el pasado mismo. Es el pasado, nuestro pasado, así en general, nuestros antecedentes, nuestra historia, la que está sujeta a un permanente proceso de anonadación. Mucho me temo que no hayamos reparado en este hecho de manera suficiente. Hecho que podríamos enunciar de la siguiente manera: el pasado a secas, el pasado en general, está siendo desestimado, primero, arrumbado después, y destruido en última instancia.

El historiador inglés Eric Hobsbawm, uno de los más connotados de la actualidad, en su reciente y magna obra titulada en inglés *The age of extremes. A history of the world, 1914-1991*, misma que podemos traducir como *La época de los contrastes. Una Historia del mundo 1914-1991*, nos dice:

La destrucción del pasado, o más bien de los mecanismos que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con la de las generaciones anteriores, es uno de los fenómenos más característicos y extraños de las postrimerías del siglo xx. En su mayor parte, los jóvenes, hombres y mujeres de este final de siglo crecen en una suerte de presente permanente, sin relación orgánica alguna con el pasado del tiempo en que viven.

La misma idea acerca de la desestima del pasado nos la manifiesta otro autor cuyo libro reciente está ayudando a esclarecernos algunos problemas que se encuentran a la base de la situación que venimos comentando. Para el investigador de la Universidad de Columbia, Marshall Berman, es la modernidad misma la que se encuentra en un proceso de destrucción —y permítanme hacer un paréntesis para enfatizar en el hecho de que un concepto común con el que todos estos autores se refieren a la situación actual, es el de “destrucción”, dicho esto sin ánimo tremendista ni apocalíptico—. Si por modernidad entendemos el conjunto de creencias, convicciones, ideas y, muy importante, modos de valorar la vida misma, entonces, Berman está en lo correcto al afirmar lo siguiente:

Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. Los entornos y las experiencias modernos atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y de la ideología; se puede decir que en este sentido la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, es la unidad de la destrucción: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, ‘todo lo sólido se desvanece en el aire’.¹

Sí, en la brillante síntesis de Marx, “todo lo sólido se desvanece en el aire”. O sea, el conjunto de creencias, de persuasiones, de certidumbres que han normado nuestra vida o, para decirlo en términos antaño usuales pero que desde tiempo han pasado a ser consideradas cursis, podríamos decir que están en plena decadencia los valo-

1. Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 1988, p. 1.

res que nos normaban. Varias creencias fundamentales, en el sentido de que conferirían fundamento a muchas más que respecto de ellas eran subsidiarias o derivadas, dependían de la idea que nos hacíamos acerca de la “modernidad”, de los “tiempos modernos”. Pero ¿cuáles son esas ideas que fundamentaron a la modernidad, que le dieron sentido y le permitieron alcanzar la convergencia de los espíritus humanos en torno a su idea de la vida?

Otro autor, el filósofo italiano Gianni Vattimo, nos ofrece algunas respuestas a esta pregunta, coincidiendo con los autores anteriores en su caracterización de la modernidad. En su libro titulado *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* nos dice:

...la modernidad se puede caracterizar, en efecto, como un fenómeno dominado por la idea de la historia del pensamiento entendida como una progresiva ‘iluminación’ que se desarrolla sobre la base de un proceso cada vez más pleno de apropiación y reapropiación de los ‘fundamentos’, los cuales a menudo se conciben como los ‘orígenes’, de suerte que las revoluciones teóricas y prácticas de la historia occidental se presentan y se legitiman, por lo común, como recuperaciones, renacimientos, retornos.

De la revisión del pensamiento de distintos autores actuales que estoy presentando para confirmar mi certidumbre de que la destrucción que tiene lugar en el campo del patrimonio urbano arquitectónico es una forma más de la destrucción que del mundo moderno está teniendo lugar, no puede estar ausente otro investigador de la misma Universidad de Columbia; me refiero a Robert Nisbet y a su *Historia de la idea de progreso*.

Si Gianni Vattimo había destacado como conformadora de la modernidad la idea de que la historia del pensamiento estaba presidida por la certeza de que éste seguía una línea de progresiva iluminación, es decir, de progresivo conocimiento, para Nisbet serían cinco las premisas, las creencias fundantes de la modernidad. Modernidad que sería el continente patrimonial más amplio sujeto a proceso de paulatina destrucción y del cual el patrimonio urbano arquitectónico constituiría uno de sus ámbitos de guerra. Escuchémoslo in extenso:

Si bien no puede afirmarse que la fe en el progreso haya desaparecido completamente en el siglo xx, es cierto, sin embargo, que cuando los historiadores fijen definitivamente la

identidad de nuestro siglo, dirán que una de sus principales características fue el abandono de la confianza en el progreso.

En sus veinticinco siglos de historia, esta idea ha logrado sobrevivir muchas adversidades: la pobreza de las masas, las pestes y hambres, guerras devastadoras, depresiones económicas, épocas de tiranía religiosa y política, etcétera. Pero lo que no puede soportar la idea de progreso... es que desaparezcan sus premisas básicas.

En su historia, desde Grecia hasta la actualidad, hay cinco premisas principales: la fe en el valor del pasado; la convicción de que la civilización occidental es noble y superior a las otras; la aceptación del valor del crecimiento económico y los adelantos tecnológicos; la fe en la razón y en el conocimiento científico y erudito que nace de ésta; y, por fin, la fe en la importancia intrínseca, en el valor inefable de la vida en el universo.²

Me interesa especialmente abundar en lo que Nisbet y otros autores refieren acerca de la re-negación del pasado, en la desestima de que está siendo objeto en todo el mundo Occidental y creo que ya no existe paraje ni comunidad en el mundo que permanezca ajeno a él. Aunque de manera secundaria, me interesa mucho poner de relieve que estoy trayendo a colación a autores de diversas nacionalidades inscritas todas ellas en los países imperiales, los que, con rigor pueden ser considerados como corazón mismo de la cultura Occidental.

El título del libro de J. H. Plumb *The death of the past* (La muerte del pasado) es por demás ilustrativo de la opinión que tiene acerca del tema. En él nos dice:

A nuestro alrededor, en todos los campos de la vida social y personal, cada vez más se debilita el arraigo del pasado. Los ritos, los mitos, la necesidad de raíces personales en el tiempo son ahora mucho menos fuertes que hace cincuenta o cien años. Tanto en la enseñanza como en la economía, el pasado ha dejado de ser una guía del presente, aunque todavía se encuentren algunas de sus huellas en ambas. En las relaciones familiares y sexuales, el pasado apenas ofrece comprensión y consuelo.

2. Robert Nisbet, *Historia de la idea de progreso*, Barcelona, Gedisa, 1991, p. 439.

Sin embargo, los hombres han vuelto sus miradas al pasado a lo largo de los siglos buscando algo más que un criterio que les guiara en el presente. Siempre habían creído que estudiando el pasado podrían discernir el futuro, y hasta predecirlo...

Stanley Hoffman, en un artículo publicado en la revista *Daedalus*, también nos intenta hacer ver que los hombres de la segunda mitad del siglo xx "hemos llegado a un punto en el que tendemos a renegar del pasado, a olvidarlo e incluso a matarlo."

El fenómeno más sorprendente es la desconexión cada vez mayor con el pasado más lejano... El pasado se está convirtiendo en objeto de erudición o diversión, más que en parte del propio ser de cada uno de nosotros por medio de la transmisión familiar o colegial. Los que los franceses llamaban *passé vécu*, el pasado experimentado, queda desplazado por el pasado como producto del especialista o como producto para el consumo, un tema para eruditos o para el espectáculo.

Antes de resumir cuáles pueden ser las causas más o menos verificables de esta destrucción del pasado que incluye la destrucción del patrimonio urbano arquitectónico que, a su vez, se encuentra inserta en la que para muchos es ya la liquidación de la época que titulamos "modernidad", me interesa poner de relieve un aspecto de la mayor importancia. Se trata de uno muy sencillo que se encuentra explícito e implícito en los textos anteriores: lo que está en entredicho, aquello de lo que la destrucción de todo tipo de patrimonio está formando parte, es del fin de una época y del inicio de otra. De lo que se está hablando es del fin de esta época que llamamos modernidad y del principio de otra que a falta de un término más preciso imposible de ponerle dado que no sabemos cuáles serán sus rasgos básicos, aunque podamos anticipar la probabilidad de algunos, es del principio de otra, de la posmodernidad.

Fin de época que se ha venido anunciando por pensadores distintos, a los que no habíamos puesto suficiente atención tal vez porque nos hablaba de algo que a nosotros, los mexicanos, nos parecía muy distante, geográfica y culturalmente hablando. De algo que parecía acontecerle a Europa; de algo que todavía no se apreciaba con claridad y que, en todo caso, pasaría en un futuro poco predecible. Pero ya el célebre Charles Alexis Henri, señor de Tocqueville en su tal vez más famoso libro *La democracia en América* (1835-40) hacía ver, nótese bien, que "los hombres acabarían degradados por la división del trabajo, que la ambición y la individualidad serían

borradas o reducidas a un grado exagerado por los procesos de homogeneización y por fin, que la democracia podía acabar siendo la forma de despotismo más terrible de la historia.”³ Max Weber, por su parte, a quien muchos consideran el sociólogo más destacado de su momento, anunció: “No nos aguarda el florecimiento del verano sino la helada oscuridad de una noche polar erizada de dificultades.”⁴ Y el célebre aunque desde hace tiempo poco estudiado filósofo alemán Oswald Spengler, en su celeberrimo libro *La decadencia de Occidente* de 1918, produjo uno de los “ataques más importantes que sufrió la idea de progreso.”

Ahora bien, una vez que hemos tenido en cuenta las opiniones de algunos de los pensadores más destacados que hacen ver hasta qué punto la humanidad se ha visto llevada a perder la memoria y a renegar de la historia y del pasado en todas sus formas; una vez que apoyándonos en ellos no podemos menos que persuadirnos de la posibilidad de que nos encontremos, ya, insertos en un cambio de época del cual esa pérdida de memoria y esa renuncia al pasado son síntomas vocingleros, procede preguntarnos cuáles pueden ser o haber sido las causas de tal cambio, de tal abandono de creencias, de tal abandono de optimismo, de tal cambio de época.

La pregunta, como todas las preguntas, es compleja y compleja es la respuesta. No caben en estos ni en ningún otro tipo de problema, las respuestas simples. Pero, sin entrar en detalles que no cabrían en este momento, bien puede afirmarse que es el incumplimiento y, más que eso, la abjuración de los grandes pilares de la modernidad, lo que ha conducido al desinterés respecto del pasado y consecuentemente, al desinterés por todo aquello en que el pasado se encuentra depositado. No sólo las ideas están en entredicho, no sólo los pensamientos, los ideales, los hábitos y modalidades de vida, sino que también han perdido importancia aquellos objetos materiales que actúan como repositorios de todas aquellas ideas, creencias y valores. Los conjuntos urbano arquitectónicos no pueden pretender constituirse en un caso de excepción cuando todo a su alrededor está siendo arrumbado, destruido.

Tal vez la respuesta a esa pregunta acerca de las causas que han dado lugar a la situación que venimos comentando, la encontremos, paradójicamente, en esa misma historia que distintos grupos de presión tienden persistentemente a deses-

3. Nisbet, *op. cit.* p. 441.

4. *Ibidem*, p. 442.

timar. Una vez más encontramos algunas respuestas en los autores a quienes hemos traído a colación. Hobsbawm, en la obra citada plantea:

Los decenios transcurridos desde el comienzo de la primera guerra mundial hasta la conclusión de la segunda fueron una época de catástrofes para esta sociedad que durante cuarenta años sufrió una serie de desastres sucesivos. Hubo momentos en que incluso los conservadores inteligentes no habrían apostado por su supervivencia. Sus cimientos fueron quebrantados por dos guerras mundiales, a las que siguieron dos oleadas de rebelión y revolución generalizadas, que situaron en el poder a un sistema que reclamaba ser la alternativa, predestinada históricamente, a la sociedad burguesa y capitalista...

Este "siglo xx corto", este siglo que según Hobsbawm no cubre más allá de 1914 a 1991, o sea, del inicio de la primera guerra mundial a la caída del sistema socialista, estuvo plagado de catástrofes y esto es ya parte de la explicación que estamos buscando, dado que a una sociedad a la que se le había vaticinado que el predominio de la razón iba a conducirla al bienestar y a la felicidad, no podía menos que renegar de dichas prédicas cuando en vez de la felicidad se veía conducida al desastre. Recordemos a este respecto que el ofrecimiento de parte de todos los ilustrados de que la humanidad advendría al reino de la felicidad si se dejaba guiar por la razón, por la ciencia y la técnica, fue uno de los ofrecimientos más insistentes y persuasivos que el sistema capitalista le hizo a la humanidad representada en la comunidad europea.

Pero con todo y que hacer ver el papel de los desastres acontecidos en el corto siglo xx nos arrojan una explicación, sería necesario procurar ir más a fondo. Esto es, a preguntarnos acerca del porqué de ellos. En efecto, si fueron motivados por el ser humano, si no fueron consecuencias al margen de su conciencia, entonces es perfectamente válido y posible encontrar explicaciones más hondas. A este respecto, como bien lo asienta el ya citado investigador de la Universidad de Columbia, Marshall Berman, fue Marx quien anticipó esta explicación apoyándose en otra serie de consideraciones. En su bien conocido *Manifiesto comunista*, escrito en 1847, Marx asentó respecto de la naciente sociedad capitalista lo siguiente:

Por un lado han despertado a la vida unas fuerzas industriales y científicas de cuya existencia no hubiese podido sospechar siquiera ninguna de las épocas históricas preceden-

tes. Por otro lado, existen unos síntomas de decadencia que superan en mucho a los horrores que registra la historia de los últimos tiempos del Imperio Romano.

Hoy día todo parece llevar en su seno su propia contradicción. Vemos que las máquinas, dotadas de la propiedad maravillosa de acortar y hacer más fructífero el trabajo humano, provocan el hambre y el agotamiento del trabajador. Las fuentes de riqueza recién descubiertas se convierten por arte de un extraño maleficio, en fuentes de privaciones. Los triunfos del arte parecen adquiridos al precio de las cualidades morales. El dominio del hombre sobre la naturaleza es cada vez mayor; pero, al mismo tiempo, el hombre se convierte en esclavo de otros hombres o de su propia infamia. Hasta la pura luz de la ciencia parece no brillar más que sobre el fondo tenebroso de la ignorancia. Todos nuestros inventos y progresos parecen dotar de vida intelectual a las fuerzas materiales, mientras que reducen a la vida humana al nivel de una fuerza material bruta.

Y añade unos juicios que bien podemos considerar como una brillante y sintética explicación de la realidad que estamos viviendo. Juicios, anticipaciones, previsiones y análisis que no debiéramos dejar de estudiar si pretendemos ir más allá de la testificación de los hechos, de la testificación de la destrucción que se sigue llevando a cabo del pasado en todas sus formas y manifestaciones, los espacios urbano arquitectónicos incluidos. Explicación que nos puede ser indicativa de la magnitud del olvido en que hemos caído, de la gravedad que implica el que hayamos arrumbado el pasado y la historia y de las posibles o asequibles medidas que deberíamos ir tomando a fin de enderezar el barco que hace agua, el barco que naufraga. Marx una vez más, en su escrito de 1847 dice:

Todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse. Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas... las ligaduras que ataban al hombre... las ha desgarrado sin piedad para no dejar subsistir otro vínculo... que el frío interés, el cruel 'pago al contado'. Ha ahogado el sagrado éxtasis del fervor religioso, el entusiasmo caballeresco y el sentimentalismo del pequeño burgués en las aguas heladas del cálculo egoísta. Ha hecho de la dignidad personal un simple valor de cambio. Ha sustituido las numerosas libertades

escrituradas y las bien adquiridas por la única y desalmada libertad de comercio. En una palabra, en lugar de la explotación velada por ilusiones religiosas y políticas, ha establecido una explotación abierta, descarada, directa y brutal.

Y bien: ¿qué es el neoliberalismo que hoy nos ahoga sino esa "explotación abierta, descarada, directa y brutal."? A esta conclusión es a la que han llegado los investigadores más connotados. Pablo González Casanova, entre ellos, ex rector de nuestra Universidad, en un reciente escrito titulado "Los indios de México hacia el nuevo milenio", dice lo siguiente:

Tenemos que pensar que han desaparecido: primero, el Estado benefactor; segundo, el Estado desarrollista; tercero, el Estado liberador. No olvidemos que el Estado neoliberal expresamente se desvincula de cualquier responsabilidad de seguridad social, de desarrollo económico y de liberación nacional, o que las asume como retórica de circunstancia y como un mal necesario que se va a ir quitando de encima en cuanto pueda... Tenemos que pensar que la globalización es un proceso de dominación y apropiación del mundo. La dominación de Estados y mercados, de sociedades y pueblos, se ejerce en términos político-militares, financiero-tecnológicos y socio-culturales.

Y, añadiría yo, y con esto concluyo: es una dominación que también se ejerce pretendiendo que perdamos la memoria, que olvidemos el pedazo de nuestra historia depositado en el patrimonio urbano arquitectónico, y en el vernáculo disperso en nuestro territorio.

¿Qué hacer? ¿Cómo detener esta veloz carrera? Decidir esas medidas debe ser objeto de todos.

Aportes al estudio de la arquitectura del siglo xix en México

Tomado de: "Prólogo" en María Lilia González Servín (comp.), *Aportes al estudio de la arquitectura del siglo xix en México*, México, FAUNAM, 2014, pp. xi-xv.

Aportes al estudio de la arquitectura del siglo xix en México

Los pobladores que habitaban en el territorio de la Nueva España, se encontraban insuficientemente vinculados, tanto geográfica como culturalmente, no sólo en su interior sino también respecto de los países en los cuales ya habían tenido lugar las tres revoluciones que transformaron al mundo: la científica con la "revolución copernicana", la económica con el surgimiento del capitalismo y la política con la implantación del sistema democrático burgués en 1789. O sea, se encontraban desvinculados de los países que estaban a la cabeza del desarrollo de sus fuerzas productivas.

No obstante que las nuevas tierras no contaban con las condiciones mínimas favorables para que el injerto se desarrollara fructíferamente, el sistema democrático burgués se trasplantó a troche y moche en el siglo xix, gracias al salvoconducto de que disponía por considerarse que se trataba de un sistema que, al estar regido por la razón, deparaba grandes beneficios de toda índole. El puñado de ilustres visionarios que lucharon a brazo partido para trasplantar a la Nueva España dicho sistema no tuvieron en cuenta, es más, no pudieron tener en cuenta, que no les sería posible importar, junto con la estructura económico política, el conjunto de conocimientos, especulaciones, creencias y producciones artísticas diversas que fundamentaba dicho sistema, porque este conjunto era producto de muchos siglos de experiencias y especulaciones diversas. El *Siglo de las Luces* tenía tras de sí muchos siglos de preparación, cuyo trasplante a tierras nuestras exigiría ser incubado durante un lapso similarmente prolongado a fin de que fructificara de manera análoga al prototipo que tomaba como modelo.



No obstante, el trasplante se llevó a cabo con las prisas y precipitaciones de quienes, con fe mesiánica, estaban persuadidos de que el único camino para superar la situación en que Nueva España se encontraba yerta a causa de las amortizaciones que le impidieron evolucionar, consistía en ponerse al corriente con el mundo ilustrado, con el mundo regido por la razón, con el mundo del cual la misma España había abjurado arrastrando con ella a los enormes territorios sujetos a su dominio. De este modo, a América se la había puesto “al margen de la historia”. Una historia a la que algunos de dichos países querían incorporarse afanosamente. Nueva España entre ellos. La *Revolución de Independencia* con el Congreso de Anáhuac (1813) y la Constitución de Apatzingán (1814) como guía, fue el primer testimonio de ese afán, al que seguiría todo un siglo de luchas, rebeliones y alzamientos.

Además de sus avances en el campo de las ciencias naturales, de las técnicas a ellas adheridas y de su aprovechamiento en la producción de múltiples objetos mediante los cuales facilitaban y hacían más gratas las faenas diarias, el mundo ilustrado pugnaba por mejoras muy importantes en el campo de la educación, pero también en el de la salubridad e higiene, sin dejar de lado la concepción del hacer arquitectónico y de las características que le corresponderían a la arquitectura ilustrada. El desdén que los liberales manifestaban hacia los diversos credos religiosos, en especial del católico romano, derivaba de considerarlos antípodas de la concepción ilustrada y racional del universo que ya había sido demostrada por el conjunto de las ciencias. Recuérdese al astrónomo Laplace afirmándole a Napoleón que para demostrar el origen del sistema solar: “Dios es una hipótesis de la que no necesito”.

En el ínterin, se había descubierto que la mezcla de carbón y hierro daba por resultado un nuevo mineral de propiedades notables en cuanto a su resistencia a los esfuerzos a que se le podía sujetar; resistencia de fundamental importancia al emplearlo en la generación de los nuevos espacios habitables que para ser más útiles precisaban contar con grandes claros sin apoyos intermedios.

Por tanto, si a todas luces era conveniente aplicar la razón al proyecto y a la construcción arquitectónica, entonces era esperable y hasta posible, vaticinar que este nuevo hacer iría imprimiendo nuevas características tanto a sus concepciones como a sus productos. Estos serían paulatinamente más racionales, más lógicos, sus disposiciones tendrían una razón de ser y de explicarse y, por supuesto, se ajustarían más a los requerimientos de toda índole que los solicitaban. Las decoraciones, los ornamentos tan propios de la etapa barroca, estaban, por supuesto,

descartados por no poder justificar ante el altar de la razón cual era la necesidad que satisfacían, esto es, su función. En consonancia con el ímpetu racionalista, las obras de arquitectura irían apareciendo, día con día, rasuradas de todos los afeites con que las había aderezado en el pasado. En todos los casos en que las condiciones lo justificaran el acero iría tomando, de manera paulatina pero sin cesar, un papel protagónico. El racionalismo, también.

La campaña, que lo fue y muy consistente, de algunos monarcas ilustrados, los borbones entre ellos, en contra de la arquitectura barroca, tenía en la mira terminar con el empleo superabundante e injustificado de la ornamentación en los edificios. *La Ilustración* no estaba en contra de la belleza, sino en contra de la pretensión de materializarla por medio de una superabundante ornamentación que no encontraba justificación ante el altar de la razón. Tampoco estaba en contra, sino todo lo contrario, de la más prolongada hegemonía estilística que registra la historia, la representada por el estilo clásico griego, al que juzgaba paradigma transhistórico de una arquitectura simultáneamente bella y racional. De ahí que el neoclásico se fuera imponiendo de manera paulatina pero intensiva, a punto tal que es posible considerarlo el estilo de *La Ilustración*. La necesidad de comunicar las distintas regiones de los países jugaría su parte en este proceso, ya que el tendido de las vías y el sistema ferroviario en su conjunto, complementados con las grandes terminales, estaciones de paso y casas redondas, ponían al acero en primer plano.

El acero, como material al que podríamos considerar característico de la revolución industrial, y la demanda que día con día incrementaban todos los conglomerados que querían convertirse en grupos sociales vinculados y copartícipes en su propio gobierno, requerían a su vez de nuevos profesionales que supieran manejarlo y disponerlo en cada caso. México no podía, ni quería, permanecer ajeno a este complejo proceso productivo constructivo, sino todo lo contrario. Ciertamente, el cambio de plan de estudios de la Academia de Bellas Artes fue impuesto por Cavallari pero a solicitud expresa de los empresarios mexicanos que desde tiempo atrás persuadieron a los funcionarios acerca de la necesidad de enviar comisionados a Europa a fin de encontrar un profesionista experto en el manejo del acero así como en el tendido de puentes y caminos. El país no podía continuar siendo un conglomerado de pobladores esparcidos en todo el territorio con un mínimo de comunicación entre ellos. Para superar esta situación era fundamental contar con vías, ferroca-

riles y profesionistas ad hoc. Los arquitectos-ingenieros desempeñaron un papel fundamental en este proceso y su abocaron a cubrir el retraso histórico heredado.

Los géneros arquitectónicos también es posible agruparlos teniendo en cuenta la precisión, el instrumental, las instalaciones que precisan las actividades que en ellos se desenvuelven. Esta precisión varía según los casos, pero, por supuesto, las actividades que tienen lugar en una sala de estar, en la mayoría de los casos suelen ser más laxas que las que tienen lugar en una sala de operaciones. En este último caso, las actividades de cada uno de los participantes en el acto quirúrgico están claramente determinadas, así como las áreas en que se desenvuelven y los instrumentos que cada uno manipula, y las instalaciones correspondientes a cada uno. A diferencia de las actividades a las que podemos considerar antípodas de éstas, como lo son, por ejemplo, las propias del culto religioso, la práctica médica, dependiente del avance científico, está sujeta a cambios en lapsos muy breves, lo que más pronto que tarde genera modificaciones en la disposición de los espacios de los hospitales. Por esta circunstancia, en la arquitectura hospitalaria se puede observar la paulatina pero más expedita influencia del racionalismo característico del siglo xix; del predominio del culto a la razón. La disposición en pabellones tenía que ver con la prevención de contagios; al disponerlos elevados del suelo se prevenía la humedad, la altura y la disposición de las camas igualmente, así como la altura interior y la orientación. Las mismas razones explicaban la centralidad de los servicios auxiliares, como el de los alimentos y el de lavado de ropa. Todo estaba regido por la razón, por la convicción de hacer al hospital lo más apegado a las actividades que se llevaban en su interior. Todo su proyecto debía concebirse con la racionalidad característica del siglo al que dados los rasgos que lo caracterizaron, se ha solido llamar *Ilustrado*. El género nosocomial iría a la cabeza de la arquitectura racional.

El siglo xix de México fue muy convulso. El cambio de régimen, por una parte, sumado a las pugnas entre quienes optaban por el centralismo en oposición a los que defendían el federalismo, así como las invasiones extranjeras y la dificultad de implantar el sistema democrático electoral, afectaron la producción de espacios habitables. Mientras se contaba con las condiciones de tranquilidad necesarias a la construcción, así como con los recursos económicos suficientes y se consumaba la desamortización de los bienes del clero dando lugar a una nueva organización territorial, el siglo xix se vio obligado a darle un nuevo uso a los espacios con los que contaba con anterioridad. La nacionalización de los bienes del clero católico puso en

manos de gobernantes y empresarios privados la necesidad de refuncionalizar aquellos espacios seculares, imprimiéndoles una nueva forma de usarlos, de habitarlos, originando una nueva etapa en el decurso de nuestra arquitectura que antecedió al logro de una habitabilidad más rica, más amplia, que tendría lugar tiempo después.

Un caso distinto de la parquedad que se observa en la arquitectura del siglo xix en México, como resultante de la inestabilidad social y económica, que será necesario estudiar más a fondo, está constituido por los teatros que se llevaron a cabo en varias poblaciones del país, sin parar mientes en la alta inversión necesaria para edificarlos, dando muestra de que más allá de la situación política inestable, sectores de la sociedad sostenían, con su asistencia, dichas instalaciones.

La implantación del liberalismo económico no podía llevarse a cabo sin afectar de manera paulatina el hacer y el pensar que los propios arquitectos tenían acerca de la profesión que ejercían. Si bien es cierto que desde los tiempos seculares de Sócrates y Vitruvio la utilidad de los espacios arquitectónicos era un componente de fundamental importancia en su concepción, también lo es que, al paso del tiempo su dimensión estética, artística, fue adquiriendo primacía, dando lugar a la creación conceptual de las "bellas artes" y de la belleza como fin último del hacer arquitectónico. Esta concepción no podía permanecer incólume ante el impacto racionalista de todo el siglo que rescató la importancia de la utilidad. Este cambio de paradigmas obligó a los arquitectos a embarcarse en una renovada reflexión teórica que los llevó, ya hacia finales de siglo, a concebir la búsqueda de una arquitectura "moderna y nacional", como orientación básica de su profesión. Será esta concepción la que heredarán a la *Arquitectura de la Revolución*.

Las lecturas que aquí se ofrecen al estudioso de la historia de la arquitectura en México, lo llevarán a confirmar que el siglo xix guarda una situación muy especial en la historia de nuestro país y, por supuesto, del hacer arquitectónico. El trasplante del liberalismo económico inauguró la etapa histórica en que nos encontramos estableciendo un conjunto de relaciones económicas y sociales que, en el caso del hacer arquitectónico, fueron definitivas para, a su vez, dar a luz una nueva arquitectura. De aquí su irrecusable significación. El estudioso de este siglo confirmará que, incluso los aspectos más nimios del ejercicio profesional de los arquitectos y de los edificios a los que dieron vida, pueden ser explicados acudiendo a la sociedad que los generó. En este caso, el siglo xix, que fungió como crisol en el que se fundieron los componentes que se incorporaron a los nuevos espacios que fue demandando

la sociedad en su constante evolución. Como se puede comprender proseguir estudiando el siguiente lapso histórico, es obligado si se quiere alcanzar una mejor comprensión del siglo xx y de su arquitectura. De ahí la importancia de este compendio que arroja luz acerca de amplios ámbitos de este siglo.

Alberto J. Pani.
Un promotor de la arquitectura en México

Tomado de: "Presentación" en Lourdes Díaz, *Alberto J. Pani. Un promotor de la arquitectura en México*, México, FAUNAM, 2014, pp. 13-17.

Presentación

Si, sea de la índole que sea, un libro siempre y en todo caso, es una invitación a leerlo, a hacer nuestro el mensaje del que es emisario, cabe preguntar: ¿por qué la autora nos extiende una entusiasta invitación a introducirnos en las páginas de este libro dedicado a interiorizarnos en un destacado personaje copartícipe en la tarea de llevar adelante la revolución social del país? ¿Por qué aceptar la invitación a adentrarnos en la lectura de este libro que versa sobre la vida y obra del ingeniero Alberto J. Pani?

Por supuesto, el propósito del libro no es el de propiciar un primer contacto con una persona poco conocida respecto de la cual no existan estudios o testimonios previos, salvo los que nos ofrece a través de la amplia información que aquí aporta. No, no nos está invitando a participar en un acto de inaugural develación de las actividades de una persona notable pero que por razones innúmeras le habría pasado inadvertida a la historiografía. Se trata, por el contrario de una persona múltiples veces mencionada en las abundantes historias con que contamos acerca de la Revolución Mexicana. Si, además, tenemos en cuenta que también encontramos referencias de él a propósito, incluso, de su vinculación con el ámbito del hacer arquitectónico, que erradamente sigue siendo considerado distante de la revolución social en que se desenvolvió fructíferamente el sujeto de marras, entonces, ¿por qué adentrarnos en él?

¿Qué nuevos aspectos encontraremos a través de estas páginas que ameriten nuestra incursión en su lectura además de los que ya tenemos acerca de los ires y venires del personaje en cuestión? Porque Alberto J. Pani está citado en la práctica totalidad de los estudios historiográficos que se han llevado a cabo acerca de las vi-



cisitudes enfrentadas por los grupos de punta para cumplir con los ofrecimientos de mejora social que habían sido enarbolados en el curso de la implantación y extensión de la Revolución Mexicana a todo el país. Y no es para menos. El ingeniero Pani, simple y llanamente no podía pasar inadvertido, y no lo ha sido, después de haber estado a cargo en distintos momentos de muy diversas secretarías de estado, ya fuera en el ramo de Hacienda y Crédito Público, o en la de Educación, así como en la Subsecretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes y en la de Industria y Comercio, además de desempeñarse como Ministro de México en París. Por si eso no bastara, participó en múltiples comisiones, como la encargada de construir el Palacio Legislativo Federal, o aquella instituida a fin de aumentar el caudal de agua potable a la capital, construyendo al respecto dos bombas de agua, una en Nativitas y otra en "La Condesa". También impulsó el arreglo de la Plaza de la Constitución. En las obras que llevó a cabo fuera de los puestos oficiales, se tiene bien presente, también, que auspició las obras de terminación, entre otras, del Palacio de Bellas Artes, así como del que llegó a convertirse en Monumento a la Revolución, o el de las oficinas del Banco Nacional de México. Y ya fuera de los cargos oficiales, impulsó el desarrollo de la industria hotelera promoviendo el proyecto y construcción del Hotel de Prado, así como el del Hotel Reforma.

Pero, además del breve recuento anterior, no es posible pasar por alto que el propio personaje escribió bastantes libros sobre su vida personal y las labores oficiales que llevó a cabo en los diversos puestos en que se desempeñó. Es posible calificarlo, por eso, como uno de los más prolíficos testigos de la historia, como uno de los promotores más fecundos del proceso de cambio nacional. Así pues, de ninguna manera estamos ante un desconocido..." eppur si muove", sí, y, "sin embargo..." asienta la autora de este libro, todavía hay pasajes de su vida y maneras de abordarlos, que de tiempo atrás han sido, sólo, superficialmente vislumbrados solicitando ser ampliados y corroborados a fin de mejor comprender su actuación en el curso de la historiografía arquitectónica nacional.

Efectivamente, y pese a estar adherida a las diversas obras en que intervino, se encuentra una faceta en las intervenciones del ingeniero Pani, que hasta este momento había permanecido tras bambalinas, sin recibir la atención adecuada. ¿Cuál es ésta? Me refiero al carácter, a la profundidad y, muy especialmente, a las repercusiones teóricas e historiográficas que saltan a la mesa de discusión gracias al estudio pormenorizado, minucioso, referido a las intervenciones del ingeniero en

el ramo. Desenlaces que no sólo son aplicables al hacer arquitectónico de nuestro país, sino que cobran vigencia, sin ditirambo alguno, al pensar y al hacer del ejercicio profesional de los arquitectos en todas las latitudes. Así, pues, es a descubrir la cara poco conocida de Alberto J. Pani a lo que nos invita a interiorizarnos la historiadora Díaz Hernández a través de este libro.

¿Cuál es ese carácter que permea las intervenciones todas del ingeniero y que aflora con nitidez en las obras de arquitectura en cuya promoción, elaboración de programas y directrices estilísticas participó y que ello no obstante sólo había dado lugar a reparar en sus aspectos más superficiales? ¿Y por qué? Es aquí donde, justamente, la autora pone el dedo en la llaga y de la cual deja constancia precisa en el título del libro: "Un promotor de la arquitectura en México. Alberto J. Pani".

Pues sí, ese carácter consiste, nada más ni nada menos, que en el espíritu promotor que subyace y evidencia en sus participaciones. Por supuesto que su labor como promotor de diversas e importantes obras, como el Monumento a la Revolución, el Palacio de Bellas Artes, la sede del Banco Nacional de México y demás obras que se encuentran estudiadas en el libro, ha sido mencionado en precedentes estudios historiográficos de la arquitectura nacional. En dichos estudios, sin embargo y sin asentarlos explícitamente, al socaire del dejar hacer y dejar pasar del pensamiento, se ha sobreentendido que su labor promotora se había limitado a dar desde su escritorio de Secretario de Estado, la orden de construcción y gestionar los recursos necesarios para ello. Todavía es vigente la idea de que todo el proceso posterior, desde la elección del sitio conveniente, el programa de necesidades, los materiales y técnicas constructivas elegidas, sin dejar de lado el estilo o tendencia formal adecuada, era labor del arquitecto respectivo. El arquitecto era el autor indiscutible y único y también para él era el reconocimiento por los notables, o no tanto, resultados alcanzados. Así es como se ha dicho, enseñado y difundido, que se lleva a cabo el ejercicio profesional del arquitecto, a todo lo largo y lo ancho de la cultura occidental, desde el siglo xv hasta el presente. La intervención del promotor, en este caso, de Pani, quedaba como telón de fondo o invitado de piedra. Poco o nada podía reclamar como copartícipe de los méritos alcanzados. Salvo casos aislados, nuestras historias mencionan y encomian a los autores de las obras en cuestión, pero casi nunca aparece citado el promotor y, menos, compartiendo los méritos. Y ello, no obstante que, en su caso particular contamos con testimonios indubitables de que su promoción no se limitó a ordenar el "hágase" y a proporcionar los recursos

necesarios para ello. No me extiende. Es de revisar la amplia información proporcionada en el libro, para comprobar lo dicho.

Procede, por tanto, preguntarnos por qué ha sido así. ¿Por qué los teóricos y los historiógrafos de la arquitectura hemos adoptado, sin cuestionar, este enfoque a todas luces parcial, del producto del hacer arquitectónico? Y seguimos con las preguntas: ¿Por qué hemos considerado que bastaba con adentrarnos a fondo, eso sí, del producto, de la obra resultante, sin preguntarnos cuál fue el proceso de su producción, dejando de lado preguntarnos quién la solicitó, quién la promovió y en qué términos y quiénes más participaron en su realización?

Es muy posible que la búsqueda de las respuestas a las preguntas anteriores nos lleve, no muy lejos. Nos lleve al momento en que Kant, desde el cenáculo filosófico más elevado en su momento, asentó que la obra de arte era la "obra del genio". Así, sin más. Por lo tanto, no cabía explicación posible. El genio actúa por medio de su intuición, imagina, proyecta, anticipa un resultado que sólo él puede vislumbrar y que, por supuesto no es compartible, ni explicable ni transferible. Partiendo de esta generalizada concepción de la obra de arte, dentro de la cual los arquitectos pugnarón sin denuedo para que su profesión fuera considerada una más de las "bellas artes", no cabía, siquiera, preguntarle al supuesto único autor por qué había propuesto el proyecto que había elaborado. Al propio autor le es desconocido el proceso que acontece en su interior y concluye con el proyecto y construcción de la obra maestra. La historiografía no podía menos que explicar las obras de arquitectura ensimismándose en ellas, describiéndolas con minucia, indicando su extensión, distribución de elementos e intentando avalar su mérito mediante el análisis formal de ellas. En consonancia con la tesis anterior, a su vez, la teoría de la arquitectura ha excluido de sus tratados los estudios que podían llevarse a cabo sacando a la luz su proceso de producción. La historiografía fue la historiografía de las obras de arquitectura, no de su proceso de producción. La teoría, coincidente con este punto de partida, también ha excluido de sus argumentaciones las correspondientes a las condiciones objetivas en que se propician y producen las obras de arquitectura.

Ahora bien, ¿cómo surge este libro? ¿Cuáles fueron los motivos que impulsaron a la autora a abordar este estudio? Tal vez nos acerquemos aceptablemente a la respuesta teniendo en cuenta que este trabajo de investigación tiene como antecedente el que llevó a cabo con anterioridad al formar parte del grupo que elaboró una Historia de la Arquitectura y del Urbanismo Mexicanos, en el cual se abocó jus-

tamente, entre otros temas, al estudio de algunas de las obras en que Pani intervino. Desde entonces apreció que no estaba claramente definida su actuación como promotor, misma que la evidencia documental mostraba que en algunos casos precisos el ingeniero Pani había desbordado los bien limitados márgenes que usualmente se le atribuyen a un promotor, para introducirse, y con muy buen tino, con muy buen tino, por cierto, en el proyecto de las obras en cuestión. Casos como la remodelación de la Secretaría de Relaciones Exteriores, o la terminación del Palacio de Bellas Artes, o el arreglo del Edificio destinado al Banco Nacional o el Monumento de la Revolución, así lo comprobaban fehacientemente.

En la lógica del pensar el siguiente paso caía por su peso. Era preciso revalorar, en los casos específicos, pero vislumbrando su muy posible generalización a otros más, la importancia del promotor en la realización de un proyecto arquitectónico. Así, se concluyó que el promotor no es un agente pasivo que se atenga solamente a inducir la realización de un proyecto, sin parar mientes en el género específico, en sus características de uso y formales, en las técnicas propuestas y en el resultado final. Por el contrario, es posible plantear, como hipótesis, la conclusión a la que llega la autora. Esto es, a hacer ver que una valoración más puntual y justa de las obras particulares de arquitectura tiene que tener en cuenta al promotor... y a otros "agentes de la producción": al aparato gubernamental, la iniciativa privada, los futuros habitantes y, por supuesto, los arquitectos. Estas son las "nociones claves" a partir de las cuales, nos dice, llevó adelante su investigación, con los buenos resultados que podrán apreciar los estudiosos de la misma.

Adoptar este punto de vista, partir de considerar a las obras de arquitectura como resultado de un proceso en el que participan otros agentes de la producción, obligó a la autora a interiorizarse en su personaje a ubicarlo culturalmente en su terruño, en las relaciones que su familia tenía con otros lugareños, mostrando cómo Pani tomó en cuenta las condiciones del país como punto de referencia para tomar la decisión de qué profesión estudiar, así como se acercó a los centros de trabajo donde se estaban intentando subsanar los "grandes problemas nacionales", como los llamó Andrés Molina Enríquez y a iniciar su actividad promocional a través de proponer diversas posibles soluciones, cuyo tino le iba creando un sólido prestigio profesional. De este modo, la actividad personal expresada a través de las decisiones que tomó ante las múltiples encrucijadas que planteaba el desarrollo del país, se torna comprensible. Como también se torna más comprensible la práctica profesional de

los arquitectos, viéndolos, como lo propone la autora Díaz Hernández, participando y conformando los grupos de trabajo, a través de los cuales y de manera obligada, puede llevarse adelante y consumarse la construcción de edificios arquitectónicos.

Por su importancia, por la sustancia que ofrece, por su densidad testimonial, este enjundioso libro brinda una mucho más completa justipreciación de las varias obras en que intervino el ingeniero Alberto J. Pani. Justipreciación que se extiende al todo de la arquitectura de la revolución social que tuvo lugar en nuestro país. He aquí parte de la respuesta a la pregunta primera acerca de por qué es de aceptar la invitación a sumergirnos en el mejor conocimiento de la labor promotora llevada adelante por el ingeniero Pani. Parte de la respuesta, porque hay otra parte que no debiera pasar inadvertida. Este otro aporte que brinda el libro de la autora Ma. de Lourdes Díaz Hernández, consiste en que, al centrarse a estudiar a los participantes, al verlos en su vinculación, de hecho está invitándonos a participar en una tarea más de largo alcance: a dejar atrás la historia de la arquitectura tal y como se ha llevado y se sigue llevando actualmente, como una historia de edificios, para darle la bienvenida a una historiografía de colectividades, de personas que producen edificios.

Súper Servicio Lomas

Tomado de: Entrevista al Dr. Ramón Vargas Salguero, por Departamento del Distrito (Francisco Quiñones y Nathan Friedman) el lunes 6 de marzo del 2017 en la UNAM.

Introducción

En-Medio es una publicación producida por Departamento del Distrito en colaboración con la ilustradora Arina Shabanova. A través de la historia en desarrollo de seis obras maestras de la arquitectura de mediados del siglo xx, esta serie trae a la luz el delicado estado del patrimonio arquitectónico del Movimiento Moderno en la Ciudad de México. Los números individuales están dedicados a la Casa Ortega, el Súper Servicio Lomas, el Museo Experimental El Eco, la Casa Cueva, el Restaurante Los Manantiales y la Torre Insignia. A través de conversaciones con quienes han habitado y trabajado en alguna de las seis obras seleccionadas, historiadores que las han estudiado, activistas que han peleado por su conservación e iconoclastas que las preferirían destruidas, En-Medio se inserta entre las distintas narrativas arquitectónicas de la ciudad para preguntar sobre las posibilidades de su porvenir.¹

El segundo número presenta el Súper Servicio Lomas, uno de los primeros edificios multifuncionales de la Ciudad de México diseñado en 1948 por el arquitecto emigrado de origen Manchú Vladimir Kaspé. En contraste con el contexto residencial en que estaba emplazado, el Súper Servicio Lomas contaba con una estructura racional que hacía claro eco de los postulados Modernos de Le Corbusier, al contar con *pilotis*, planta libre, terraza en la cubierta y bandas horizontales acristaladas. Además, el edificio incorporaba una mezcla de programas sin precedente: gasolinera, taller de reparación y concesionaria de automóviles, locales comerciales, salón de baile y fiestas, oficinas y hasta departamentos para el personal ejecutivo. En 2007, el entonces regente de la Ciudad de México Marcelo Ebrard, junto con un par de desarrolladores inmobiliarios inició una campaña para la reconversión del

1. En-Medio es apoyada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.



sitio del Súper Servicio Lomas. La primera propuesta—la de la Torre Bicentenario con 300 metros de altura diseñada por OMA con base en Rotterdam—fue cancelada después de recibir una fuerte crítica por parte de la opinión pública. La siguiente propuesta, la de la Torre Virreyes con 121 metros de altura diseñada por el arquitecto mexicano Teodoro González de León, sería finalmente aprobada. Finalizada en el 2015, su construcción requirió la demolición de una buena parte del Súper Servicio Lomas. Actualmente, este sitio sirve como símbolo de la preferencia otorgada por el gobierno de la Ciudad de México a los intereses privados sobre la preservación del espacio público y el patrimonio nacional.

La siguiente conversación se llevó a cabo en marzo de 2017 con el Dr. Ramón Vargas Salguero, catedrático de la UNAM y antiguo encargado de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble (DACPAI). Nos reunimos con él para hablar sobre la polémica generada alrededor del Súper Servicio Lomas y sobre los retos a los que se enfrenta la preservación del patrimonio arquitectónico del periodo moderno en la Ciudad de México.

Entrevista:

Ramón Vargas: Me invitaron a encabezar la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble (DACPAI) justo cuando comenzaba la discusión acerca del Súper Servicio Lomas.² Fue muy interesante e ilustrativa, y realmente considero que hice mi parte tratando de salvar al edificio durante esta situación tan desconcertante. Si bien actualmente todo el mundo está ya de acuerdo en defender la arquitectura prehispánica o la arquitectura virreinal, por ser iconos que hay que salvaguardar, la arquitectura del siglo XX está verdaderamente desprotegida. Las leyes mexicanas establecen que todo lo construido de 1900 para atrás está salvaguardado. Si hoy descubres nuevos restos arqueológicos de dicho periodo, éstos por principio ya están salvaguardados; no hace falta gestionar ni discutir nada. Sin embargo, los edificios construidos durante el siglo XX pueden desaparecer fácilmente. No hay mucha gente que esté de acuerdo en de-

2. La DACPAI depende del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), fundado en 1946 y que actualmente se encuentra adscrito a la Secretaría de Cultura. La misión principal del INBA es la de preservar y difundir el patrimonio artístico y cultural de México. Además, es la agencia gubernamental responsable de la protección del patrimonio arquitectónico del siglo XX.

fender este patrimonio, mucho menos en aceptar que la arquitectura del siglo XX también nos representa como sociedad contemporánea.

Todo esto es un tema filosófico muy importante, porque una de las manifestaciones de la posmodernidad y la globalización es justamente la destrucción del pasado. Es claro que la sociedad debe evolucionar, y que este proceso trae consigo nuevos modos de vida. Esto, evidentemente, hace inevitable que ciertos edificios del pasado se vean impactados, lo cual considero debe ocurrir solo cuando sea completamente necesario y justificado. Este no fue el caso del Súper Servicio Lomas, al cual se le atropelló de manera irrazonable.

En-Medio: Cuándo usted llegó a la DACPAI en 2007, ¿ya había anunciado Marcelo Ebrard el proyecto de la Torre Bicentenario?

RV: Sí, ya estaba el escándalo en pleno. Y ¡todavía llegó a decir que la torre era el aporte de su gobierno a las festividades de los 200 años de independencia del país!

E-M: ¿Qué opinión le merecía a usted en ese momento el Súper Servicio Lomas y la obra de Vladimir Kaspé en general?

RV: Kaspé dio clases en el segundo año de la Escuela Nacional de Arquitectura desde 1943 y todo el mundo le tenía mucho aprecio.³ Venía de estudiar en la École des Beaux-Arts de París, donde conoció a Mario Pani, quien lo invitaría más tarde a venir a México. Tanto su labor como docente como su obra eran muy reconocidas en la escuela.

El Súper Servicio Lomas fue un caso interesante dentro de sus primeras obras; Kaspé llegó a México en 1942 y ya para 1943 estaba realizando comisiones importantes. Además en 1948, a 5 años de su llegada, se encontraba dirigiendo la revista *Arquitectura México* de Mario Pani, para la cual comenzó a colaborar como corresponsal mientras vivía en Francia.

3. La Escuela Nacional de Arquitectura, conocida hoy como Facultad de Arquitectura, remonta su historia más de dos siglos a la Academia de San Carlos. En la década de 1950 y bajo el nombre de Escuela Nacional de Arquitectura, ésta se mudaría del Centro Histórico de la Ciudad de México al nuevo campus de la UNAM conocido como Ciudad Universitaria.

Desde el inicio Kaspé tuvo la sensibilidad de comprender los materiales que en ese momento eran los más utilizados por los arquitectos locales. Estos eran básicamente el ladrillo y el concreto. Si se ven las obras de Kaspé—aún ahora—uno dice: “Caramba, ¡qué bien terminada está esta obra!”

El Súper Servicio Lomas era una obra arquitectónica importante, mas no una obra maestra. El edificio era interesante porque conjuntaba distintos géneros arquitectónicos bajo un mismo techo, lo cual fascinó a todo el mundo. Incluso apareció en películas—la rampa fue especialmente popular porque era muy plástica, muy estética, y tenía unos ángulos que se veían extraordinarios en película.

E-M: La rampa era sin duda la parte más icónica del Súper Servicio Lomas. ¿Alguna vez tuvo la oportunidad de visitar el edificio durante sus primeros años?

RV: Sí, ¡y para visitar la terraza en el último piso! Era un salón de baile enfrente del Bosque de Chapultepec donde tocaba la orquesta del célebre director Everett Hoagland. Era una delicia; toda una época estaba reflejada en ese espacio.

La obra de Kaspé en general era muy apreciada, sin embargo, creo que ninguna de sus obras fue considerada como modelo sino hasta que se suscitó la polémica con el Súper Servicio Lomas. No sería sino hasta después de que se amenazara con demoler el edificio, que todo el mundo se puso a estudiar su obra a mayor profundidad y fue entonces que se reconoció que estaba muy bien resuelta. Era una obra que había que defender de una agresión realmente fuera de serie. Nuestra lucha iba mucho más allá del hecho de que la pretendían demoler.

E-M: ¿Qué implicaciones tenía la propuesta de la Torre Bicentenario promovida por el Gobierno de la Ciudad de México y las inmobiliarias involucradas?

RV: Para empezar, el proyecto de la Torre Bicentenario implicaba hacer un estacionamiento gigantesco debajo del terreno e invadiendo parte del Bosque de Chapultepec. Claro, como el terreno del Súper Servicio Lomas no tenía la capacidad suficiente para albergar el estacionamiento necesario para tremenda torre, iban a extenderse debajo del subsuelo del bosque hacia el Periférico. Además, con la excusa de aliviar el tráfico de la zona, se planteaba crear una salida directa al Periférico donde está la Fuente de Petróleos. La agresión era seria: el proyecto no solo plan-

teaba la completa demolición del Súper Servicio Lomas, sino que además proponía cambiar vialidades aledañas y utilizar de manera ilegal el terreno del bosque. ¡Todo esto planteado por el propio jefe de gobierno! Entonces yo me preguntaba: "¿En qué país vivimos?, ¿Cómo se le ocurre plantear un proyecto diseñado por un arquitecto extranjero y parcialmente financiado por españoles para conmemorar los 200 años de nuestra independencia?"⁴

Las voces que se levantaron al principio fueron más bien las del gremio de la arquitectura—las de historiadores que escribían y teorizaban—porque tal vez los vecinos aún no dimensionaban las implicaciones de un proyecto como el de la Torre Bicentenario. Al poco tiempo se organizaron reuniones a las que fue el arquitecto que representaba a la promotora inmobiliaria involucrada en el proyecto. Durante éstas se armaron discusiones muy fuertes entre quienes apoyaban el proyecto de la torre y aquellos que se habían distinguido por tener una postura crítica e histórica ante ésta. Más tarde, emergieron entre los habitantes de la colonia algunos que escribían en periódicos y así los vecinos tuvieron la manera de oponerse públicamente.

Fue entonces que surgieron varias preguntas: ¿Qué es la arquitectura?, ¿Qué es la conservación?, ¿Qué es la preservación?, ¿Hasta qué punto se puede preservar el pasado en una sociedad que se está modificando, y cómo se puede llevar a cabo dicha forma de preservación? Todos estos cuestionamientos eran la base de nuestra discusión para tener una postura firme ante la demolición del Súper Servicio Lomas. Teresa Franco, la directora del INBA, adoptó una postura muy firme. Ella decretó a la obra patrimonio nacional y entonces, en teoría, ya no podía ser tocada. Pero claro, las personas que estaban promoviendo la torre tenían muchas relaciones y recursos económicos para seguir pugnando a favor del proyecto. Ya para ese momento, el jefe de gobierno echó marcha atrás y se canceló el proyecto. Fue entonces que surgieron estudios y artículos ponderando la calidad de la obra de Kaspé.

E-M: No mucho tiempo después de cancelado el proyecto de la Torre Bicentenario se aprobó la construcción en el mismo sitio de otra torre más moderada, la Torre

4. Amancio Ortega es un empresario español co-fundador del grupo empresarial textil Inditex, el cual cuenta entre sus marcas al gigante de la moda Zara. Es también propietario de Pontegadea Inmobiliaria, una compañía de bienes raíces que cuenta con propiedades en Europa, América y Asia. Actualmente, Ortega es considerado el hombre más rico de Europa.

Virreyes del arquitecto Teodoro González de León. Para entonces, ¿seguía usted en la dirección de la DACPAI?⁵

RV: Sí, todavía seguía yo al frente. Lamentablemente en cuanto se quitó el problema de la primera torre y su altura, y se planteó la construcción de otro edificio diseñado por Teodoro, toda la indignación fue cediendo. Aquellos que se habían opuesto al primer proyecto, terminaron aceptando que tarde o temprano el sitio sería desarrollado. Y claro, Grupo Danhos, una de las inmobiliarias involucradas, se amparó argumentando que no había razón para que se le impidiera hacer con su propiedad lo que ellos deseaban.⁶

Cuando metieron el amparo, el caso fue a dar a la Procuraduría. Ahí empezó el verdadero problema. Cuando el agente del Ministerio Público nos llamó para que declaráramos a favor del Súper Servicio Lomas, se inició una discusión sobre un campo de conocimiento que no es el propio de ese contexto. Uno va pensando como arquitecto—vas a hablar de la distribución del espacio, de cómo el edificio está muy bien orientado, de sus circulaciones, de la multifuncionalidad—pero se lo estás diciendo a un agente del Ministerio Público, ¡pocas personas hay tan ajenas a estos conceptos! Entonces, el agente—tal vez de buena fe—nos escuchó y comentó: “Ah, qué interesante. ¿Es el Súper Servicio Lomas el único edificio con estas características?”, a lo que respondimos, “Pues no, hay otros.” A lo que éste respondió, “¿Y por qué tenemos que preservar este edificio específico y no los otros? ¿Por qué habla usted de la utilidad del espacio y su continuidad? ¿Qué quiere decir esto?”. Es entonces que te das cuenta que como arquitectos hemos creado nuestra propia

5. Teodoro González de León (1926–2016) es considerado uno de los pilares de la arquitectura del siglo xx en México. Después de estudiar en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), González de León recibió una beca del gobierno francés y trabajó por 18 meses en el taller de Le Corbusier en París. Durante este tiempo estuvo involucrado en el icónico proyecto de la Unité d’Habitation para Marsella. Algunas de sus obras más emblemáticas son el Auditorio Nacional, el Museo Rufino Tamayo y el Conjunto Arcos Bosques Corporativo, todos localizados en la Ciudad de México.
6. Grupo Danhos es una compañía mexicana de bienes raíces fundada en 1976. El grupo se dedica principalmente al desarrollo, operación y administración de edificios de oficinas y centros comerciales. González de León colaboró anteriormente con Grupo Danhos en el diseño y la construcción del complejo multiusos Reforma 222, ubicado en la Ciudad de México.

narrativa insular. Sin embargo, en un pleito de esta índole este tipo de argumentos no le interesan a nadie más que a nosotros.

Además, el agente del Ministerio Público nos preguntó, “Bueno, y ¿por qué argumenta que la obra tiene un valor estético muy destacado? ¿Qué quiere decir esto?” No, ¡para preguntita! Esa pregunta se la hizo Sócrates en la filosofía griega. Como tú comprendes, meterse a discutir el problema axiológico con el agente del Ministerio Público—discutir acerca del valor estético—es sumamente difícil, si no francamente imposible.

Entonces, durante este episodio surgió todo un problema teórico acerca de la arquitectura. Nos hizo darnos cuenta que para defender al Súper Servicio Lomas requeríamos de argumentos que pudieran ser comprendidos por el público en general. En ese sentido el Súper Servicio Lomas fue muy ilustrativo. Generó una discusión sobre problemas filosóficos, arqueológicos y estéticos de la teoría de la arquitectura. Nos llevó incluso a resucitar a Sócrates, uno de los fundadores de la filosofía occidental y el primero en hablar de la belleza como producto de la utilidad, una tesis que no hemos discutido lo suficiente. ¿Hasta qué punto puede una obra arquitectónica perfectamente útil parecernos bella? Éstas son el tipo de discusiones que habría que tener en las aulas, en las revistas, en los libros, para tratar de defender a la arquitectura.

E-M: En este caso, ¿fue posible transmitir dicho mensaje? ¿Cuál fue el desenlace de su discusión con el agente del Ministerio Público?

RV: En última instancia fue el propio Alonso Lujambio, el entonces Secretario de Educación Pública, quien autorizó la demolición parcial del edificio. Irónicamente, era él quien en teoría debía avalar la declaratoria de obra de patrimonio nacional. Con la idea absurda de que el edificio podía ser seccionado para dar cabida a la Torre Virreyes y que aún así estaría siendo preservado, el secretario firmó que éste no era objeto de decreto de protección. Encima de todo, el diseño de la Torre Virreyes se sale completamente de los lineamientos que el propio Teodoro siguió en su práctica arquitectónica. Más allá del alarde más o menos técnico para hacer ese volado, es un edificio común y corriente, forrado con vidrio como cualquier otro.

E-M: ¿Cuál es su opinión sobre la aproximación de Teodoro al tema de la preservación y sobre la relación de la Torre Virreyes con el Súper Servicio Lomas?

RV: Yo partiría de una premisa: si vas a preservar, preserva con dignidad. No lo hagas cambiando o mutilando y tampoco lo hagas pensando que lo que exista en el sitio es lo que se tiene que acomodar a tu proyecto. En el caso de Reforma 222, también un proyecto de Teodoro, éste enfrentó otro caso en el cual tuvo que preservar un edificio preexistente, el cual literalmente metió a la fuerza.

E-M: Para terminar, me gustaría regresar al problema que describió antes respecto a transmitir la importancia del patrimonio del Movimiento Moderno al público en general. Después de su experiencia con el caso del Súper Servicio Lomas, ¿cómo pugnaría hoy por la preservación de la arquitectura mexicana del siglo xx?

La tarea que he desarrollado desde hace ya muchos años tiene las siguientes características básicas: luchar por una arquitectura propia, reconociendo en el pasado de nuestra historia profesional a los arquitectos mexicanos, lamentablemente vituperados. En 1900, durante uno de los momentos de mayor afianzamiento en el poder de Porfirio Díaz, los arquitectos mexicanos se plantearon la pregunta sobre qué arquitectura debían producir. Sostuvieron un debate teórico acerca de la profesión y hasta qué punto podía inspirarse la nueva arquitectura en otras anteriores. Ese tipo de discusiones son realmente dignas de encomio y no tienen paralelo con discusiones similares que se hayan dado en Europa en aquel tiempo.

E-M: Lo más encomiable es que estos cuestionamientos fueron planteados por la profesión como conjunto. Hoy en día es complicado imaginarse esta dinámica.

RV: Así es, como gremio. Se preguntaron: “¿Qué arquitectura debemos hacer?” La respuesta fue que debía ser una arquitectura moderna y nacional, que no podía ser solamente moderna, y que no podía ser solamente nacional, ¡tenía que ser moderna y nacional! Además, esta consigna acuñada en 1900, llegó en un momento muy propicio para aplicar el criterio de una arquitectura nueva, propia, y siguiendo los lineamientos de los nuevos tiempos: los de la revolución.

Los arquitectos mexicanos produjeron, escribieron y discutieron mucho, y eso no se ha reconocido lo suficiente. Y no solamente se trata de reconocerlo, sino de continuar preguntándonos, “¿Hasta qué punto sigue siendo válido pugnar por una arquitectura moderna y nacional?”

El proyecto ha yum: un modelo de investigación

Ponencia presentada en “50 años del Centro de Investigaciones de la Facultad de Arquitectura de la UNAM” el 29 de agosto 2017 en la Facultad de Arquitectura.

Son varias las razones que nos llevaron a proponer una conversación, así sea fugaz, respecto de la investigación coloquialmente titulada *HA YUM*, por las iniciales de su título que es, Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. Déjenme que las converse con ustedes.

Erase que se era el Dr. Carlos Chanfón Olmos, un profesor altamente prestigiado en nuestra Facultad, no solo por su cumplimiento sino por el dominio que se le reconocía en varias disciplinas, la estereotomía, en primer lugar, pero también en la historia de la arquitectura, en especial en la arquitectura virreinal, que lo había llevado a adentrarse a fondo en la salvaguarda de nuestro patrimonio y en la teoría de la restauración, lo que también se le reconocía ampliamente.

Pues sucede que Carlos Chanfón estudió en el Colegio Cristóbal Colón. Y ahí, en las bancas de esa prestigiada escuela, entabló amistad con otro joven llamado Miguel de la Madrid Hurtado, el mismo que pasados los años y al terminar su período como Presidente de la República fue nombrado Director del Fondo de Cultura Económica, o sea, de una de las tres editoriales más destacadas del país, junto con la de la UNAM y Siglo XXI.

Pues bien, Carlos, (entre paréntesis, me refiero a él por su apelativo porque puedo decir que fuimos amigos) estuvo dándole vueltas a la posibilidad de darle forma a una historia de la arquitectura mexicana, que cubriera desde nuestros antecedentes mesoamericanos, hasta los tiempos actuales. Inicialmente, imaginó la posibilidad de llevarla a cabo en un tomo, posteriormente en tres y luego en cinco, hasta que terminó por concebirla en nueve tomos, dos destinados a la arquitectura y urbanismo mesoamericano, tres que cubrirían la etapa virreinal, dos al México Independiente y dos más para el siglo XX. Más tardó en darle forma a esta posibilidad editorial, que en transmitírsela a su amigo, el ex presidente de la República, quien a



su vez actuó con similar presteza al aceptar darle curso editorial. Se trataría de una doble edición, ¿se dice así? a la rústica y en pasta dura.

En una reunión que tuvo lugar en las oficinas del Fondo de Cultura, el licenciado de la Madrid, comunicó al Director de la Facultad, Dr. Xavier Cortés Rocha y a los arquitectos Teodoro González de León y Luis Ortiz Macedo, a quienes el licenciado De la Madrid estaba invitando a participar en la elaboración de esa magna historia, el propósito que tenía el Fondo de llevar adelante esta publicación haciendo ver que se trataría de una publicación que enfatizaría la originalidad del pensamiento arquitectónico urbanístico nacional. Una historia que le mostrara a todas las personas interesadas y a las que no lo eran todavía, de dentro y fuera del país, el caudal cultural que sustentaba a nuestro pasado arquitectónico..

Al tiempo que el licenciado De la Madrid nos comunicaba su decisión de llevar adelante la propuesta editorial de Carlos, nos invitaba a participar en ella. El arquitecto Teodoro González de León y Ortiz Macedo rehusaron la invitación, no así el Dr. Xavier Cortés Rocha, Director de la Facultad, quien sin reticencia alguna ofreció que la Facultad colaboraría aportando los recursos necesarios para cubrir los costos del material fotográfico. El Fondo, por supuesto, se haría cargo del formato, diseño e impresión de los libros. Así, el proyecto editorial echó a andar bajo la forma de una coedición de la Facultad con el Fondo. Con el primer escalón cubierto se iniciaba el segundo paso de la tarea de investigación. Fue absorbente.

Al asumir la coordinación general de la Historia de la Arquitectura y del Urbanismo Mexicanos, Carlos Chanfón invitó a otros investigadores amigos o antiguos discípulos suyos a sumarse a la empresa participando en el proceso de investigación o a hacerse cargo de la coordinación de alguno de los tomos. Este último fue nuestro caso ya que, con antelación, Carlos me había pedido que elaborara el índice de un tomo que se dedicaría a historificar el siglo xx. Así es que, a mi vez, hice lo propio e invité a otros colegas conocidos, como lo son los presentes Víctor Arias, Lourdes Díaz, Sonia Vences, Clara Sánchez y otros, que se fueron sumando en el curso de las actividades, como lo fue Ma. Lilia González y Lucía Santa Ana o Juan Luis Rodríguez a sumarse a la empresa consistente en darle forma a la historiografía arquitectónica mexicana correspondiente al siglo xx. Y así, sin mediar trámite de ninguna índole, emprendimos nuestra larga marcha al mismo tiempo que diversos colegas se hicieron cargo de la elaboración de los otros tomos de la colección, como por ejemplo el que recientemente fue presentado y que cubre la segunda mitad del

siglo xx, mismo que fue coordinado por la Dra. Lourdes Cruz González Franco, quien también está presente. Pero, por obvias razones no voy a adentrarme en ellos, ya que no estoy interiorizado en los intrínquilos de su trabajo.

Podríamos decir que el principio de nuestra investigación fue doble, ya que, sin dejar de participar en los seminarios, convocados por Carlos que con toda puntualidad llevábamos a cabo semanalmente quienes ya estaban involucrados en la tarea común y en los que se comentaba tanto acerca de la bibliografía atingente como de las dudas de toda índole que surgían, íbamos llevando adelante la labor de recopilación tanto de las obras como de la escasa bibliografía pertinente.

Mientras más avanzábamos en nuestra doble recopilación, bibliográfica y de campo y la clasificación correspondiente, más se nos iba haciendo presente que muchas destacadas obras pertenecientes cronológicamente al siglo xx se habían llevado a cabo o iniciado durante el régimen porfiriano. Los teatros eran unos de ellos, las escuelas y hospitales eran otras tantas obras que, correspondientes al siglo xx sin embargo eran referentes fundamentales para valorar y entender la labor edificatoria prohiada por el porfirismo. Cada vez se iba haciendo más claro que el lapso de la historia nacional que teníamos entre manos, el correspondiente al porfirismo, estaba a caballo entre dos siglos, el xix y el xx y que una muy buena proporción de las obras realizadas en el siglo xx había que adjudicarlas al régimen anterior a la revolución de 1910; que habían sido las ideas del siglo anterior, la teoría e historia de la arquitectura correspondiente, las que las habían normado.

Fue la investigación misma, fue la información que íbamos recabando la que nos fue llevando al convencimiento de que era a todo punto indicado establecer una periodización historiográfica distinta a aquella con la cual empezamos el trabajo. En este sentido y tomando en cuenta el volumen de información que estábamos acumulando, nos persuadimos de que sería a todo punto indicado dedicarle un tomo al porfirismo lo que, además, nos permitiría tener una visión de conjunto de este régimen. Así lo planteé a Carlos, quien coincidió con nosotros y fue así que le dedicamos un tomo, no contemplado inicialmente, al porfirismo.

Fue la mar de interesante embarcarnos en esa investigación en la que cada uno de los profesores eligió el tema que tendría a su cargo. Esta asignación, sin embargo, de ninguna manera partía de darle curso a los pareceres valorativos de cada uno, y para evitarlo toda la información que se iba manejando era puesta a consideración del conjunto del grupo, lo que dio lugar a un afortunada trabajo de grupo, así

como a una coincidencia axiológica en que todos nos nutríamos de todos. Con esta buena disposición, Víctor abordó el estudio de los edificios destinados al comercio y abasto, administración, seguridad y justicia (¡qué barbaridad!) María de Lourdes Díaz se ocupó de la vivienda, Lilia, de estudiar los edificios destinados a la salud, Sonia a los teatros, Lucía a las escuelas y Juan Luis a la técnica y metamorfosis de la profesión y yo, bueno, a coordinarlos a todos. Fue la investigación de un grupo orientado por una visión compartida.

Es de destacar otro aporte historiográfico, referente a la clasificación del conjunto de las obras llevadas a cabo durante la implantación del liberalismo, el porfirismo incluido. Fue el de reconocer una diferencia notoria entre las obras de una primera etapa, en la que prevalece la refuncionalización de los espacios que originalmente habían tenido un destino diferente del que se les impuso posteriormente a su expropiación por parte de los gobiernos liberales. Estos segundos, habiendo sido proyectados a partir de un programa arquitectónico más o menos definido y preciso, se distinguen precisamente por esta característica, esto es, por manifestar un objetivo particular, distante ya del acomodo de los espacios.

Procurando inducir una mayor claridad y congruencia en las interpretaciones historiográficas, a esas “etapas” las llamamos momentos y planteamos que un lapso o período histórico, máxime si es prolongado, admite variaciones en su desarrollo. De ninguna manera es creíble que todo un período se desenvuelva sin generar diferencias que se manifiesten en el conjunto social. Las sociedades no permanecen estáticas suscribiendo siempre y en todo caso, los mismos puntos de principio, valores y creencias. Por el contrario: están sujetas, como tiene lugar con todos los entes vivos, a mutaciones diversas, esto es, a metamorfosis.

Pues bien, a esas mutaciones las llamamos momentos y, en el caso del porfirismo o del liberalismo triunfante del que venimos ocupándonos, titulamos al primer momento como el de la refuncionalización de los espacios y al segundo, como el de la expansión de la habitabilidad.

Es más: podemos plantear que se trató de una investigación destinada, a su término y sin saberlo previamente, a “desfacer entuertos”, como dijo notable y andante caballero, ya que efectivamente, fundamentamos, siempre basados en los testimonios históricos, que los arquitectos porfiristas fueron unos consumados teóricos, que se sumaron al eclecticismo a fin de ajustar cuentas con la imposición estilística más prolongada de la historia, como lo sigue siendo, la del clasicismo y

que se propusieron llevar adelante una arquitectura que fuera simultáneamente “moderna y nacional”. El tomo bien puede ser visto como una reivindicación de los arquitectos porfiristas dentro de la historiografía arquitectónica nacional.

Ahora bien, subtítulo *Afirmación del nacionalismo y la modernidad* se presentó en noviembre de 1998, un año después del que directamente coordinó el Dr. Carlos Chanfón titulado “El encuentro de dos universos culturales”. Fue toda una experiencia de la que hemos excluido, por el momento y teniendo en cuenta la brevedad del tiempo de que disponemos, todos los avatares operativos. Pero justamente por eso, por ser absorbente, nos puso en el camino de, ahora sí, abordar la producción arquitectónica realizada durante el siglo xx, mismo que, como ya dijimos, se inicia en 1910 con el suceso conocido como Revolución mexicana. De donde se sigue que la continuidad histórica del régimen porfirista conviene que se titule *Arquitectura de la Revolución y revolución de la arquitectura*.

No fue esta la única enseñanza que nos fue imponiendo o transmitiendo el curso mismo de la investigación. Otra consistió en que mientras más avanzábamos en nuestra recopilación y conocimiento de las obras realizadas durante la revolución, más claro era que habían sido realizadas en casi todo el país. Esto es, que nuestra historiografía no podía constreñirse a incluir las realizadas en la capital del país y municipios aledaños, como acostumbábamos hacerlo anteriormente, en ensayos y artículos diversos.

Así, pues, hubimos de trasladarnos a las distintas entidades del país, para complementar nuestro registro de obras. Los resultados de estas visitas fueron diversos. En unos casos, los menos, tres o cuatro a lo máximo, encontramos que había ya pequeños grupos de investigadores pero dedicados mayoritariamente a estudiar nuestro pasado virreinal o el mesoamericano, en otros casos. Era el caso de los investigadores integrados a la Universidad Nicolaíta o a la Universidad Autónoma de Yucatán. Buenos investigadores, pero muy pocos dedicados a la arquitectura contemporánea. Otras entidades carecían de escuelas de arquitectura y por supuesto no había historiadores contemporáneos y, donde los había, tenían una idea distinta a la nuestra respecto de en qué consiste lo arquitectónico y, por lo tanto, de las obras que era pertinente incluir en nuestra historia. Así es que el contacto con distintas ciudades del país también nos iba convenciendo de la necesidad de tener largas y sesudas conversaciones en busca de una identidad de criterio que permitiera considerar que nuestra historia suscribiría una homogeneidad teórica que la sustrajera

de incluir un conjunto de versiones varias o diversas. ¿Consecuencia? Organización de seminarios formales en los que no solamente privaba la discusión teórica, sino también, la revisión del material elaborado hasta ese momento.

En estos seminarios fueron organizados persiguiendo varios propósitos. Uno de ellos, elemental, consistía en conocer a los profesores investigadores con quienes habíamos hablado ya, pero sin haber tenido una conversación frente a frente con ellos. Una segunda era para conocer sus puntos de vista respecto de temas como el de si era válido sostener que había tenido lugar una revolución en nuestro país que no solamente la justificara a ella, sino que pudiera ser considerada soporte de una arquitectura que le correspondería. Una más, surgía de confrontar nuestros puntos de vista acerca de en qué consiste una obra de arquitectura o qué la hace valiosa y mencionable. En qué consiste lo arquitectónico e, igualmente, en qué consiste lo historiográfico. Otro de los temas que una y otra vez saltaban a la palestra de la conversación, y en no pocas veces de la discusión, era el referente a la modernidad, a su significado y el precisar cuándo y dónde había surgido, así como en qué consistía y hasta qué punto era posible tomarlo como punto de referencia de nuestra producción arquitectónica.

Como se pueden dar cuenta, la circunstancia en que nos desenvolvíamos era muy difícil por la falta de comunicación que privaba entre nuestras entidades y entre nuestros centros académicos. Pero había que hacerlo y así lo hicimos, con la buena fortuna de encontrar en todos los casos una actitud receptiva y dispuesta a escuchar y asumir el compromiso de llevar a cabo la historia arquitectónica, empezando por la de su propia entidad, ya que en no pocos casos, no la habían llevado a cabo. Así es que también para ellos se trataba de una doble historia: la de su entidad, pero engarzada en el marco completo de la realidad nacional.

En estas circunstancias, pedirles que se pudieran hacer cargo de incluir en su investigación, la de la entidad vecina, que no contaba con escuela de arquitectura y menos con historiadores e investigadores, pues era un problema. Y también lo era para nosotros que fungíamos como coordinadores de ellos.

Por lo tanto, también tuvimos que asumir que, a nuestra vez, también nosotros mismos necesitábamos organizarnos de tal modo que se nos facilitara la consecución de la investigación. ¿Por qué? Porque teníamos que ser capaces de escuchar los puntos de vista distintos y argumentar las ventajas teóricas historiográficas de los nuestros. La asunción de esta realidad nos llevó a incluir en nues-

tros propios seminarios todas esas problemáticas diversas, así como a organizar el país en siete regiones, integradas, cada una, de tres entidades federativas diversas, pero contiguas y cercanas, al menos geográficamente y a asignar la coordinación de cada una a uno de nuestro equipo. Así, los ya mencionados Víctor, Lourdes, Sonia y demás hubieron de visitar distintas entidades y, cuando en ellas había ya colegas comprometidos, a hablar con ellos y concertar la continuidad de la investigación. La tarea de cada uno se incrementó repentinamente, pero con muy buenos resultados en lo personal: la formación teórico conceptual de cada uno iba consolidándose rápidamente así como su mejor conocimiento de la realidad no sólo política jurídica del país, sino de la arquitectónica dentro de él. Todo esto daba lugar a que en nuestros propio seminarios y conversaciones cotidianas incluyéramos esas temáticas, mientras recabábamos la información recopilada e íbamos viendo la conveniencia de reproducirla teniendo presente que se incluiría en el cuerpo del libro.

No puedo extenderme en el comentario pormenorizado de los logros alcanzados, pero no puedo menos que comentar que le dimos forma a la historiografía del lapso comprometido, planteando una visión muy escasamente mencionada por los historiadores de carrera, acerca del concepto de Revolución. Punto muy importante si tenemos en cuenta que el que ellos manejan nos excluye a los arquitectos y demás profesiones liberales, del proceso de desarrollo del país. Cuando ellos hablan y escriben acerca de la Revolución, tienen como trasfondo la revolución política sustanciada con el cambio de régimen, leyes y reglamentos, Pero en nada toman en cuenta la aportación del hacer arquitectónico, de nuestra profesión, a la consumación del proceso revolucionario.

De aquí la importancia de definir de manera más consecuente las características de un proceso revolucionario, a riesgo que de no hacerlo así, nuestra profesión seguirá siendo excluida para sólo mencionarla en las exposiciones de arte. Como si los arquitectos no hubieran puesto el hombro para edificar las escuelas, hospitales, casas y demás que justificaban a la población la pérdida y muerte de tantas personas.

Pues bien, el 2 de febrero de 2001, todos los participantes de distintas entidades federativas que participaron elaborando la historiografía de su localidad, después de los avatares mencionados y otros más que no ya traemos a la conversación, estuvimos de acuerdo en condensar aquellos aportes que pueden ser de utilidad a los

siguientes investigadores. Este resumen, que transcribo a continuación, fue suscrito con el título de

Arquitectura de la Revolución mexicana

Declaración de San Carlos

Los días 1 y 2 de febrero de 2001, se realizó en la antigua Academia de San Carlos la “2ª Reunión Nacional de Historiadores de Arquitectura de la Revolución Mexicana”, organizada por el Seminario de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo Mexicanos–Revolución Mexicana” de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En esta ocasión los participantes expusieron los resultados finales de sus investigaciones, mismas que formarán parte del libro que llevará por título *Arquitectura de la Revolución y revolución de la arquitectura*, correspondiente al tomo I, volumen IV, de la colección Historia de la Arquitectura y el Urbanismo Mexicanos que edita la Facultad de Arquitectura en colaboración con el Fondo de Cultura Económica.

A la presentación de cada uno de los trabajos, y al intercambio de experiencias y puntos de vista sobre el proceso y resultados de la investigación y encontrar en ellas un sinnúmero de coincidencias, los exponentes acordaron hacerlas públicas al considerarse su importancia para la historiografía arquitectónica.

La emergencia y confluencia de este conjunto de ideas llevó a plantear que existen hoy los elementos suficientes y certeros para hablar de Arquitectura de la Revolución Mexicana, cuya orientación principal se enmarca en la solución de los grandes problemas sociales. Así mismo, resultó pertinente aceptar también que su desarrollo no fue homogéneo en el conjunto nacional y que por tanto su tiempo de vida y desarrollo particular responden a condiciones propias de cada entidad y región; por lo que el análisis heredado para historiar la arquitectura se considera insuficiente, requiriéndose su ampliación con la categoría de la habitabilidad, pues resulta un buen instrumento para totalizar en ella todas las determinantes del espacio habitable y su relación con el conjunto de las esferas de la formación social, es decir, de su época.

Se coincidió, además, en que lo que se ha concluido hoy es solamente un panorama general, por lo que se recomendó que la continuación de las investigaciones

por entidad sería la manera de legitimar detalladamente la arquitectura de la Revolución Mexicana, y dar cuenta de todo lo hecho por y en ella.

Así, al final de la reunión, se presentó y aprobó la Declaración de San Carlos sobre la arquitectura de la Revolución mexicana. Considerando:

1. Que los historiadores abajo firmantes acabamos de dar término a la primera investigación que se lleva a cabo en nuestro país acerca de los espacios urbano arquitectónicos realizados durante el lapso que cubre la Revolución mexicana, y
2. Que de esta investigación se deriva un conjunto de conclusiones referentes tanto a la teoría como a la historiografía de la arquitectura que consideramos importante poner al alcance de otros interesados en este campo del conocimiento, a fin de que las consideren en sus próximas investigaciones,

Declaramos

3. La legitimidad de una verdad añeja: la de que el referente fundamental, sine qua non, de cualquier obra urbano arquitectónica lo constituye su contexto social, su época. Es ésta la que imagina la realización de cada una de las obras urbano arquitectónicas que necesita llevar a cabo para satisfacer sus precisas modalidades de vida, la que conjuga voluntades y recursos para realizarlas y la que les confiere su valor y significación.
4. Que si bien cada época es el referente obligado gracias al cual una obra específica se torna comprensible, no cabe considerar que cada una conforma un coto refractario tanto a lo heredado por la época anterior como a la transmisión de sus afanes a la que la continúa. Los anhelos de una época no necesariamente son anonadados por la nueva que la prosigue. Lejos de ello, los hay que perduran y sobreviven hilvanando el decurso humano más allá de los trastrocamientos económico políticos.

5. Que el campo de lo arquitectónico abarca no únicamente las obras selectas o descollantes, sino todas las formas y niveles de habitabilidad creados por el hombre, las precarias incluidas, así como la amplísima gama de las existentes entre esos dos polos.
6. Que de este modo, la arquitectura descollante queda comprendida como un subconjunto de mucho menor extensión incluido en el conjunto conformado por los espacios habitables socialmente producidos.
7. Que todo espacio habitable socialmente producido tiene una dimensión arquitectónica proporcional a la habitabilidad lograda y es objeto de la historiografía ponerlo de relieve.
8. Que las características predominantes en el proyecto de los espacios habitables urbano arquitectónicos, que dan lugar a las corrientes, estilos y tendencias, fluctúan al influjo de ciertos factores, externos unos, internos otros y, al imprimir su tónica en los espacios habitables, establecen distintos “momentos” en el lapso estudiado.
9. Que estos momentos no surgen ni desaparecen al mismo tiempo en las distintas regiones y estados del país. Por el contrario, se ajustan a su propia dialéctica.
10. Que hay una correspondencia entre las modificaciones que tienen lugar en el proceso político sociales en su conjunto, respecto de las acontecidas en el urbano arquitectónico en particular. Desmembrar una de la otra, que es como hasta la fecha ha acontecido, significa incurrir en la parcialidad, en reduccionismo historiográfico.
11. Que no encontramos cortes históricos entre el porfirismo y el régimen que lo prosiguió, sino una continuidad enriquecida, superada y ampliada entre las dos fases de la implantación del liberalismo en México. Sin las condiciones materiales creadas por el porfirismo,

sin la vinculación ferroviaria del país, sin las obras de saneamiento e higienización, sin la prédica a favor de una arquitectura “moderna y nacional”, sin la formación de cuadros profesionales ampliamente capacitados en todos los aspectos técnicos, y sí, también sin su injusta distribución de la riqueza, la *Arquitectura de la Revolución* no habría sido posible. Es en este sentido que el porfirismo constituyó las condiciones subjetivas de la revolución en la arquitectura y la propia Revolución generó las condiciones objetivas que hicieron posible el cambio.

12. Que los arquitectos porfirianos, encontraron en las condiciones materiales e ideológicas de la revolución la posibilidad de proseguir la búsqueda de una modernidad a la que veían como contraparte de la identidad nacional y misma que maduró y floreció al calor del torbellino nacionalista.
13. Que las obras emprendidas particularmente por el aparato gubernamental, referidas a la infraestructura, al equipamiento o al mobiliario urbano, estaban alentadas por un espíritu de solidaridad y justicia social que permite identificarlas, más allá de sus diferencias genéricas, técnicas o de disposición y apariencia formal, como obras de la Revolución. Fue ella, en efecto, la que las alentó y llevó a cabo. Las escuelas y centros asistenciales pueden ser considerados como los prototipos de esa arquitectura.
14. Que el lapso vital de la *Arquitectura de la Revolución* va de la mano con el nacimiento y muerte de la propia Revolución en su conjunto.
15. Que por último, la investigación llevada a cabo mostró que la dotación de espacios habitables en el país, se prodigó de manera tan desigual como desigual fue la aclimatación de la revolución social en el país. La práctica profesional de los arquitectos, en consecuencia, no pudo beneficiar a todos los grupos de población. Esto es todavía, una meta por alcanzar.

Academia de San Carlos, Distrito Federal, a 2 de febrero de 2001

Firmas y nombres de los historiadores que suscriben esta Declaración:

Jorge Osvaldo Alonso Andrés –Michoacán
Roberto Ancona Riestra –Yucatán
José Víctor Arias Montes –Distrito Federal
Luz Georgina Ariza –Distrito Federal
Laura Olivia Baca Ángeles –Oaxaca
Olga Clarisa Becerra Mercado –Jalisco
Luis Gerardo Blanco Ayala –San Luis Potosí
Clara Elvira Bravo González –Distrito Federal
María de Lourdes Díaz Hernández –Distrito Federal
Armando V. Flores Salazar –Nuevo León
María Lilia González Servín –Distrito Federal
Pedro Irigoyen Reyes –Distrito Federal
José Luis Jiménez Moreno –Estado de México
Amalia López Echevarría –Jalisco
María del Carmen López Núñez –Michoacán
Marco Antonio Lorenzo Monterrubio –Hidalgo
Margarita G. Martínez Domínguez –Veracruz
Sergio Martínez Ramírez –Morelos
Eloy Méndez Sáinz –Sonora
Arturo Mérida Mancilla –Chiapas
Víctor Ruiz García –Coahuila
Gerardo Saldaña Gómez –Distrito Federal
Gerardo G. Sánchez Ruiz –Distrito Federal
Marco Alejandro Sifuentes Solís –Aguascalientes
Tandéé Rolando Villaruiz –Oaxaca
Aideé Tapia Chávez –Michoacán
Ramón Vargas Salguero –Distrito Federal
Sonia Vences Flores –Distrito Federal
Lucía Villanueva Salazar –Morelos
Jesús Villar Rubio –San Luis Potosí

MATERIAL DIDÁCTICO Y TRADUCCIONES

Selección de textos y traducción del autor



Alberti

Los diez libros de la arquitectura

Fuente: Leon Battista Alberti, *Ten books on architecture*, translated into italian by Cosimo Bartoli and into English by James Leoni, (London: ed. Joseph Rykwert, Alec Tiranti Ltd. 1955), IX-XI, 1, 2, 3, 111, 112, 113, 115, 116, 202, 203 y 204.

Prefacio

Nuestros ancestros nos han legado muchas y muy variadas artes que tienden al placer y a lo más conveniente a la vida, adquiridas a través de los más grandes trabajos y diligencias. Aunque todas pretenden, con algún tipo de emulación, tener como objetivo la gran meta de ser serviciales a la humanidad, sabemos, sin embargo, que cada una de ellas en particular tiene algo en sí misma que parece ofrecer un distinto y separado fruto: algunas artes las perseguimos por necesidad, algunas otras las aprobamos por su utilidad y unas más las estimamos porque nos permiten el conocimiento de las cosas que deleitan. Cuáles son estas artes, no es necesario para mí enumerarlas, porque son obvias. Pero si usted echa un vistazo a todo el Círculo de las Artes difícilmente encontrará una que, desdeñando a todas las demás, no busque y considere solamente sus propios fines particulares. O si realmente encontrara alguna de tal naturaleza que de ningún modo nos sea posible prescindir de ella y que, sin embargo, traiga con ella al mismo tiempo que beneficio, placer y honor, usted, creo yo, estará convencido de que la Arquitectura no puede ser excluida de ese círculo. Porque, ciertamente, si examina cuidadosamente el tema encontrará que es inexpressablemente deleitable y de la más grande conveniencia a la humanidad en todos aspectos, tanto públicos como privados y, en dignidad, no inferior a la más excelente. Pero antes de seguir adelante conviene explicar lo que yo entiendo por arquitecto: porque no es un carpintero o un aparejador aquél a quien yo emparentaría con los más grandes maestros en otras ciencias; el operador manual no es más que un instrumento para el arquitecto. Aquél a quien yo llamo arquitecto es quien, mediante seguro y maravilloso arte y método, es capaz, a través del pensamiento y la inventiva, de proyectar y, por

medio de la ejecución, completar todos esos trabajos, los cuales, por medio del movimiento de grandes masas y de la conjunción y combinación de cuerpos, pueden con la mayor belleza ser adaptados a los usos de la humanidad. Y, para ser capaz de hacer ésto, debe tener una visión exhaustiva de las más nobles y curiosas ciencias. Tal debe ser el arquitecto. Pero regresemos a lo anterior. [...]

La consideración de estos aspectos me indujo, para mi entretenimiento, a indagar un poco más a fondo en este arte y sus procedimientos, en los principios de los que fue derivado y las partes en que consiste. Y encontrando que eran de distintos tipos, en número casi infinito y de naturaleza maravillosa, de uso increíble, y en vista de que es dudoso qué parte del hombre o de la comunidad, o en qué grado la ciudad, sea la parte pública o privada, las cosas sagradas o profanas, el descanso o el trabajo, el individuo o la especie humana, quedaría más obligado con el arquitecto o, más bien, con el inventor de todas las conveniencias, resolví por muchas razones sumamente tediosas de repetir, recopilar todas las cosas que están contenidas en estos Diez libros. Al abordarlas observaremos el siguiente método: consideraremos que un edificio es un tipo de cuerpo que consiste, como todos los cuerpos, de Diseño y de Materia. El primero es producido por el pensamiento; el otro por la naturaleza. Así, el primero debe ser el resultado de la dedicación e inventiva de la mente y, la otra, de la debida preparación y elección adecuada. Y reflexionamos aún más que ni uno ni otro por sí mismo es suficiente sin la mano de un experimentado artífice que sepa cómo formar sus materiales posteriormente a un justo diseño. Y siendo varios los usos de los edificios, era necesario preguntar si uno y el mismo tipo de diseño es apropiado a todo tipo de ellos. Acerca de ésto, hemos distinguido varios tipos de edificios. De allí, al percibir que el aspecto más importante, de donde surge la cumbre de la belleza, era la justa composición y la relación de las líneas entre ellas mismas, empecé a examinar qué es realmente la belleza y que tipo de ella es propia para cada edificio. Y como a menudo me encontré con errores en todos aspectos, consideré de qué manera podrían ser superados o corregidos. [...]

LIBRO 1

Capítulo 1

Sobre los diseños, su valor y sus reglas

Puesto que vamos a tratar acerca de los diseños de edificios, compilaremos y transcribiremos en este trabajo todas las más curiosas y útiles observaciones que nos fueron legadas por nuestros antepasados, quienes las hicieron patentes en la ejecución real de sus trabajos. A éstas aunaremos todo aquello que pudiera ser de alguna utilidad. Pero como deseamos que el manejo de este difícil, intrincado y generalmente oscuro tema, sea tan claro e inteligible cuanto sea posible, explicaremos de acuerdo a nuestra costumbre, cuál es la naturaleza de nuestro tema, la cual mostrará el origen de los importantes temas acerca de los que vamos a escribir en su misma fuente y nos permitirá expresar lo siguiente en un estilo más sencillo y más claro. Por lo tanto vamos a establecer que todo el arte de la construcción consiste en el diseño y en la estructura. Toda la fuerza y las reglas del diseño consisten en la correcta y exacta adaptación y unión de las líneas y los ángulos que componen y forman la fachada del edificio. Lo propio del diseño, su función, es dar al edificio y a todas las partes que lo constituyen: sus lugares apropiados, número determinado, justa proporción y un orden hermoso; para que así toda la forma de la estructura resulte proporcionada. No hay nada en la naturaleza del diseño que lo haga inseparable de la materia, puesto que podemos ver que gran cantidad de edificios tienen el mismo diseño, la misma forma y son exactamente iguales en lo que se refiere a todas sus partes y a la disposición de sus líneas y ángulos; y en nuestro pensamiento e imaginación podemos idear formas perfectas de edificios completamente separados de la materia al establecer y regular en un cierto orden la disposición y la conjunción de líneas y ángulos. Después de acordar en ésto, llamaremos al diseño un firme y gracioso preordenamiento de líneas y ángulos concebidos en la mente e ideados por un artista con talento creativo. Pero si preguntáramos cuál es la naturaleza propia de un edificio, aunado a su estructura, no estaría fuera de lugar ponernos a considerar a partir de qué principios se erigieron, desarrollaron y mejoraron las habitaciones del hombre y los que llamamos edificios. A menos que me equivoque, se podría contestar como sigue.

Capítulo II

Sobre la primera ocasión en que se erigieron edificios; de cuántas partes consiste el arte de construir y de lo que es necesario a cada una de esas partes

En un principio el hombre buscó establecerse en alguna región segura y cuando encontró un lugar adecuado para sus necesidades construyó una habitación ideada de tal manera que no se mezclaran los asuntos privados con los públicos en el mismo lugar, sino que pudiera tener un lugar para dormir, otro para cocinar y otros más para otros usos y necesidades. Entonces comenzó a pensar en una cubierta que le sirviera para defenderse del sol y de la lluvia; para lograrlo erigió paredes para colocar sobre ellas esa cubierta. A partir de aquí pensó en completar su protección, cubriéndose de los fríos agudos y de las tormentas. Por último, en los lados de las paredes, de arriba a abajo abrió pasadizos y ventanas para poder entrar y salir y para permitir que entrara la luz y el aire y con el propósito de eliminar la humedad o cualquier tipo de vapores que pudieran penetrar en la casa. Quienquiera que haya sido, ya sea la diosa *Vesta* hija de *Saturno*, o *Euralio* e *Hiperbio*, los dos hermanos, o *Gelio* o *Traso* o el cíclope *Tifisio* el que primero ideó estas cosas, estoy convencido de que el comienzo de ellas fue tal como lo he descrito y, además, que el uso y las artes las han mejorado desde entonces de tal manera que la variedad de edificios se ha vuelto casi infinita: algunos son públicos, otros privados, otros más sagrados o profanos, algunos sirven para usos y necesidades, otros para adornar nuestras ciudades o para embellecer nuestros templos; por lo tanto, nadie negará que todos esos tipos de edificios se derivaron de los principios antes mencionados: siendo así, es evidente que el arte de la construcción consiste en seis cosas que son las siguientes: la región, el asiento o plataforma, la división en compartimientos, los muros, las cubiertas y las aberturas. Si se conciben plenamente estos principios, lo que sigue será mucho más fácil de entender. Por lo tanto, lo definiremos así: la región será el amplio y abierto lugar donde se va a construir y de la cual el asiento o plataforma será solamente una parte; pero la plataforma estriba en un lugar determinado de la región delimitada por paredes para uso y servicio. Sin embargo, bajo el nombre de plataforma incluiremos asimismo todos aquellos espacios del edificio por los cuales pisamos al caminar. La división en compartimientos es aquella que subdivide la plataforma completa de la casa en plataformas más pequeñas de suerte que todo el edificio así formado y constituido de esos, sus miembros, parece estar lleno de

edificios más pequeños. Por muros se entenderá toda aquella estructura que va del suelo a la parte superior y que sirve para soportar el peso del techo.

También se llamará muros a aquellas partes erigidas en el interior del edificio para separar los apartamentos. Llamaremos cubierta no sólo a aquella parte que se extiende arriba del edificio para recibir la lluvia, sino también a cualquier parte que se extienda a lo largo y a lo ancho sobre la cabeza de los que hallen adentro: lo cual incluye cielos rasos, techos, bóvedas y otras semejantes. Las aberturas son todos aquellos orificios que se encuentran en cualquier parte del edificio y que se usarán para entrar o salir o para meter o sacar todo aquello que necesiten sus habitantes. Nos vamos a ocupar de todas estas cosas y de todas aquellas partes de cada una de ellas. Hemos hecho estas observaciones preliminares, las cuales, sean principios o partes necesarias de los principios de trabajo que hemos comenzado, ciertamente son de mucha utilidad para nuestros propósitos.

Después de haber considerado si hay algo que pudiera concernir a cualquiera de las partes que hemos enumerado, encontraremos tres cosas que de ninguna manera se deben ignorar y que se relacionan en particular con la cubierta, los muros y cosas semejantes; es decir, que cada una de ellas está adaptada para una determinada utilidad y, sobre todo, debe ser segura. También hemos encontrado que todas esas partes deberán ser firmes, sólidas, durables y en cierto modo eternas en lo que se refiere a estabilidad. En lo que toca a gracia y belleza, deben estar delicada y justamente adornadas, así como realzadas todas sus partes. Después de haber establecido estos principios como los fundamentos de lo que vamos a escribir, procedamos con nuestro tema. [...]

LIBRO VI

Capítulo I

De la búsqueda y dificultad que el autor enfrentó y las penalidades, estudio y dedicación que empleó en escribir acerca de estas materias

En los cinco libros procedentes hemos tratado de los diseños, de los materiales para la obra, de los trabajadores y de todo aquello que parece necesario a la construcción de un edificio, sea público o privado, sagrado o profano, a fin de que pueda resistir todas las injurias del tiempo y sea conveniente para su uso específico, así como a los

tiempos y lugares, hombres y cosas; hasta qué punto hemos puesto cuidado en el tratamiento de todas estas materias, pueden ustedes verlo en los libros mismos a partir de los cuales podrán juzgar si es posible hacerlo mucho mejor. El esfuerzo, ciertamente, fue mucho más grande de lo que pude prever al principio de esta empresa.

Continuas dificultades surgían a cada momento tanto en la explicación del tema, como en la proposición de términos o en la sistematización del mismo, lo que me confundía y descorazonaba para continuar con mi trabajo. Pero, por otra parte, las mismas razones que me indujeron a iniciar este trabajo me presionaban y animaban a proseguirlo. Me afligía el que tan importantes y nobles consejos de antiguos autores debieron perderse por la incuria de los tiempos a tal punto que sólo *Vitruvio* se ha escapado a esta general destrucción: escritor de conocimientos universales ciertamente, pero tan mutilado por el tiempo que en muchas partes hay grandes lagunas y muchas imperfecciones en otras. Además de que su estilo carece absolutamente de todo ornamento, escribió de tal manera que a los *latinos* les parece que escribió en *griego* y a los *griegos* en *latín*. Pero, realmente, el propio libro hace evidente que no escribió ni en griego ni en latín y que casi habría dado lo mismo que no escribiera en absoluto, al menos por lo que a nosotros se refiere, dado que no podemos entenderlo.

[...]

De las tres cualidades fundamentales exigidas a cualquier género de edificios: que estén dispuestos en concordancia con su respectivo propósito; que sean sólidos y fuertes para que puedan durar y placenteros y atractivos a la vista, hemos tratado las dos primeras y vamos ahora a intentar emprenderla con la tercera que es, y con mucho, la más noble y muy necesaria además.

LIBRO VI

Capítulo II

De la belleza y el ornamento, sus efectos y diferencia, y lo que le deben al arte y a la exactitud de la proporción; así como al nacimiento y progreso de las artes.

Es generalmente aceptado que el placer y deleite experimentado al ver cualquier edificio no surge de otra cosa que de la belleza y el ornamento, pues difícilmente encontraremos hombre tan melancólico o estúpido, tan burdo o tan basto, que no

esté mucho más complacido con lo hermoso y, al perseguir las cosas más adornadas, rechace las no ornamentadas y descuidadas; y que al darse cuenta de la carencia de ornamentación en algo, no declare que la satisfacción de tal deficiencia la haría más noble y placentera. Podríamos, entonces, considerar a la belleza como uno de los más importantes requisitos de cualquier cosa que queramos complazca a otros. La firmeza con que nuestros antepasados, hombres sobresalientes en sabiduría, creyeron en ésto, se muestra en casi todo lo que hicieron, particularmente en sus leyes, en su milicia, en sus ceremonias sagradas o públicas; son casi increíbles los afanes que se tomaron para ornamentar, tantos que casi podríamos imaginar que en ellos estaba la idea de que si todas las cosas tan absolutamente necesarias a la vida humana eran despojadas de su pompa y ornamento, resultarían en cierta medida estúpidas e insípidas.

[...]

Todos tus cuidados, diligencias y gastos, por tanto, deberían tender a que todo cuanto edifiques no sólo sea útil y conveniente sino también hermosamente ornamentado y, a través de estos medios, placentero a la vista, de tal manera que cualquiera que lo viere estuviere convencido que el gasto hecho no pudo estar mejor invertido.

[...]

Con la intención de ser, por tanto, lo más breve posible, definiré a la belleza como la armonía de todas las partes, sea cual fuere el objeto en el que aparecen, integradas en tal proporción y conexión que nada pudiera ser añadido, quitado o alterado, sino para empeorarlo.

[...]

Este crítico de la belleza encontró que había algo deficiente o superfluo en las personas que le disgustaban, mismo que era incompatible con la perfección de la belleza y que yo imagino pudo haber sido obtenida por medio de la ornamentación, pintando o encubriendo cualquier cosa que estuviese deforme y adornando y puliendo lo que era hermoso, de tal modo que las partes desagradables pudieran ser menos ofensivas y más encantadoras las agradables. Si ésto es aceptado, definiríamos el ornamento como un tipo de brillantez y mejoramiento auxiliar de la belleza. Así, la belleza es algo hermoso que está esparcido en todo el objeto y que le es propio e innato; y el ornamento es algo añadido o pegado más bien que propio o innato. Regresando al punto anterior, diríamos que quienquiera que deseara edificar como

para lograr un edificio que fuese admirado, lo que cualquier hombre razonable desearía, debe construirlo de acuerdo a la justeza de la proporción y esta justeza de proporción surge del arte. ¿Quién, por tanto, puede afirmar que una atractiva y justa estructura puede surgir por otros medios que no sean los medios del arte? y, consecuentemente, este aspecto de la arquitectura relativo a la belleza y el ornamento, siendo el principal de todo el resto, debe ser dirigido sin lugar a dudas por ciertas y seguras reglas de arte y proporción, mismas que harían caer en el ridículo a quien las olvidara. Pero hay quienes no aceptan esto bajo ningún concepto y dicen que los hombres son guiados por una variedad de opiniones en su juicio acerca de la belleza y de los edificios; y que las formas de las estructuras deben de variar de acuerdo al gusto e imaginación particular de cada hombre y no ser constreñidas a regla de arte alguna. ¡Comparten con el ignorante el desprecio hacia lo que no entienden! [...]

LIBRO VI

Capítulo IV

La belleza y ornamento en todas las cosas surge de la inventiva, o de la mano del artífice o de la naturaleza; y no obstante que la región con dificultad puede ser mejorada por medio del ingenio o del trabajo del hombre, sin embargo otras muchas cosas pueden hacerse, tan dignas de la mayor admiración, que son difícilmente creíbles.

Lo que nos deleita en las cosas que son hermosas o finamente ornamentadas, por fuerza procede o de la imaginación e invención de la mente o de la mano del artífice o de algo derivado directamente de la naturaleza misma. A la mente corresponde la elección, distribución, disposición y otras cosas de igual naturaleza que confieren dignidad a la obra; a la mano, lo asombroso, el añadir, quitar, desbastar, pulimentar y otras actividades semejantes que conducen a la delicadeza de la obra; las cualidades derivadas de la naturaleza son la pesantez, la ligereza, consistencia, claridad, durabilidad, etc., que hacen a la obra maravillosa. Estas tres operaciones deben ser adaptadas a las distintas partes de acuerdo a sus varios usos y destinos de cada una. Hay varias maneras de clasificar las diferentes partes; pero actualmente dividiremos todos los edificios tanto de acuerdo a las partes que tienen en común, como en relación a aquellas en que difieren. En el primer libro vimos que todos los edificios deben contar con región, situación, compartimentación, muros, recubri-

mientos, cubiertas y aberturas; todos estos aspectos particulares tienen de común los edificios. Pero en otros difieren, principalmente, en que algunos son sagrados y otros profanos, algunos públicos y otros privados, algunos han sido diseñados por necesidad y otros por placer y así sucesivamente.

[...]

LIBRO IX

Capítulo VIII

Breves y generales observaciones que deben ser tomadas en cuenta como leyes en lo concerniente a edificar y ornamentar

[...]

El primer error es elegir para su estructura una región insalubre, árida, triste o afligida por calamidades, sean aparentes u ocultas. Los siguientes errores estriban en elegir una plataforma impropia o inconveniente: añadir un miembro a otro sin considerar permanentemente el acomodo de los habitantes y no proveer comodidades adecuadas a cada rango y jerarquía de ellos, de los amos como de los sirvientes, de los ciudadanos o de los villanos, de los residentes como de los visitantes. Hacer el edificio o demasiado grande y espacioso o demasiado pequeño y estrecho; muy abierto y descubierto o muy cerrado y confinado; demasiado amontonado o muy disperso, con muchos apartamentos o con muy pocos, que falten cuartos en los que se esté a resguardo del excesivo calor o frío o lugares donde se pueda hacer ejercicio o divertirse cuando se cuenta con salud u otros en donde se tenga la suficiente protección contra cualquier inclemencia del aire cuando se está enfermo; a todos esos errores, añadir estructuras que no sean suficientemente fuertes y, por así decirlo, fortificadas con seguridad contra cualquier súbito ataque; si las paredes son o muy ligeras como para soportarse a sí mismas y al techo o más gruesas de lo que exige la necesidad; si las diferentes azoteas salpican con su agua a las demás o la vierten contra cualquier parte de la pared o cerca de las entradas; si son muy altas o muy bajas; si las ventanas son demasiado amplias y permiten la entrada de aires dañinos y de malsano rocío o excesivo y ardiente sol; o, por otra parte, si son tan estrechas que producen melancólica lóbreguez; si rompen cualquier nervadura del edificio; si los pasillos están obstruidos o nos conducen a sitios desagradables o, para decirlo rápidamente, si se olvida cualquiera de las indicaciones que hemos

ofrecido en los libros anteriores. Entre los errores relativos al ornamento, el principal, tanto en la arquitectura como en la naturaleza, es hacer algo absurdo, deforme, excesivo o cualquier otra cosa fea; ya que si estos defectos son reconocidos como monstruosos en la naturaleza misma, ¿qué podríamos decir del arquitecto que realiza las partes de su estructura en forma tan impropia? Y como las partes en que consisten esas formas, son líneas, ángulos, extensión y otras semejantes, es verdad ciertamente que no puede haber error o deformidad más absurda y molesta que la mescolanza, sea de ángulos, líneas o superficies que no estén en número, medida y situación igual a las demás y que no hayan sido combinadas entre sí con el mayor cuidado y precisión...

[...]

Un error de la misma naturaleza que el anterior es el edificio con tan poca consideración realizado que descuidemos el esfuerzo y la imaginación al llevarlo a cabo, cuando con el mismo gasto podría lograrse una estructura hermosa y graciosa; porque es innegable que puede haber en la mera forma o figura de un edificio una innata excelencia o belleza que impacta y deleita la mente y que es inmediatamente percibida, tanto cuando existe como cuando no existe.

[...]

Otro error consiste en aplicar ornamentos propios de una estructura pública a una privada o a la inversa, los adecuados a un edificio privado a uno de carácter público.

[...]

LIBRO IX

Capítulo IX

Los asuntos y deberes de un buen arquitecto, y en qué consiste la excelencia del ornamento.

Un arquitecto prudente procederá con el método que hemos asentado anteriormente. Nunca emprenderá una obra sin la precaución y los consejos adecuados. Estudiará la naturaleza y consistencia del suelo donde va a construir y tendrá en cuenta, tanto a partir del examen de las estructuras de la zona como de la práctica y uso de los habitantes, qué materiales, qué tipo de piedra, arena, cal o madera, ya sea que se encuentren en el lugar o sean traídas de otras partes, resisten mejor las inclemencias del tiempo. Especificará <set out> la exacta anchura y profundi-

dad de los cimientos y del desplante de todas las paredes y tendrá en cuenta todo cuanto sea necesario para la construcción, trátase del resguardo externo, de las ligaduras o nervaduras, las aberturas, los techos, las incrustaciones, los pavimentos exteriores así como los pisos interiores; indicará en qué dirección y a través de qué procedimiento o método todo lo innecesario, pernicioso o molesto será evacuado por medio de drenes que sacarán el agua de lluvia y mantendrán secos los cimientos, así como las defensas adecuadas contra la humedad y aún contra inundaciones inesperadas, vientos y tormentas. En una palabra, dará indicaciones para cada una de las partes y no permitirá que nada escape a su observación ni a su regulación. Y no obstante que todos estos aspectos particulares parecen referirse principalmente a la conveniencia y a la estabilidad, su ignorancia conlleva, sin embargo, que se destruya toda la belleza y ornamento de un edificio.

Palladio

Los cuatro libros de arquitectura

Fuente: *The four Books of Andrea Palladio's architectura: wherein, after a short treatise of the five orders, those observations that are most necessary in building, private houses, streets, bridges, piazzas, xisti, and temples are treated of*, (London: published by Isaac Ware, 1738), Prefacio, 1, 2 y 37.

Prefacio del autor al lector

Levado de una inclinación natural me entregué, en mi más temprana juventud, al estudio de la arquitectura; y como siempre ha sido mi opinión que en lo relativo a construcción, como en muchas otras cosas también, los antiguos romanos aventajaron ampliamente a todos los que les sucedieron, me propuse a Vitruvio, quien es el único escritor antiguo de este arte, como mi maestro y guía, y me puse a buscar en las reliquias de todos los viejos edificios que perduran todavía a pesar del tiempo y de la destrucción de los bárbaros; y habiéndolos encontrado mucho más dignos de observación de lo que en principio había imaginado, empecé a medir cada una de sus partes minuciosamente y con la mayor diligencia; desde entonces me convertí en tan solícito observador (no encontrando nada que no hubiera sido hecho razonadamente y con bella proporción) que no sólo he viajado frecuentemente a diversas partes de *Italia* y también fuera de ella, sino que he podido comprender cabalmente cómo había sido todo aquello y traducirlo en dibujos.

Al darme cuenta, gracias a lo anterior, hasta qué punto eran diferentes las características generales de esa construcción tanto de la idea que tenía sobre dichos edificios como de la que leí en Vitruvio, Leon Battista Alberti y en otros excelentes escritores que ha habido desde Vitruvio, e incluso de las que he puesto en práctica recientemente con la satisfacción y aplauso de quienes han usado de mis trabajos, me pareció una empresa propia de un hombre que no quiere beneficiarse a sí mismo sino serle útil a los demás, el publicar los planos de esos edificios (en cuya elaboración emplee tanto tiempo y me expuse a tantos peligros) y asentar concisamente lo que de ellos me pareció más digno de consideración: y, más aun, las reglas que he observado y observo ahora en construcción. De tal modo que quienes lean mis libros estén en capacidad de usar lo que pueda ser aprovechable de ellos y de mejorar



todo aquello en lo que pude haberme equivocado (que quizá sea mucho); y así, poco a poco, alguien pueda aprender a dejar de lado los extraños abusos, las bárbaras invenciones, los gastos superfluos y (lo que es de mayores consecuencias) evitar la rutina a que permanentemente se han visto llevadas muchas construcciones.

He puesto mi mayor voluntad en este trabajo al ver que un gran número de personas se dedican en estos tiempos al estudio de esta profesión, muchos de los cuales han sido justa y honorablemente mencionados en los libros de Giorgio Vasari Aretino, quien fue pintor y notable arquitecto.

Por lo tanto, espero que con ello la construcción alcance utilidad universal y llegue a esa cumbre de perfección anhelada en todas las artes y a la cual parece que esta parte de Italia se ha acercado mucho...

[...]

Para regresar a nuestro tema: como estoy a punto de publicar esos trabajos en que he estado ocupado desde mi juventud hasta ahora, buscando y midiendo (con el mayor cuidado y diligencia que me fue posible) todos aquellos edificios de los que tenía noticia y, con este motivo me veo llevado a tratar en pocas palabras sobre arquitectura tan ordenada y claramente como me sea posible, pensé que sería muy conveniente comenzar por las casas privadas porque debemos considerar que fueron ellas las que dieron surgimiento a los edificios públicos; siendo muy probable que antaño el hombre vivió bastándose a sí mismo, pero que después, viendo que necesitaba de la ayuda de los demás para obtener aquello que pudiera hacerle feliz (si es que alguna felicidad puede encontrarse aquí abajo) naturalmente se vio llevado y deseó la compañía de los demás hombres con lo cual, de varias casas se formaron las villas y después, de muchas villas, las ciudades y en éstas se hicieron los edificios y lugares públicos.

[...]

La primera parte estará dividida en dos libros. En el primero se tratará de la preparación de los materiales y de cómo y de qué manera deben utilizarse, una vez preparados, desde los cimientos hasta el techo: en tanto esos preceptos son universales deben ser observados en todos los edificios, tanto privados como públicos.

En el segundo trataré de la calidad de las obras que sean adecuadas a los diferentes rangos de hombres: primero, las de la ciudad para después referirme a lo más conveniente para las de las villas y de qué manera deben estar dispuestas.

[...]

Capítulo I

De los varios pormenores que deben ser tomados en cuenta y previstos antes de empezar a construir

Debe ponerse gran cuidado, antes de iniciar una construcción, en las diversas partes de la planta y del alzado de la totalidad del edificio que se intenta erigir: porque tres cosas, de acuerdo con Vitruvio, deben ser consideradas en toda obra y sin las cuales ningún edificio merecerá ser alabado; ellas son: utilidad, conveniencia, duración y belleza. Por consiguiente, no puede ser llamada perfecta una obra que fuera útil y no durable, o durable y no útil o que, teniendo ambas, careciera de belleza.

Un edificio puede ser estimado conveniente cuando todas las partes o miembros están en su debido sitio y orientación, ni por encima ni por debajo de su dignidad y uso o cuando sus pórticos, vestíbulos, salones, bodegas y graneros estén convenientemente dispuestos y en sus sitios adecuados.

La resistencia o duración depende de que los muros cargados directamente sobre apoyos, más gruesos abajo que arriba, y sus cimientos, sean fuertes y sólidos: cuidando colocar las columnas superiores directamente perpendiculares sobre aquellas que están abajo, así como las aberturas correspondientes a las puertas y a las ventanas, exactamente sobre otras, de tal modo que lo sólido esté sobre lo sólido y lo vacío sobre lo vacío.

La belleza resultará de la forma y correspondencia de todo con respecto a las diversas partes; cada parte respecto a cada una de las demás y de ellas nuevamente con el todo; que la estructura pueda aparecer como un cuerpo entero y completo donde cada miembro concuerde con el otro y todo sea necesario para componer lo que usted intenta formar.

Cuando estas diversas particularidades han sido debidamente examinadas sobre el modelo o plano, debe llevarse a efecto un cálculo exacto del costo total, una oportuna provisión de dinero, así como de aquellos materiales que parecieran más necesarios, a fin de que nada falte o impida la terminación de la construcción. Al hacerlo de este modo no solamente el constructor será alabado, sino que lo será también la mayor conveniencia de toda la estructura si los muros son equitativa y expeditamente cargados: en una palabra, si estén colocados y cargados proporcionalmente en todas sus partes sin dar lugar a que aparezcan aquellas cuarteaduras tan comunes en edificios cuya construcción ha sido interrumpida.

Por lo tanto, habiendo elegido a los más diestros artistas con que se pueda contar y con cuyo consejo el trabajo puede ser más atinadamente ejercido, debe entonces proveerse una suficiente cantidad de madera, piedra, arena, mortero y metales. Respecto a tales precauciones intento formular algunas muy útiles recomendaciones: debe haber, también, un número suficiente de vigas para construir los pisos, vestíbulos y cuartos, mismas que deben ser colocadas de tal manera que la distancia entre cada una sea el ancho de una viga y media si estuvieran construidas juntas. Así mismo, se debe precaver, cuando las jambas de las puertas y ventanas estén por ser hechas, de no escoger piedras mayores de un quinto o menores de un sexto del vano o abertura. Y si se intenta adornar el edificio con columnas y pilastras, hacer las bases de éstas, sus capiteles y arquitrabes, de piedra y las demás partes de ladrillo.

Respecto de las murallas, debe cuidarse, cuando son rígidas, de que sean disminuidas proporcionadamente en su grosor. Tal observación, si es correctamente aplicada, puede ser de singular utilidad y facilitar una verdadera estimación de la carga y reducir en gran medida el costo.

Pero como trataré más específicamente de todos estos diversos pormenores en sus respectivos títulos, esta indicación general puede bastar al presente y servir como esbozo de la totalidad de la construcción.

El mismo cuidado debe tenerse respecto a la calidad de los materiales, pues es necesario escoger los mejores. La experiencia obtenida de las construcciones ajenas ayudará mucho a determinar qué es idóneo y oportuno en cada momento.

No obstante que Vitruvio, León Battista Alberti y otros excelentes escritores han formulado varias reglas útiles con respecto a la selección de los materiales, anotaré las que son más esenciales para que nada parezca haber sido omitido de este tratado.

[...]

SEGUNDO LIBRO

Capítulo I

Del decoro o conveniencia que debe observarse en las construcciones privadas

He explicado en el libro que antecede todas aquellas cosas que me parecen más dignas de consideración en la construcción de edificios públicos y casas privadas,

con el objeto de que el trabajo sea hermoso, elegante y durable: también he mencionado algunos aspectos relativos a la conveniencia de las casas privadas, a las cuales estará dedicado principalmente este libro: porque una casa solo puede ser calificada de conveniente cuando está adecuada a las características de quien la va a habitar y cuyas partes se correspondan con el todo tanto como entre sí.

Pero el arquitecto debe observar, sobre todo, (como Vitruvio lo dice en el primero y sexto libros) que los hombres importantes y particularmente quienes viven en una república, necesitan casas con vestíbulos y pórticos espaciosos y ornamentados, a fin de que en estos lugares puedan esperar placenteramente todos aquellos que acuden a saludar al maestro o a pedirle un favor; y que, para los caballeros de menor nivel social, las construcciones deben ser menores, menos caras y con menor ornamentación. Para jueces y abogados, deben estar construidas de tal manera que en sus casas existan lugares agradables y bien adornados para deambular en ellos de tal modo que sus clientes puedan esperar sin inconvenientes.

Las casas de los comerciantes deben estar orientadas hacia el norte, donde sus mercancías puedan ser almacenadas; y estar de tal manera dispuestas que el dueño no tenga temor de los ladrones.

Se cumple con el decoro de una obra, si las partes se corresponden con el todo, de modo tal que los edificios grandes estén constituidos por partes grandes, los pequeños por pequeñas y los medianos por medianas: porque es sumamente desagradable e impropio que en una gran construcción haya pequeños vestíbulos y cuartos o, que al contrario, en una pequeña se encontraran dos o tres cuartos que ocuparan la totalidad.

Como se ha dicho, se debe tener en cuenta, tanto como sea posible, aquellos a quienes está dedicada la construcción; pero no tanto como para preocuparse más de lo que pueden desembolsar, como de las características que debería tener la construcción para serles adecuada. Cuando esto está determinado, las partes pueden ser dispuestas de tal manera que estén adecuadas al todo y entre cada una de ellas y que los ornamentos se dispongan como resulte más propio. Sin embargo, un arquitecto está obligado muy a menudo a aceptar más el deseo de aquellos que pagan que las normas de la construcción.

Laugier
Ensayo sobre la arquitectura

Fuente: *Essai sur l'architecture*, nouvelle edition, revue, corrigée et augmenté; avec un dictionnaire des termes, et des planches qui en facilitent l'explication, par le P. LAUGIER, de la Compagnie de Jesus, a Paris, chez DUCHESNE, Libraire, rue S. Jacques, audessus de la Fontaine S.Benoit, au Temple du Gout, MDCCCLV, avec approbation et privilège du Roi, en Edition integral des deux volumes, In trodution par Geert Bekaert, (Bruselas: Pierre Mardaga, éd., 1979), pp. V-xv, 1-7, 8-12, 33 y 34.

Advertencia sobre esta segunda edición

El buen recibimiento que el público ha tenido a bien conceder a esta obra me impone la obligación de no olvidar nada a fin de hacerla menos defectuosa. Nunca esperé el favor que ha encontrado en la multitud. La aridez de la materia, la novedad de los principios, la agresividad de los críticos, todo me llevaba a temer por la suerte de un escrito en el que, sin otras armas que aquellas de una razón rigurosa, he osado combatir las creencias heredadas así como los prejuicios dominantes.

La aprehensión suscitada por un éxito negativo y el deseo mismo de ver a mis jueces opinar con entera libertad, me llevaron en un principio a ocultar al autor, cuyo nombre no ayudaría en nada al mérito de la obra y que, por el contrario, habría podido provocar contra él, desventajosas prevenciones. He tenido la fortuna de ocultarme por largo tiempo, a fin de permitir que se recibiera sin tropiezos esta producción arriesgada y antes de que se haya sabido a quien se le debía atribuir. He esperado las censuras que sin miramiento se le podrían haber hecho; y he estado bien dispuesto a beneficiarme de ellas. He acudido a la búsqueda de todos mis escritos periódicos para encontrar los errores y no he encontrado más que lectores indulgentes que han perdonado todo tomando en cuenta la pureza de mis intenciones.

En efecto, es recientemente que he tenido conocimiento de una obra intitulada *Examen de un ensayo sobre la arquitectura*, en la que se intenta comprobar que he hablado de un arte del cual no tengo conocimiento alguno y que he establecido por principios y por reglas únicamente mis gustos extravagantes y mis aversiones.

Este “Examen” está precedido de una introducción escrita de manera distinta del resto de la obra lo que me lleva a suponer que ha sido elaborado por una mano diferente. En aquella se me trata caballerosamente pero con rigor. Se me dirigen muchas injurias en las cuales he procurado no reparar. Sería mucho menos indiferente si a mis principios se les opusieran sólidas razones y no las imputaciones temerarias de **pequeño genio, semisabio y obscuro y desconocido**, ni las consideraciones desmedidas que pretende tener acerca de mi juventud un hombre que no ha leído mi escrito y que debería haber impreso el suyo. Considero que es necesario emplear recursos menos estériles para prevenir al público acerca de la ilusión que, se asegura, he creado.

Se me reprocha lo aventurado de mi estilo y, sobre todo, el tono decidido de esos a los que llaman mis decretos. Acepto que estos errores son considerables, pero todas esas imperfecciones accidentales en nada cambian el fondo de las cosas. El problema consiste en saber si estoy en lo justo o si me he engañado. El autor de la introducción de ninguna manera aporta sobre este problema. Se ha contentado con facilitar su pluma a la exigencia de un amigo que deseaba hablar mal de mí.

Me refiero a aquél que ha proporcionado los fondos y los materiales de una obra en la que se examina muy ampliamente, aunque de manera sumamente superficial, mi *Ensayo sobre la arquitectura*. La he leído con todo el interés de que puede ser susceptible un autor celoso de su reputación y un filósofo amigo de la verdad. Me he dado cuenta rápidamente que tenía ante mí a un hombre conocedor de su profesión, lo que aumentó mi interés en una lectura de la que esperaba obtener grandes luces. Y he encontrado que se me oponían sin cesar experiencias conocidas, jamás razonamientos. El arquitecto que ha deseado convencerme de ignorancia ha probado perfectamente que condeno los aspectos manidos de todos los maestros del arte y que así lo he confesado. Pero ha omitido lo esencial, que era responder a las razones y destruir los principios sobre los cuales se funda mi crítica. Era poco provechoso llevar a cabo una obra tan considerable para decir que mi libro le falta al respeto a los Palladio, Scamozzi, Vignola y Blondel. He presentado mi aclaración sobre este artículo a tal punto que el público no se ha dado cuenta del cambio y era innecesario advertirlo acerca de mi temeridad a ese respecto. Una página o dos de buenos razonamientos contra mi teoría habrían superado la dificultad más apropiadamente que esta multitud de fastidiosos gemidos sobre las nubes con las que oscurezco la gloria de los más grandes artistas.



El autor del Examen piensa humillarme repitiendo incesantemente que yo no hago más que copiar a Cordemoi, quien es el padre de todas mis ideas. Es bien claro, por lo que he dicho en mi Prefacio y por la manera en la cual lo cito en toda oportunidad, que de ninguna manera he deseado que se ignorara el uso que hacía de este autor en preferencia de todos los demás, a quienes sin embargo he estudiado muy bien. Su Tratado de arquitectura contiene un fondo teórico que no encuentra paralelo. Su lectura ha contribuido en mucho al desarrollo de mis ideas. Pero aunque me haya beneficiado de sus luces creo ser algo distinto que su copista; y es preciso reconocer en la manera como se me ataca, que se me juzga culpable de algunas otras cosas aparte de haber sido el ciego discípulo de Cordemoi.

Mi censor habla en todo momento de mis equivocaciones y de mis burdos descuidos. Me he esforzado en leerlos y reflexionar sobre ellos y no he encontrado en qué consisten. Una de las cosas que más lo molestan, es la guerra obstinada que he declarado a las pilastras y a las arcadas. No es el único que ha lamentado el partido que he tomado al proscribirlas. El abate leBlanc, en sus juiciosas Observaciones sobre las láminas, por las cuales me dirige elogios que de ninguna manera merezco, se lamenta de mi prevención contra un ornamento tan agradable. Otros me han expresado que este rigor les parece excesivo. Por mi parte había previsto que semejante supresión no sería recibida sin murmurar; para ello no hacía falta más que ceder al imperio del hábito y a la fuerza de los prejuicios. Sin embargo, creo haber establecido principios que no es posible aprobar sin concluir necesariamente en la exclusión de las pilastras y de las arcadas. Son esos principios los que es necesario combatir.

El autor del Examen se extiende ampliamente sobre el tema de las pilastras pero no dice una sola palabra que justifique su uso. Cuando para refutar lo que he dicho acerca de que la naturaleza no hace nada cuadrado, me arguye que en las canteras hay fósiles y piedras brutas, no encuentro otra cosa que responderle sino que no me ha entendido. Es fastidioso que esta respuesta sea la solución natural que se presenta en la mayor parte de las dificultades contra los aspectos que él presenta sin saber y sin decir por qué. Si bien está de acuerdo en que la pilastra aislada debe ser proscrita, no podría proporcionar ninguna razón sólida de ello a menos de recurrir a los principios que he establecido. Pero, en fin, si la pilastra aislada debe ser proscrita, ¿cómo se puede sostener que la pilastra adosada pueda tener gracia? No

comprendo nada de estas inconsecuencias y desconfío de la posibilidad de conciliar semejantes oposiciones.

La experiencia, se dice, una experiencia tan antigua como universal, garantiza el buen efecto de la pilastra adosada. Con este principio no hay abuso que no pueda justificarse. ¿Es porque las baratijas de la arquitectura de arabesco plugieron a toda Europa durante muchos siglos, por lo que son menos reprobables? ¿Porque las extravagancias de Borromini han obtenido el sufragio de toda Roma y todavía actualmente son copiadas con afectación, ello las hace más tolerables? Importa al buen éxito del arte no aceptar nada que no esté fundado en principios, si no, no hay más regla que el capricho.

Un artista licencioso podrá imaginar todo tipo de singularidades extravagantes; podrá condenarlas o sostener que producen un buen efecto y para ello citará mil personas a quienes les placen. Reclamará en vano contra las reglas establecidas; dudará que sean legítimas y las rechazará como leyes arbitrarias que no muestran su fuerza mas que como una rutina ciega. No hay más que un medio de reprimir a este novato y es el de oponerle un principio fijo con el que esté obligado a concordar y cuya consecuencia directa sea la condenación de sus ideas caprichosas.

El arquitecto adorador de pilastras debía, pues, antes de todo, remontarse a un principio cierto del cual pudiera derivar lógicamente esta conclusión: así pues la pilastra es legítima. Me parece que los lectores inteligentes han reconocido en mi *Ensayo sobre la arquitectura*, que tal ha sido mi manera de proceder y que todo cuanto he llamado bellezas, licencias, errores, lo he extraído de un principio simple, claro y aprobado por todo el mundo. Mi adversario no debiera esperar en proscribir mi método aunque insista en limitarse a reivindicar el uso, la experiencia y la práctica de personas hábiles. El más joven de sus alumnos estará en posibilidad de ponerlo en predicamento pidiéndole que ofrezca una razón de lo que él asienta. Usted condena, le dirá, la pilastra aislada y desea que se admita la pilastra adosada. Pero ¿por qué una más bien que la otra? Usted dice apoyarse en los usos pero ¿cuantos usos no son realmente abusos? ¿La experiencia? pero a menudo se la ha encontrado falsa; ¿la práctica, pero ¿a cuantas irregularidades no ha estado sujeta? ¿cómo salir de este desfile de charlatanería ordinaria? Yo se lo digo y usted debe creerme; quienes le dicen lo contrario son los ignorantes. No es posible esperar progreso en las artes si todo se limita a imitar las cosas tal como han sido hechas; la crítica, tan necesaria

a su perfección, no puede tener lugar más que en tanto existan reglas fundadas, no sobre lo que es sino sobre lo que debe ser.

[...]

Prefacio

Contamos con diversos tratados de arquitectura que desarrollan muy exactamente las medidas y las proporciones, que entran en el detalle de los diferentes órdenes y que proporcionan modelos para todas las maneras de construir. No tenemos todavía una obra en que se establezcan sólidamente los principios, en que se manifieste el verdadero espíritu, en la que se propongan las reglas adecuadas para dirigir el talento y para fijar el gusto. Me parece que en las artes que no son puramente mecánicas no basta con que se sepa trabajar, importa sobre todo que se aprenda a pensar. Es necesario que un artista pueda dar razón a sí mismo de todo cuanto hace. Para ello tiene necesidad de contar con principios fijos que determinen sus juicios y que justifiquen sus elecciones: de tal suerte que pueda decir que una cosa está bien o mal no simplemente por instinto sino por el raciocinio de un hombre instruido en los caminos de lo bello.

Los conocimientos han sido establecidos desde hace mucho en casi todas las artes liberales. Muchas personas de talento se han dedicado a hacernos sentir todas las sutilezas. Se ha escrito muy puntualmente de la poesía, de la pintura y de la música. Los misterios de estas artes ingeniosas han sido tan bien profundizados que, teniéndolos presentes, se aprecian pocos descubrimientos por hacer. Nosotros tenemos preceptos reflexivos y críticas juiciosas que ubican a las bellezas verdaderas. La imaginación cuenta con guías que la conducen en el camino y frenos que la mantienen en los límites. Se aprecia lo justo y el mérito de sus fallas así como el desorden de sus desvíos. Si careciéramos de buenos poetas, de buenos pintores o de buenos músicos, eso no sucedería por falta de teoría sino por falta de talento.

Únicamente la arquitectura ha sido abandonada hasta el presente al capricho de los artistas, quienes le han elaborado preceptos sin discernimiento. Le han fijado azarosas reglas contando sólo con la inspección de los edificios antiguos. Han copiado los defectos con tanto escrúpulo como las bellezas: careciendo de principios que les permitieran captar la diferencia entre ellas, se han impuesto la obligación de confundirlas: serviles imitadores, todo aquello que han encontrado

autorizado mediante ejemplos, lo han declarado legítimo: limitando sus investigaciones a consultar el hecho, equivocadamente han concluido de ahí el derecho y, de este modo sus lecciones no han sido más que una fuente de errores.

Vitruvio no nos ha enseñado propiamente sino aquello que se practicaba en su tiempo; y cuando de él escapan destellos que anuncian un genio capaz de penetrar en los verdaderos misterios de su arte de ninguna manera se detiene a correr los velos que los cubren; alejándose siempre de los abismos de la teoría, nos conduce hacia los caminos de la práctica que más de una vez nos distancian de nuestro fin. Todos los modernos, con excepción de Cordemoy, no hacen más que comentar a Vitruvio y lo siguen con confianza a lo largo de todos sus extravíos. Dije con excepción de Cordemoy; este autor, más profundo que la mayor parte de los autores, ha captado la verdad que le era ocultada. Su tratado de arquitectura es extremadamente corto pero encierra principios excelentes y puntos de vista extraordinariamente reflexivos. Hubiera podido, con sólo desarrollarlos un poco, derivar consecuencias que habrían repercutido posteriormente sobre las oscuridades de su arte y desterrado las molestas incertidumbres que hacen aparecer las reglas como arbitrarias.

Es pues de desear que algún gran arquitecto se preocupe de salvar a la arquitectura de la extravagancia de las opiniones, descubriendo para nosotros las leyes fijas e inmutables. Todo arte, toda ciencia tiene un objeto determinado. Para alcanzar este objeto no todos los caminos son igualmente buenos y no hay más que uno que conduzca directamente al fin; y es este único camino el que es preciso conocer. En todas las cosas no existe más que una manera de hacerlas bien. Y, el arte no es otra cosa sino esta manera establecida sobre principios evidentes y aplicada al objeto a través de preceptos invariables.

En espera de que alguien, mucho más hábil que yo, se encargue de desenmarañar el caos de las reglas de arquitectura, a fin de que nunca más subsista alguna de la cual no sea posible ofrecer una sólida razón, voy a procurar aportar un ligero rayo de luz. Observando con atención nuestros más grandes y bellos edificios, mi alma siempre ha experimentado diversas impresiones. Algunas veces el encanto era a tal punto fuerte que producía en mí un placer teñido de entusiasmo. Otras veces sin haber sido tan vivamente impresionado me sentía sumamente satisfecho; era un placer menor pero, sin embargo, un verdadero placer. A menudo permanecí a todo punto insensible; también muchas veces estuve disgustado, molesto y trastornado. He reflexionado largo tiempo sobre estos diferentes efectos y he repetido mis

observaciones hasta que me he asegurado que los mismos objetos producían siempre sobre mí las mismas impresiones. He consultado el gusto de los demás y sometiendo a una prueba similar, he reconocido en ellos todas mis sensaciones más o menos vivas, según que su alma, haya recibido de la naturaleza un grado de sensibilidad más o menos fuerte. De lo anterior he concluido: 1, que en la arquitectura se encuentran bellezas esenciales independientes de los hábitos de las personas o de la convención de los hombres; 2, que la composición de una obra de arquitectura es susceptible, como todas las obras del espíritu, de frialdad y de vivacidad, de orden y de desorden y, 3, que debía haber para este arte como para todas las demás, un talento que no se adquiere, un trozo de genio que la naturaleza proporciona y que, sin embargo, este talento y este genio tenían necesidad de estar sujetos y cautivos por leyes.

Al continuar meditando sobre las diversas impresiones que provocaban en mí las diferentes composiciones de arquitectura, deseé penetrar en la causa de sus efectos. Me he preguntado por la razón de los sentimientos que sentía en mí mismo. He deseado saber por qué tal cosa me maravilla, tal otra no alcanzaba más que a gustarme, aquella no provocaba en mí ningunos sentimientos y la de más allá me era insoportable. Preguntas que en un principio no han hecho más que levantar tinieblas e incertidumbres. De ninguna manera me he desanimado; he sondeado el abismo hasta el momento en que he creído descubrir el fondo; no he cesado de interrogar mi alma hasta el momento en que me ha ofrecido una respuesta satisfactoria. Un día y de un sólo golpe ésta ha aparecido ante mis ojos. Y ahí donde anteriormente no veía más que nieblas y sombras he podido percibir distintamente los objetos, y he asido esos objetos con ardor; y haciendo uso de su luz he podido ver desaparecer mis incertidumbres poco a poco y desvanecerse mis dificultades; y he podido llegar hasta a demostrarme a mí mismo, mediante principios y sus consecuencias, la necesidad de todos los efectos cuyas causas ignoraba.

Tal es el camino que he seguido para satisfacerme. Me ha parecido que no sería inútil participar al público del éxito que han tenido mis esfuerzos. Si no lograra otra cosa que llevar a mis lectores a examinar si he captado el cambio, a criticar severamente mis conclusiones y a ensayar por ellos mismos el penetrar más en el mismo abismo, con sólo eso, la arquitectura ganaría infinitamente. Puedo decir con verdad que mi principal intención es conducir al público y sobre todo a los artistas a dudar, a conjeturar, a contentarse con dificultad: estaría sumamente dichoso si los condu-

jera por el camino de estudios que les permitieran captar mis errores, corregir mis inexactitudes y enriquecer mis razonamientos.

Esto no es más que un ensayo en el que no he hecho otra cosa propiamente que no sea indicar los objetos e intentar las rutas dejando a otros la tarea de conceder a mis principios toda su amplitud y toda su aplicación con una inteligencia y una sagacidad de la que yo no sería capaz. He dicho lo suficiente para proporcionar a los arquitectos reglas fijas de trabajo y medios de perfección infalible. He procurado hacer inteligible lo más que me ha sido posible. A menudo no he podido evitar el empleo de términos de arte. Ellos son conocidos suficientemente de todos. Además, el diccionario que se encuentra en la última parte, contiene la explicación de todos aquellos de los cuales no se tiene bastante conocimiento. Como mi principal objetivo es formar el gusto de los arquitectos, evito todos los detalles que se encuentran de más y, para hacer esta obra más instructiva he añadido en esta segunda edición un número de ilustraciones suficiente para llevar a los ojos de los lectores todos los objetos de los cuales una simple descripción no les habría proporcionado más que una idea imperfecta.

Introducción

La arquitectura es de todas las artes útiles aquella que demanda los talentos más distinguidos y los conocimientos más amplios. Es posible que sea necesario contar con tanto de genio, de espíritu y de gusto para ser un gran arquitecto, como para formar un pintor o un poeta de primer orden. Sería un gran error pensar que todo en ella es mecánico; que todo se limita a cavar los cimientos y a elevar los muros; y todo según reglas, en las que la rutina no exige otra cosa sino ojos habituados a aquilatar una plomada y manos hechas para manejar la llana.

Cuando se habla del arte de edificar, un montón confuso de escombros incómodos, de pilas inmensas de materiales informes, de ruidos espantosos de martillos, de andamios peligrosos, un juego horroroso de máquinas y un ejército de obreros sucios y enlodados, es todo lo que se presenta a la imaginación vulgar, es el ángulo poco agradable de un arte cuyos sutiles misterios son percibidos solo por unos cuantos, excitando la admiración de quienes les penetran. Estos descubren invenciones cuyo atrevimiento supone un genio vasto y fecundo, cuyas proporciones anuncian una precisión severa y sistemática y ornamentos cuya elegancia revela sentimientos delicados y exquisitos. El que es capaz de captar tantas bellezas

verdaderas, bien lejos de confundir la arquitectura con las artes menores, más bien se sentirá llevado a colocarla en el rango de las ciencias más profundas. La vista de un edificio construido con toda la perfección artística causa un placer y un encantamiento del que es imposible librarse. Ese espectáculo propicia en el alma ideas nobles y delicadas. Nos hace experimentar cierta dulce emoción y ese agradable transporte que propician las obras que portan la impronta de una verdadera superioridad de espíritu. Un bello edificio habla elocuentemente de su arquitecto. Perrault con sus escritos no es más que un sabio: la columnata del Louvre lo califica como un gran hombre.

Lo que la arquitectura tiene de más perfecto lo debe a los griegos, nación privilegiada a la que le estaba reservado no ignorar nada en las ciencias e inventarlo todo en las artes. Los romanos, dignos de admirar, capaces de copiar los modelos excelentes que Grecia les proporcionaba, desearon añadir los suyos y no hicieron más que enseñarle a todo el universo que cuando la perfección se ha alcanzado no hay más que imitarla o decaer. La barbarie de los siglos posteriores, después de haber amortajado a todas las artes bajo las ruinas de un imperio que conservaba el gusto y los principios, dio nacimiento a un nuevo sistema de arquitectura de proporciones desconocidas, de ornamentos extravagantemente configurados y puerilmente amontonados, que no ofrecían en piedras talladas, más que lo informe, lo grotesco, lo excesivo. Esta arquitectura moderna desde hace largo tiempo ha sido la delicia de toda Europa. La mayor parte de nuestras grandes iglesias desgraciadamente están destinadas a conservar esos rasgos a la posteridad más distante. Digamos la verdad: con todo y sus innumerables errores ésta arquitectura ha tenido sus bellezas. Aunque en sus más extraordinarias producciones se enseñoorea una pesadez de espíritu y una grosería de sentimientos a todo punto molestos, no se puede dejar de admirar la osadía de sus rasgos, la delicadeza del tallado, el aire de majestad y de desprendimiento que enfatiza a algunas, no obstante que en todas sus partes tienen alguna cosa de desesperante y de inimitable. Pero los más dotados genios pudieron percibir en los monumentos antiguos pruebas del extravío universal y los recursos para superarlos. Acostumbrados a gustar las maravillas inútilmente expuestas a todos los ojos desde hace tantos siglos, estudiaron sus relaciones e imitaron el artificio. A fuerza de estudios, de exámenes y de ensayos hicieron renacer el estudio de las buenas reglas y restablecieron la arquitectura con todos sus antiguos derechos. Se abandonaron los ridículos accesorios del gótico y

los arabescos, para sustituirlos por los varoniles y elegantes adornos del dórico, del jónico y del corintio. Los franceses, lentos para imaginar pero prontos a seguir las proposiciones promisorias, envidiaron de Italia la gloria de resucitar las magníficas creaciones de Grecia. Contamos entre nosotros con monumentos que expresan el ardor y que constatan el éxito de esa emulación de nuestros padres. Hemos tenido nuestros Bramantes, nuestros Miguel Ángel, nuestros Vignolas. El pasado siglo, siglo en el que, en lo tocante a talentos la naturaleza desplegó todos sus dones entre nosotros, tal vez hasta el punto de agotar su fecundidad, produjo en materia de arquitectura obras maestras dignas de los mejores tiempos. Pero en el mismo momento en que tocábamos la perfección, como si la barbarie no hubiera abandonado todos sus derechos entre nosotros, recaímos en los ámbitos de lo defectuoso. Todo parece llevarnos hacia una completa decadencia.

Ese peligro, que día con día se torna más próximo y que sin embargo todavía podemos prevenir, modestamente me lleva a proponer aquí mis reflexiones sobre un arte por el cual siempre tuve un gran amor. Mis propósitos no están animados por la pasión de censurar, pasión que detesto, ni por el deseo de decir cosas nuevas, deseo al que considero, por lo bajo, frívolo. Pleno de estimación hacia nuestros artistas de los cuales muchos cuentan con una habilidad reconocida, me limito a comunicarles mis ideas y mis dudas acerca de las cuales les ruego un examen reflexivo. Si califico como de verdaderos abusos ciertos usos universalmente vigentes entre ellos, no pretendo de ninguna manera que los acepten por provenir de mi opinión personal, sino que los someto sinceramente a su juicio crítico. Todo cuanto pido es que estén de acuerdo en despojarse de ciertos prejuicios sumamente comunes y siempre negativos a los progresos del arte.

El que se diga que no siendo yo de la profesión no puedo hablar de ella con suficiente conocimiento es seguramente la mas débil de todas las dificultades. Todos los días se juzga una tragedia sin jamás haber tomado parte en ella. El conocimiento de las reglas no es privativo de ninguna persona aunque la ejecución sólo pueda ser llevada por unos cuantos. Que no me opongan autoridades respetables pero que no son infalibles. Sería equivocar todo el juzgar lo que debe ser por lo que es. Los más grandes hombres se han equivocado algunas veces y por ello no es lo más acertado, para evitar caer en el error, tomar su ejemplo por regla. Que no se me objete mediante pretendidas imposibilidades. La pereza encuentra muchas ahí donde la razón no ve ninguna. Estoy persuadido de que aquellos de nuestros arquitectos

que tienen un verdadero amor por la perfección de su arte, reconocerán de buen grado mi buena voluntad. Es posible que encuentren en este escrito reflexiones que se les hubieren escapado y que, de juzgarlas sólidas, no desdeñen aplicarlas. Es todo lo que les pido. Porque, lamentarse de que una mano extraña lleve la bandera de la verdad en los misterios que no habían sido explicados; rechazar una luz que se presenta por antipatía en contra de la fuente de donde ella proviene; despreciar ciegamente el afán de un no profesional que busca discernir los caminos que conducen al fin que aquellos han perdido; apasionarse contra los buenos resultados que pueden tener sus esfuerzos con el temor de encontrarse mas adelante con censores más atentos y jueces más severos, son disposiciones de ánimo que no convienen más que a artistas desprovistos de genio y de sentimiento.

Capítulo primero

Principios generales de la Arquitectura

Acontece con la arquitectura como con todas las otras artes: sus principios están fundados en la simple naturaleza, y en los procedimientos de ésta se encuentran claramente señaladas las reglas de aquella. Consideremos al hombre en su primer origen, sin otra ayuda, sin otra guía que el instinto natural de sus necesidades. Necesita un lugar de reposo. Al borde de un tranquilo riachuelo encuentra un prado; su verdor place a los ojos; su suave pasto le invita; y él viene y cómodamente tendido sobre este tapiz, no sueña más que en gozar en paz de los dones de la naturaleza. Nada le molesta, no desea nada. Pero pronto, el ardor del sol que le abraza y le hace buscar un abrigo; percibe una foresta que le brinda el frescor de sus sombras; corre a ocultarse en su espesor y se encuentra contento. Sin embargo, mil vapores se elevan, espesas nubes cubren los aires, una lluvia se precipita como un torrente sobre esta foresta deliciosa.

El hombre, mal cubierto con el abrigo de las hojas no sabe cómo defenderse de una humedad incómoda que le penetra por todas partes. Una caverna se presenta y en ella se desliza; se encuentra seco y goza de su descubrimiento; más nuevos desagradados le fastidian todavía en esta morada; se ve en las tinieblas y respira un aire malsano. Así, trata de resolver con su industria las desatenciones de la naturaleza.

El hombre desea hacerse un alojamiento que lo cubra sin sepultarlo. Algunas ramas abatidas en la foresta son el material propicio a su designio. Escoge cuatro de las más fuertes que coloca perpendicularmente dispuestas en cuadrado. Arriba

coloca cuatro atravesadas, y sobre éstas, coloca las que inclinadas reúnen en un punto los dos lados. Esta especie de techo es cubierto de hojas antes cortadas, para que ni el sol ni la lluvia pueda penetrar; y he aquí al hombre alojado. Es verdad que el frío y el calor le dejan sentir su incomodidad en esta mansión abierta por todas partes, pero ahora rellenará el espacio entre los postes y se encontrará garantizado.

Tal es la marcha simple de la naturaleza; es de la imitación de sus procedimientos que el arte debe su nacimiento. La pequeña cabaña que acabo de describir es el modelo sobre el cual se han imaginado todas las magnificencias de la arquitectura: las piezas de madera elevadas perpendicularmente nos dan idea de columnas. Las piezas horizontales que las unen, nos dan idea de entablamentos. En fin, las piezas inclinadas que forman el techo, nos dan idea de frontones. Es ésto lo que todos los maestros del arte han reconocido. Pero téngase muy en cuenta que jamás principio alguno fue de tan fecundas consecuencias. A partir de aquí, en lo sucesivo es sencillo distinguir las partes que participan esencialmente en un orden de arquitectura de aquellas que son introducidas solo por necesidad o que han sido añadidas por capricho. Son las partes esenciales las que constituyen todas las bellezas; es en las partes introducidas por necesidad, en donde estriban todas las licencias y es en las partes añadidas por capricho en donde radican todos los defectos. Esto exige ser esclarecido: voy a tratar de responder lo mejor posible.

De ninguna manera perdamos de vista nuestra pequeña cabaña rústica. En ella no veo más que columnas, una plancha o entablamento y un techo puntiagudo cuyas dos extremidades forman, cada una, eso que denominamos frontón. Hasta aquí, nada de bóvedas y mucho menos de arcadas; nada de pedestales ni de ático, nada de puertas aun, ni de ventanas. Concluyo, pues, y digo: en todo orden arquitectónico no se encuentra más que la columna, el entablamento y el frontón, que son los que intervienen esencialmente en su composición. Si cada una de esas tres partes se encuentra colocada en la situación y con la forma que le conviene, no habrá que añadir nada para que la obra sea perfecta. Contamos en Francia con un muy bello monumento de los antiguos, es ése que en Nimes es llamado la Casa Cuadrada. Conocedores o no conocedores, todo el mundo admira la belleza de este edificio. ¿Por qué? Porque todo está hecho de acuerdo a los verdaderos principios de la arquitectura. Un rectángulo en el que treinta columnas soportan un entablamento y un techo terminado en sus dos extremidades por un frontón, he ahí todo de lo que se trata. Este conjunto es de una sencillez y de una nobleza que sorprende a todas las miradas.

El autor del Examen no está de ninguna manera de acuerdo en que intente encontrar una relación rigurosa entre todas las partes que componen nuestros edificios y aquellas de la cabaña rústica. Lo que deberíamos haber hecho es desarrollar las leyes que justifican una relación viciosa, porque si ésta es sólida y fundada, como lo pretendo y como lo insinúan todos los maestros del arte, no hay medio de atacar las reglas que establezco en los siguientes artículos. En todos los casos se trata de consecuencias necesarias de este principio simple. Si se desea refutarme, no hay más que un procedimiento: demostrar que el principio es falso o que la consecuencia ha sido mal extraída. En la medida en que no se ejerciten contra mí ninguna de esas dos armas, todo lo demás no serán sino golpes inocuos. Todas las exclamaciones, todas las injurias serán inútiles. El lector juicioso regresará siempre a estas preguntas: ¿es falso el principio? ¿lo es la consecuencia? La única razón que se objeta en contra de la relación establecida entre nuestros edificios y la cabaña rústica es que nos debe ser permitido alejarnos un poco de las burdas e informes invenciones. Realmente nosotros no nos alejamos mucho debido al gran gusto con el que hemos sustituido las negligencias de una composición tan ruda; pero lo esencial debe permanecer. Es ése el trazo que la naturaleza nos presenta; el arte no debe emplear sus recursos más que para embellecer, limar, pulir la obra sin tocar el fondo del diseño. Entremos, pues, al detalle de las partes esenciales de un orden arquitectónico.

Durand

Compendio de lecciones de arquitectura

Fuente: Jean Nicolas Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Royale Polytechnique*, vol. 1, (Paris: Fermin Didot, 1817), 4-25.

Introducción

Importancia de la Arquitectura; objeto de este arte; medios que se deben naturalmente de emplear para lograrla; principios generales; ventajas que la especie humana y la sociedad obtendrán de su aplicación; funestos efectos que pueden resultar de la ignorancia o inobservancia de estos principios; necesidad del estudio de la arquitectura.

La arquitectura es el arte de componer y ejecutar todos los edificios públicos y particulares.

De todas las producciones artísticas, las de la arquitectura son las más costosas. Cuesta mucho erigir los edificios particulares, aún los menos considerables; es enormemente caro construir los edificios públicos, aun cuando unos y otros hubieran sido concebidos con el máximo de sabiduría. Y, si en su composición no se han tenido otras guías que la precipitación, el capricho o la rutina, los gastos en que se incurre devienen incalculables.

El Palacio de Versalles, edificio en el cual se encuentran habitaciones sin nombre y sin dignidad, millares de columnas y ninguna columnata, extensión inmensa sin grandeza, riqueza sin magnificencia, es un ejemplo violento de esta verdad.

En relación al costo de este edificio, he aquí lo que ha dicho Mirabeau: "El mariscal de la Bella Isla se llena de terror cuando ha contado hasta doce mil millones los gastos hechos para Versalles, y no osa sondear hasta el fondo de este abismo".

No obstante que en la arquitectura la inversión es tan importante, es el arte del que más uso hacemos; en todos los lugares y en todos los tiempos se han construido una multitud de habitaciones particulares para los hombres y de edificios públicos para las diferentes sociedades: la tierra ha sido cubierta. No obstante la multiplicidad de estos edificios y de los ejemplos más o menos pavorosos, como



el que acabamos de mencionar, y de por sí más que suficientes para renegar de la arquitectura, cada día vemos levantar nuevos monumentos a este arte: debe serle sumamente necesaria a la especie humana y, a la vez, constituir un manantial de dulces placeres.

En efecto, la arquitectura es de todas las artes la que le procura al hombre las ventajas más inmediatas, grandes y numerosas: el hombre le debe su subsistencia; la sociedad su existencia; todas las artes su nacimiento y desarrollo. Sin ella, la especie humana presa de los rigores de la naturaleza y teniendo que defenderse contra la necesidad, los peligros y las enfermedades, lejos de lograr las ventajas de la convivencia en sociedad, hubiera podido desaparecer de casi toda la superficie terrestre.

¿No estará errada pues la indiferencia que tenemos hacia este arte cuyos resultados nos son tan importantes y asombrosos? Teniendo en cuenta las ventajas inmensas que nos procura y los terribles inconvenientes en los cuales podemos caer por la ignorancia es que podemos abandonar la negligencia que hemos tenido en instruirnos de los primeros principios de este arte. Es en efecto gracias a un estudio profundo que el artista podrá evitar los inconvenientes y multiplicar las ventajas.

Ya que pese al interés que nos significa, la arquitectura no es generalmente conocida, cuando menos los que la ejercen debería tener de ella un perfecto conocimiento.

Para obtener resultados prontos y ciertos en el estudio de un arte cualquiera, es preciso conocer primero la naturaleza de ese arte; saber en qué se ocupa y cómo se debe, en general, de ocupar.

En otros términos, afirmar el fin que se propone así como los medios que debe de emplear para alcanzarlo.

No será difícil descubrir el objeto de la arquitectura. Mientras más profundamente la conozcamos se nos hará evidente que su fin no es otro que la utilidad pública y particular, la conservación y el bienestar de los individuos, de las familias y de la Sociedad.

Los medios que debe emplear para lograr fin tan interesante como noble, no son más difíciles de reconocer: la arquitectura, siendo hecha por el hombre y para el hombre, encontrará en la manera de ser de éste sus propios medios. Algunas observaciones bien simples bastarán para descubrirlos.

Medios que debe emplear

Por poco que observemos la marcha y desarrollo de la inteligencia y la sensibilidad, reconoceremos que en todos los tiempos y lugares los pensamientos del hombre y sus acciones han tenido como origen estos dos principios: el amor al bienestar y la aversión hacia toda especie de pena. Es por ésto que los hombres, sean aquellos que aislados se construyen sus habitaciones o residencias particulares, sean los que reunidos en sociedad construyen los edificios públicos, persisten en buscar:

1. Obtener de los edificios que construyen, las más grandes ventajas y, en consecuencia, hacerlos de la manera más conveniente a su destino.
2. Construirlos de la forma menos trabajosa en su principio y la menos costosa en su continuación, porque el costo depende del precio del trabajo.

Así, la conveniencia y la economía son los medios que debe emplear naturalmente la arquitectura y las raíces de donde debe extraer sus principios, los únicos que pueden guiarnos en el estudio y ejercicio de este arte.

Principios generales relativos a la conveniencia.

En principio, para que un edificio sea conveniente, debe ser sólido, salubre y cómodo. Será sólido si los materiales que se emplean son de buena calidad y están colocados con inteligencia; si el edificio se sustenta sobre buenos cimientos; si tiene apoyos en número suficiente perpendicularmente colocados para tener más fuerza y a distancia iguales a fin de que cada uno de ellos sostenga una porción de carga igual; en fin, si existe entre todas sus partes, tanto horizontales como verticales, la más íntima unión.

Será salubre si está colocado en un lugar sano; si el área del pavimento está elevada del suelo se encuentra garantizado de la humedad; si los muros, ocupando los espacios entre la estructura, defienden del calor o del frío la parte interior; si estos muros están dotados de aberturas capaces de dejar penetrar el aire y la luz; si todas las aberturas practicadas en los muros interiores corresponden con las exteriores para facilitarle al aire el medio de renovarse; si una cubierta los pone el abrigo de la

lluvia o del sol de modo que el extremo de ésta proyectándose delante de los muros aleje las aguas; y si se encuentra expuesta al Sur en las regiones frías y al Norte en las comarcas calientes.

En fin, será cómoda si el número y magnitud de todas sus partes, si su forma y situación además de su arreglo, se encuentran en la relación más exacta con su destino. He ahí lo que ve la conveniencia, y he aquí lo que concierne a la economía.

Principios relativos a la economía

En una superficie dada se puede observar que su perímetro es menor si está delimitada por los lados de un cuadrado que cuando lo está por los de un paralelogramo, y que aún es menor cuando lo está por la circunferencia de un círculo; que por ser simétrica, regular y simple, la forma del cuadrado es superior a la del paralelogramo e inferior a la del círculo, de lo que podemos concluir que un edificio será tanto menos costoso mientras más simétrico, regular y simple. No es necesario añadir que si la economía prescribe la mayor simplicidad en todo lo necesario, proscribire absolutamente todo lo que es inútil.

Tales son los principios generales que han guiado a los hombres razonables cuando ha sido necesario erigir edificios en cualquier tiempo y lugar; y tales son en efecto los principios según los cuales han sido concebidos los edificios más antiguos, los más generales y justamente admirados, como se probará por lo que sigue.

Como se ve, estos principios son simples como la naturaleza, y no menos fecundos como no tardaremos en ver.

Ideas acerca de la arquitectura de la mayor parte de autores que la han tratado

Sin embargo, no ha sido así como se ha considerado generalmente a la arquitectura. La idea que estamos presentando no es la que se tiene comúnmente.

Según la opinión de la mayor parte de los arquitectos, la arquitectura es más el arte de decorar que el de hacer edificios útiles. Su fin principal, dicen ellos, no es otro que agradar a la vista y excitar en nosotros sensaciones placenteras, de aquí que la arquitectura como las demás artes no pueda provenir más que de la imitación. Debemos, añaden, tomar como modelo las formas de las primeras cabañas que los hombres han levantado así como las proporciones del cuerpo humano, o los órdenes de arquitectura inventados por los griegos, imitados por los romanos

y adoptados por la mayor parte de las naciones de Europa, que son, según estos autores, una imitación del cuerpo humano y de la cabaña, convirtiéndose éstos, en consecuencia, en la esencia de la arquitectura. De donde concluyen que la belleza de las decoraciones logradas gracias a los órdenes es tal, que de ninguna manera debemos fijarnos en el costo que necesariamente entraña la ornamentación.

Pero en tanto que no podemos decorar sin dinero, y mientras más decoramos más gastamos, es natural examinar si es verdad que la decoración arquitectónica tal como los arquitectos la conciben, procura todo el placer que promete, o al menos, si este placer compensa los gastos que ocasiona.

Para que la arquitectura pueda ocasionar placer imitando, es necesario que a ejemplo de las otras artes, ella imite a la naturaleza. Veamos si la primera cabaña que el hombre hizo es un objeto natural y si el cuerpo humano puede servir de modelo a los órdenes; veamos, en fin, si los órdenes son una imitación de la cabaña o del cuerpo humano.

Descripción de la cabaña por Laugier

Comencemos por dar una idea de esta cabaña y de los órdenes. He aquí cómo se expresa Laugier acerca de la cabaña.

“Consideremos al hombre —dice él— en su primer origen, sin otra ayuda, sin otra guía que el instinto natural de sus necesidades. Necesita un lugar de reposo. Al borde de un tranquilo riachuelo encuentra un prado; su verdor place a los ojos; su suave pasto le invita; y él viene y cómodamente tendido sobre este tapiz, no sueña más que en gozar en paz de los dones de la naturaleza.

Nada le molesta, no desea nada. Pero pronto, el ardor del sol que le abrasa le hace buscar un abrigo; percibe una foresta que le brinda la frescura de sus sombras; corre a ocultarse en su espesor y se encuentra contento.

Sin embargo, mil vapores se elevan, espesas nubes cubren los aires, una lluvia se precipita como un torrente sobre esta foresta deliciosa.

El hombre, mal cubierto con el abrigo de las hojas no sabe cómo defenderse de una humedad incómoda que le penetra por todas partes. Una caverna se presenta y en ella se desliza; se encuentra seco y goza de su descubrimiento; más nuevos desagradados le fastidian todavía en esta morada; se ve en las tinieblas y respira un aire malsano. Así, trata de resolver con su industria las desatenciones de la naturaleza.

El hombre desea hacerse un alojamiento que lo cubra sin sepultarlo. Algunas ramas abatidas en la foresta son el material propicio a su designio. Escoge cuatro de las más fuertes que coloca perpendicularmente dispuestas en cuadrado. Arriba coloca cuatro atravesadas, y sobre éstas, coloca las que inclinadas reúnen en un punto los dos lados. Esta especie de techo es cubierta de hojas antes cortadas, para que ni el sol ni la lluvia pueda penetrar; y he aquí al hombre alojado. Es verdad que el frío y el calor le dejan sentir su incomodidad en esta mansión abierta por todas partes, pero ahora rellenará el espacio entre los postes y se encontrará garantizado. La pequeña cabaña que acabo de describir —continúa Laugier— es el modelo sobre el cual se han imaginado todas las magnificencias de la arquitectura: las piezas de madera elevadas perpendicularmente nos dan idea de columnas. Las piezas horizontales que las unen, nos dan idea de entablamentos. En fin, las piezas inclinadas que forman el techo, nos dan idea de frontones. Es ésto lo que todos los maestros del arte han reconocido”.

Orden. Lo que se entiende generalmente con esta palabra

Las columnas, los entablamentos y los frontones, cuya reunión forma lo que llamamos un “orden de arquitectura”, son las partes esenciales del arte, aquellas que constituyen a la belleza. Y los muros, las puertas, las ventanas, las arcadas, así como las otras partes que la sola necesidad nos hace añadir, no son más que licencias que se deben de tolerar; tal es la extraña conclusión a que llega el autor que acabamos de citar.

Del conocimiento de la cabaña pasemos al del orden y digamos lo que Vitruvio nos ha enseñado a este respecto:

“Doro, rey del Peloponeso, —dice él— hizo construir un templo a Juno en Argos, que se encuentra por casualidad de esa manera que llamamos dórico; en seguida, en muchos otros lugares, se hizo de semejante manera, no habiendo todavía ninguna regla establecida para las proporciones de la arquitectura. En aquellos tiempos, los atenienses enviaron al Asia Menor muchas colonias bajo el mando de Ion, y llamaron Jonia a ese lugar donde se establecieron.

Construyeron al principio templos dóricos, como el de Apolo. Pero como no sabían bien que proporciones darles a las columnas, buscaron el medio de hacerlas fuertes

para sostener el peso del edificio y, al mismo tiempo, agradables a la vista. Tomaron así la medida del pie de un hombre, que es la sexta parte de su altura, y sobre esta medida hicieron sus columnas, de modo que les dieron seis diámetros. Así, la columna dórica fue hecha en los edificios, teniendo la proporción, la fuerza y la belleza del cuerpo del hombre.

Algún tiempo después, construyeron un templo a Diana, y buscaron una nueva manera de hacerla bella por el mismo método. Imitaron la delicadeza del cuerpo de una mujer; erigieron sus columnas y les dieron una base a manera de calzado; le pusieron volutas al capitel para representar la parte del pelo que cae a derecha e izquierda, y pusieron al frente cimacios y festones para imitar el resto del pelo que es anudado detrás de la cabeza de las mujeres; las canaladuras de la columna imitaron los pliegues del vestido. A este orden inventado por los Jonios, le llamaron Jónico.

El Corintio, representa la delicadeza de una doncella a quien la edad le da un talle más fino y por tanto más susceptible de recibir adornos que pueden aumentar su belleza natural. La invención de su capitel se debe a esta circunstancia: una doncella de Corinto, pronta a casarse, murió; su nodriza fue a poner sobre su tumba en un canastillo, algunos objetos que a la muchacha le habían agradado en vida, y para que pudieran conservarse a la intemperie más tiempo sin estropearse, tapó la cesta con un ladrillo. Por una casualidad vino a quedar el canastillo sobre la raíz de una planta de acanto, lo que hizo que los tallos fueran creciendo a los lados de la cesta y, tropezando con los cantos de ladrillo, tuvieron que doblarse produciendo los contornos de las volutas. Calímaco, escultor y arquitecto, vio este objeto con agrado, e imitó las formas en el capitel de las columnas que hizo después en Corinto, estableciendo sobre este modelo las proporciones del orden corintio.

Muchas colonias griegas trajeron a la Etruria, hoy Toscana, el conocimiento del orden dórico, que era el único que se seguía usando en Grecia, y este orden fue largo tiempo ejecutado de la misma manera que en su país de origen: pero al fin se le hicieron muchos cambios, se alargó la columna, se le dio una base, se cambió el capitel, se simplificó el entablamento, y este orden así modificado, fue adoptado por los romanos bajo el nombre de Toscano.

Mucho tiempo después, los romanos, que habían adoptado los tres órdenes griegos, imaginaron colocar las volutas jónicas en el capitel corintio: esta mixtura hizo dar a las columnas en las cuales se encontraba, el nombre de Compuestas.”

Tales son los cinco órdenes a los que se mira como la esencia de la arquitectura, como la raíz de todas las bellezas de que la decoración es susceptible; porque son, o al menos se pretende, imitación de las formas de la cabaña y de las proporciones del cuerpo humano. Veamos si son en efecto una imitación.

Las proporciones de los órdenes ¿son imitaciones del cuerpo humano?

Comencemos por el orden dórico, que se dice, fijaron en seis diámetros, porque el pie del hombre es la sexta parte de su altura. En un principio, el pie de un hombre es, no la sexta parte, sino la octava parte de la altura de su cuerpo. Además, en todos los edificios griegos las proporciones de la columna dórica varían infinitamente; y en esta variedad infinita, la relación exacta de seis, no se encuentra ni una sola vez. Si algún arquitecto asignó esta proporción al orden dórico, parece que los griegos no le hicieron ningún caso; de otra manera, se le encontraría, sino en todos sus edificios al menos en aquellos del tiempo de Pericles, edificios que se tienen, con razón, como obras maestras.

La misma variedad se encuentra en las proporciones de los otros órdenes que se sostiene imitaron al cuerpo de la mujer y de la niña. No es verdad pues que el cuerpo humano haya servido de modelo a los órdenes. Pero, aún en el caso de que el orden tuviera las mismas proporciones, que los griegos hubieran seguido constantemente el sistema que se les atribuye, y que la longitud del pie sea la sexta parte de la altura del cuerpo humano, ¿podemos ya por ésto, concluir que las proporciones de los órdenes son una imitación de aquellas del cuerpo del hombre? ¿Qué comparación se puede hacer entre el cuerpo del hombre, cuya altura varía en cada caso, y una especie de cilindro en que el diámetro es en todas partes el mismo? ¿Qué semejanza puede haber entre dos objetos, cuando a los dos se les supone una misma base y una misma altura? Es evidente que las proporciones del cuerpo humano no han servido ni pueden servir de modelo a las de los órdenes.

Si las proporciones de los órdenes no han podido ser imitadas de las del cuerpo humano, las formas de estos mismos órdenes están en similar situación con respecto a las de la cabaña. Las columnas tienen, o bases con capiteles o al menos capiteles; pues no se admitiría con tal una columna que no fuera más que un cilindro. Pues no se ve nada de esto en los troncos de árboles o en los postes que sostienen la cabaña. En vano se dirá que en seguida, y sobre los postes, se han puesto bloques planos para ampliar la parte superior y hacerla más capaz de soportar al entabla-

mento; visto que tomada de igual longitud, una pieza de madera compuesta de fibras longitudinales es menos susceptible de romperse que un pedazo de piedra compuesto de pequeños granos agregados los unos a los otros. Si uno de estos objetos había de servir de modelo a otro, sería más fácil creer que los bloques de madera han imitado a los capiteles en piedra que creer que éstos últimos habían imitado a los otros.

El entablamento imita tanto a las partes superiores de la cabaña, como las columnas a los postes. Si en un edificio ponemos modillones, que según se dice representan la extremidad de las piezas inclinadas del tejado de esa cabaña, los ponemos todo alrededor; sería ridículo hacerlo de otra forma. Sin embargo, en la cabaña, no se ven más que en dos lados; *es lo mismo que los triglifos*.

Además, en la cabaña, la extremidad de las vigas, de las cuales se dice que los triglifos son imitación, son lisas y los triglifos son acanalados: ellos no deben su nombre más que a la media caña o estría que marcan. Si pues los arquitectos que inventaron los órdenes trataron de imitar la cabaña, son ciertamente muy malos imitadores. Más parece, por lo que dice Vitruvio en más de un pasaje, que los griegos, lejos de sujetarse a imitar a la cabaña, hacían lo contrario, disfrazar las partes de los edificios que podían semejarse a las partes de la cabaña. Veamos como este escritor se expresa respecto a los triglifos:

“Mucho tiempo después de esta haciendo columna en piedra, todavía hacía entablamentos en madera. Los arquitectos griegos encontraron que la extremidad lisa de las vigas que cargaban sobre el arquitrabe o viga principal, no era agradable de ver, y le pusieron encima unas pequeñas placas, a las que nosotros llamamos “platabandas de los triglifos” y las cubrieron con cera.

A esta cera no le afectaba el agua de la lluvia como al resto del entablamento, el agua corría por una especie de canales, que se imitan después en los entablamentos en piedra”.

En los entablamentos de orden jónico y corintio, los griegos fueron todavía más lejos; han hecho desaparecer todo lo que provenía de la cabaña; y sin embargo, por una contradicción, bien singular, son estos últimos órdenes a los cuales los partidarios de la cabaña aceptan como los más bellos.

Las formas de los órdenes no son imitación de la cabaña o lo son imperfectamente.

Es pues evidente que los órdenes griegos no han sido copiados de la cabaña, y que de haberlo sido, sería una imitación tan imperfecta que no podría en consecuencia producir el efecto que se esperaba.

¿Es la cabaña un objeto natural?

Pero este modelo ¿no es él mismo aún más imperfecto que la copia? ¿Qué es una cabaña abierta a todos los vientos, que el hombre erige ostensiblemente para su resguardo, y que no lo resguarda de nada? ¿Esta cabaña puede ser vista como un objeto natural? ¿No es evidente que no es más que el producto informe de los primeros ensayos del arte? ¿Será ésto porque el instinto que dirigía al hombre en esta fabricación era a tal punto burdo, que no merece el nombre de arte? ¿Será acaso por ésto que se la mira como un producto de la naturaleza? Pues si la cabaña no es definitivamente un objeto natural; si el cuerpo humano no puede servir de modelo a la arquitectura; si en la misma suposición opuesta, los órdenes no son definitividad opuesta, los órdenes no son definitivamente una imitación del uno o del otro, debemos concluir necesariamente que estos órdenes no constituyen la esencia de la arquitectura; que el placer que se pretende con su empleo y el de la decoración que produce, es nulo; que, en fin, la misma decoración no es más que una quimera; y el gasto que entraña, una extravagancia.

De lo anterior se sigue que si el fin principal de la arquitectura estaba en el placer, es preciso, o que ella imite mejor, que se busque otros modelos, o que tome otros medios que no sean la imitación.

Agradar no es el fin de la arquitectura; la decoración no es su objeto.

¿Será cierto que el fin principal de la arquitectura es agradar y que la decoración es el objeto principal del cual se debe de ocupar? En el pasaje de Laugier, aquél que citamos anteriormente, se ve que a pesar de sus extrañas prevenciones este autor no puede dejar de reconocer que es a la necesidad únicamente a quien este arte debe su origen y que no tiene otro fin que la utilidad pública y particular. Y ¿cómo podría, ofuscado como está, haber podido el hombre que ha levantado la cabaña, de la cual se ha hecho un modelo de la arquitectura, haber concebido la idea de la decoración? ¿La idea de sus necesidades y de los medios propios para satisfacer-

las, no debía de ofrecerse a su espíritu desterrando al mismo tiempo, cualquier otra idea? ¿Es razonable, que estando aislado, teniendo que defenderse de la intemperie, de las estaciones y del furor de las bestias feroces y de procurarse una multitud de comodidades de las que hasta entonces había estado privado, el hombre, en el primer momento que erigió un abrigo, haya solamente soñado en crear un objeto propio para recrear sus ojos? ¿Es más fácil de creer que los hombres reunidos en sociedad, teniendo una serie de ideas nuevas y por consiguiente, una serie de nuevas necesidades a satisfacer, hayan hecho de la decoración el objeto principal de la arquitectura?

Algunos autores, que han sostenido y desarrollado el sistema de la cabaña con toda la minucia imaginable, dirán que ésto no es más que problema de construcción; que bajo esta relación la arquitectura no es más que un oficio técnico, que no merece el nombre de arte más que cuando los pueblos han llegado a un grado más alto de opulencia y de lujo y han procurado dotar de adornos a los edificios que han erigido. Pero nosotros respondemos a estos autores de igual forma: es hasta que los Romanos llegaron a estar en el más alto escalón de la opulencia y del lujo que han cubierto de molduras, de entablamentos, etc., sus edificios, pero ¿es en ese momento cuando realizan su mejor arquitectura? Los Griegos eran bastante menos opulentos y su arquitectura, donde se encuentran estos objetos en bien pequeño número, ¿no es preferible a la arquitectura romana?

Estos autores aceptan lo mismo; y dicen que es la única que merece el nombre de arquitectura. Pues bien: esta arquitectura que admiran, y que merece ser generalmente admirada, no ha tenido nunca por fin el agradar, ni por objeto a la decoración. Es cierto que ha puesto especial cuidado en la pureza de la ejecución; pero ¿qué esta solicitud no es esencial para la solidez? En algunos edificios se observan ornamentos de escultura; pero los otros, que son la mayor parte, aún estando totalmente privados de ella, no por eso son menos estimados. ¿No es evidente que estos ornamentos no son esenciales a la arquitectura? ¿Aun cuando cree que debe de adornar y los emplea, no encontramos claramente que está muy lejos de pretender agradar por la belleza intrínseca de sus proporciones y de sus formas? ¿Y dentro de estos últimos se encuentran algunos que no emanan directamente de la necesidad, las diferencias que en ellas se encuentran, no prueban que los griegos no daban ninguna importancia a la decoración arquitectónica?

Evidencia del fin de la arquitectura

Sea que se consulte a la razón, sea que se examinen los monumentos, es evidente que el placer no ha podido ser el fin de la arquitectura, ni la decoración arquitectónica su objeto. La utilidad pública y particular, el bienestar y la conservación de los individuos y de la sociedad, tal es, como lo hemos visto desde el principio, el fin de la arquitectónica.

¿Puede la arquitectura reunir lo útil con lo agradable?

Pero, dirán todavía, puesto que hay edificios a los cuales se admira o se desprecia con razón, hay por tanto belleza e imperfección en la arquitectura; ella debe pues de tratar de uno y buscar a los otros: puede pues agradar; y si éste no es su fin principal, debe tratar al menos de reunir lo útil con lo agradable.

Es imposible que las producciones de este arte no agraden.

Estamos muy lejos de pensar que la arquitectura no pueda agradar; decimos al contrario, que es imposible que no agrade cuando está tratada según sus principios verdaderos. La naturaleza ¿no procura el placer en la satisfacción de nuestras necesidades y nuestros placeres más vivos, son otra cosa que la satisfacción de nuestras necesidades más imperiosas? Pues, un arte como la arquitectura, un arte que satisface inmediatamente un número tan grande de necesidades y que nos pone en camino de satisfacer todas las otras, que nos defiende contra la intemperie de las estaciones, que nos hace gozar de todos los dones de la naturaleza y de todas las ventajas de la sociedad, un arte en fin, al que todos los demás le deben su existencia, ¿podrá dejar de agradarnos?

Bellezas que se observan dentro de la arquitectura

Sin duda, la grandeza, la magnificencia, la variedad, la impresión, el efecto y el carácter, que se observan en los edificios, son también bellezas, causas del placer que encontramos en su aspecto. ¿Pero qué es necesario correr detrás de ellas?

Ellas se encuentran naturalmente cuando se resuelve la disposición

Si se dispone un edificio de una manera conveniente al uso al cual se destina ¿no, naturalmente, diferirá su carácter, que es más, es su carácter propio? ¿Si las diversas partes de este edificio destinadas a diversos usos, están dispuestas cada una de la

manera como deben de estar, no diferirán necesariamente las unas de las otras? ¿No ofrecerá este edificio variedad? Si este mismo edificio, está dispuesto de la forma más económica, es decir, de la más simple ¿no parecerá más grande, más magnífico si es posible, pues que el ojo abrazará entonces a la vez un número mayor de partes? ¿Dónde está pues la necesidad de correr detrás de todas estas bellezas particulares?

Ellas desaparecen cuando nos ocupamos de la decoración arquitectónica.

Hay más: todo aquello, además de ser necesario, es contrario a la decoración misma. En efecto, si en razón de que ciertas bellezas de un edificio os han conmovido, ustedes quieren transportarlas a otros; o si estas bellezas que se encuentran naturalmente, quieren llevarlas a un punto más alto del que la naturaleza del edificio permite ¿no es evidente que este edificio tendrá una fisonomía diferente de aquella que debería tener, que no tendrá su carácter, que sus bellezas naturales se debilitarán, se desvanecerán y tal vez se conviertan en defectos repugnantes? La Venus de Médicis y el Hércules de Farnesio son dos figuras admirables; pero si porque la cabeza de una es más graciosa o tiene más carácter que la otra, cambiamos la cabeza de Venus sobre el cuerpo de Hércules y recíprocamente, estas verdaderas obras maestras del arte ¿no cambiarán a obras maestras del ridículo? Y si porque las diferentes partes de estas estatuas son admirables, el escultor, para aumentar la belleza de su reunión, aumenta su número y da a sus figuras cuatro brazos, cuatro piernas ¿no serían al contrario, figuras monstruosas?

Por todo lo que se viene diciendo no se debe obligar a que la arquitectura plazca, visto que ocupándose únicamente de cumplir con su fin verdadero le es imposible dejar de agradar, mientras que dedicándose únicamente a agradar, puede caer en el ridículo; no se debe tampoco tratar de encontrar la variedad, el efecto, o el carácter a los edificios, puesto que es imposible llegar a tener todas estas cualidades en su más alto grado, si no es haciendo uso de los medios verdaderos de este arte, dándole todo lo que necesita, negándole lo que le sobra y disponiendo todo lo que le es necesario de la forma más simple.

La disposición es el objeto único de la arquitectura

Solo de la disposición, pues, es de lo que se debe ocupar un arquitecto. La disposición que no busque más que el placer no podrá ser llamada bella, y no puede causar

un verdadero placer más que en la medida en que sea el resultado de la disposición más conveniente y más económica.

La arquitectura se reduce a la solución de dos problemas

Así, todo el talento del arquitecto se reduce a resolver estos dos problemas:

1. Hacer, como en los edificios particulares, con una cantidad dada, el edificio más conveniente que sea posible.
2. Hacer, como en los edificios públicos, con una serie de conveniencias dadas, el edificio menos costoso.

Se ve, por lo que precede, que en arquitectura, la economía, lejos de ser, como se cree generalmente, un obstáculo de la belleza es, al contrario, el manantial más fecundo.

Un ejemplo aclarará estas ideas y dará a estos principios el más alto grado de certeza. El edificio conocido con el nombre de Panteón Francés originalmente debía haber sido un templo; el fin que se propone en este tipo de edificios según cual sea el culto que se ejerza, es no solamente el reunir a la multitud, sino además, excitar su imaginación por los órganos de los sentidos pues la grandeza y magnificencia son los mejores medios, los más propios, para producir este efecto. Parece que la decoración sea, si no el objeto único, al menos la cosa principal de la cual se debe ocupar en la composición de semejantes edificios y que los gastos que ella exige no deben ser constreñidos por nada. Sin embargo, vamos a ver que si dentro del fin que se persigue se procurara disponerlo de la forma más conveniente y más económica, se tendría un edificio que produciría el efecto que se desea, con mucha más facilidad. El Panteón Francés, tiene 100 m de largo por 80 de ancho: está compuesto de una portada, frontispicio y de cuatro naves, reunidas en una cúpula, que forman una cruz griega. La superficie de los muros es de 612 m y cuenta con 206 columnas distribuidas en número de 22 para el portal, de 136 para las naves y de 48 para la cúpula, de las cuales 32 son exteriores y 16 interiores.

¿Quién no creería que un edificio tal como éste, en el cual las dimensiones son tan considerables y el número de columnas tan prodigiosos, ofrece el más grande y magnífico espectáculo? Y sin embargo no es así. Este edificio, no tiene más que 3672

m. de superficie real: la superficie aparente es bastante menos considerable todavía, puesto que la forma de cruz adoptada por el arquitecto no permite ver desde la entrada, más de la mitad.

El número de columnas no contribuye tampoco a darle un aspecto de magnificencia, de la misma forma que las dimensiones no contribuyen a la idea de grandeza. De las 22 columnas de la portada no alcanzan a percibirse más que seis u ocho; aquellas de la cúpula están, en sus tres cuartas partes, ocultas por la portada. ¿Penetramos en el interior? No se ven distintamente más que 16: todas las demás están ocultas por éstas. Las columnas del interior de la cúpula no se muestran más que en su mitad; además, para percibir las, es necesario realizar un esfuerzo. A pesar de todo ésto, este edificio, tan poco grande, tan poco magnífico, ha costado cerca de 18 millones.

Si en lugar de ir tras de las formas que el arquitecto creyó más propias para producir el efecto, hubiera hecho uso de aquellas que la economía presentaba naturalmente en la disposición de un edificio que no están formado más que de una pieza, es decir, del círculo; si hubiera empleado las columnas concéntricamente a este círculo, disminuyendo la extensión de la bóveda interiormente, y formando al exterior un vasto pórtico capaz de recibir a la multitud de personas que debían llegar de todas direcciones, aquella grandeza, aquella magnificencia de dicho edificio no hubiera venido por tierra. La superficie que el ojo podría percibir sin que nada le fuera ocultado, sería de 4242 m, con 32 columnas perceptibles constantemente al exterior, y una multitud de ellas en el interior. He aquí dos edificios bien diferentes el uno del otro. ¿A qué se debe su enorme diferencia? A que dentro del primero, se ha buscado lo bello, y se ha creído que ésto no puede lograrse más que prodigando el dinero; mientras que en el segundo no se ha pretendido disponer el edificio más que de la forma más conveniente y económica. En efecto, en éste último el importe de grandeza y magnificencia no precisaría más que 112 columnas y 248 m de superficie de muros, costando en consecuencia, la mitad menos; es decir, que con la suma que cuesta el primero, se podría hacer dos edificios no como el existente, sino como los que lo substituirían o un sólo edificio que sería el doble del que acabamos de proponer.

Este ejemplo, aunque un tanto desfavorable al sistema que nosotros exponemos, permitirá no obstante mostrar la solidez de nuestros principios: para hacer ver de una parte, cómo, lo que llamamos decoración, es impropio para producir los

efectos que esperamos, y de la otra, en qué medida la arquitectura, basada únicamente en la razón y naturaleza de las cosas, puede, bajo cualquier punto de vista, aumentar el número y la calidad de nuestras satisfacciones.

Otro ejemplo va a hacer ver qué abismos de desgracia puede entrañar, y entraña en efecto, la ignorancia o la inobservancia de los verdaderos principios de este arte.

Todo el mundo conoce la muy famosa Iglesia de San Pedro de Roma, edificio en el cual se encuentran amontonadas todas las pobreza decorativas que el vulgo llama las riquezas de la arquitectura; edificio que ha servido mucho tiempo de modelo a todo lo más malo que se ha hecho en este arte; edificio del cual muchas personas no osan realizar una crítica profunda, pero que al menos algún arquitecto evitará imitar. Conocemos también la antigua basílica construida por Constantino: compuesta de la manera más conveniente y simple, producía el efecto más grande y magnífico, resultado de su disposición. Este edificio cayó en ruinas; y se hacía natural reconstruirlo sobre el mismo proyecto, al menos, igualándolo al anterior; esta reconstrucción no era onerosa; por las falsas ideas que se tenían acerca de la arquitectura, no permitieron lograr más que una parte muy pequeña: persuadidos como estaban entonces de que en la arquitectura la disposición era superflua; que la decoración lo era todo; que ella consistía en las complicaciones de la forma y de las proporciones y, en fin, que la belleza arquitectónica no podía tener otro principio, se preferían los proyectos más inconvenientes, los más retorcidos y los más extravagantes: no se restringieron los gastos enormes que los proyectos de este género deben entrañar; e imbuidos de la idea de que no se puede obtener nada bello más que por medio de enormes inversiones, y como se deseaba hacer un templo que superara en belleza a los templos más egregios del universo, se creyó indispensable hacer intervenir una prodigalidad ilimitada. La sola inspección de los planos permite juzgar si arribaron con semejantes medios al fin que se propusieron.

En cuanto a los funestos efectos que resultan del sistema con el cual fue construido este edificio, la historia nos lo hace conocer, y nosotros no recordaremos este violento cuadro; creemos que con lo anterior basta para demostrar la importancia de la arquitectura, la validez de sus principios, la influencia que ejerce sobre la vida de los individuos y de la sociedad, y en consecuencia, hace sentir a todos los que deben erigir edificios, la necesidad indispensable del estudio profundo de un arte que los hace depositarios y distribuidores de una parte de la fortuna de los particulares y de las naciones.

Reynaud

Tratado de arquitectura

Fuente: Leonce Reynaud, *Tratado de arquitectura, segunda parte, Composición de los edificios, estudio sobre la estética, la historia y las condiciones actuales de los edificios*, segunda edición, (París: Dunod, 1863), 1 a 5, 7, 10 a 13, 15, 17, 18 a 20, 22 y 23.

[...]

Principios generales de composición

Tres cosas principales deben de tomarse en cuenta en un edificio: la comodidad, la solidez y la belleza. Cada una de ellas tiene sus condiciones especiales, pero siempre pueden conciliarse. En toda obra bien concebida las dos primeras parecen prestarse un recíproco apoyo y servir de base a la tercera; los muros y los apoyos son colocados de la manera más favorable, tanto por lo que respecta al uso, como a la solidez y al carácter de la construcción; y si las formas que resultan de una buena disposición y de una juiciosa elección de los materiales son francamente evidenciadas, ennoblecidas por armoniosas proporciones, acentuadas y animadas por ornamentos de buen gusto, manifiestan ese toque de perfección que constituye lo bello. Para obtener esta convergencia esencial, el arquitecto está obligado, cuando desea componer un edificio, a abarcar todos esos aspectos a la vez, en lo que tienen de fundamental; a dirigir desde un principio sus pensamientos de tal manera que pueda representarse claramente los rasgos fundamentales del ser que intenta crear; y a dejar de lado las disposiciones secundarias, a las que relega para una etapa posterior. Es por síntesis y no por análisis que debe de proceder. Pero la enseñanza del arte exige seguir otro camino; es necesario presentar sucesivamente cada uno de los aspectos a fin de no olvidarlos y poderlos apreciar completamente.



CAPÍTULO PRIMERO

De la comodidad

Un edificio es cómodo, cuando las diferentes partes que lo componen tienen la forma, las dimensiones y los claros convenientes y están distribuidos de conformidad a lo que prescriban los usos, la salubridad y las circunstancias locales. La comodidad depende de la disposición.

En su acepción más general, la palabra *disposición* significa la combinación de las diversas partes que componen a un objeto. Se aplica, en consecuencia, tanto a los detalles y al conjunto de una construcción —sea desde el punto de vista de la solidez, sea desde el de la ornamentación— como a lo que se refiere al uso que trata de obtener; así se dirá que tales puntos de apoyo, que tales bóvedas, que tales ornamentos, que tales salas han sido bien o mal dispuestas. Pero no daremos a esta expresión un sentido tan amplio; la limitaremos a la composición del edificio en lo que tiene de esencial desde el punto de vista de la finalidad a la cual se le destina.

La palabra *distribución* a menudo es empleada como sinónimo de *disposición*, pero esto es un error. Un apartamento, por ejemplo, estará bien distribuido si todas las piezas que lo forman están colocadas en el orden más conveniente para el uso al cual están destinadas; si cada una cuenta con los anexos y gabinetes necesarios, y si no dejan nada que desear en cuanto a los anexos y gabinetes necesarios, y si no dejan nada que desear en cuanto a iluminación se refiere; pero al mismo tiempo podrá estar mal dispuesto si no se ha obtenido del terreno todo el partido posible, si una o muchas piezas no han recibido la forma o las dimensiones deseadas, si los muros o los vanos que se le han practicado dificultan su ejecución en lugar de facilitarla y si, en fin, la composición del interior no se manifiesta al exterior de una manera satisfactoria.

La distribución sólo abarca las condiciones materiales relativas a la utilidad de la obra; la disposición debe satisfacerlas también, pero va más allá: se ocupa de las formas, de las dimensiones, de la economía en general y del efecto que se busca.

Una distribución intenta ser buena; una disposición necesita ser buena a la vez que bella. La primera exige sólo cierta dosis de inteligencia; es necesario algo más que inteligencia —el sentimiento vivo y hasta el genio del artista— para imaginar la segunda.

Quiere esto decir que los principios generales de la disposición son a menudo un débil resguardo; es evidente, además, cuando tenemos presente la variedad infinita de circunstancias, que no se les puede abarcar a todas y que es necesario precaverse de concederles un valor absoluto. Pero por insuficientes que sean y peligrosas que puedan convertirse al ser entendidas, resumen las enseñanzas de una experiencia que se ha proseguido sin descanso desde el origen de las sociedades y permiten imprimirle al espíritu una dirección saludable, además de que prestan, a sus juicios, una base comprobada. Intentamos, pues, formularlos.

Se trata de disponer un edificio; se conoce su destino, el número y los usos de las piezas que debe contener y, en consecuencia, hasta un cierto punto, las formas y las dimensiones más convenientes para cada una de ellas. Estos son los datos del problema; es el programa de la composición. Es necesario detenerse sobre este punto de partida, hacerlo objeto de serias meditaciones, penetrarse de las existencias del tema, investigar cuáles son las principales jerarquías que supone, apreciar la importancia y el desarrollo obligado de cada una y después examinar el orden en que deben presentarse.

[...]

Se pasará enseguida a su distribución parcial. En cada una de ellas todavía habrá que jerarquizar y abstraer. Habrá una o varias piezas principales a las cuales estarán subordinadas otras piezas en número más o menos considerable. Se trabajará primero sobre aquellas dándoseles las formas generales y las proporciones más convenientes a su destino; después, alrededor de éstas, y de alguna manera en dependencia, vendrán a agruparse las segundas.

[...]

Las partes más importantes del edificio, los órganos esenciales del cuerpo que se intenta crear manifestarán al exterior con toda nitidez, sea por sus posiciones, sea por una mayor altura, y se destacarán del resto de la composición, en la cual procuraremos no poner muchos detalles que la hagan confusa.

[...]

Importa igualmente que antes de ocuparse de los lineamientos de la composición, el arquitecto se preocupe seriamente de las disposiciones relativas a la salubridad del edificio, sin entrar en detalles que serían prematuros.

[...]

Es esencial, sobre todo, no perder de vista que si la disposición de un edificio debe estar enteramente de acuerdo con lo que reclaman las necesidades materiales, debe igualmente responder a las exigencias, no menos imperiosas y no menos legítimas, seguramente, de nuestro espíritu; que no está permitido olvidar ninguno de estos aspectos, que siempre pueden conciliarse perfectamente.

CAPÍTULO SEGUNDO

De la solidez

La solidez es una cualidad esencial de toda construcción; pero puede y debe ser más o menos acentuada según las circunstancias y la naturaleza del edificio.

[...]

Este mérito <hacer durables las obras> es incontestable y siempre ha sido apreciado; no obstante, las sociedades actuales no le conceden tanta importancia... han sido sucesos sumamente distintos los que han llevado a dicha situación las condiciones sociales no son las mismas: las grandes obras públicas ya no se hacen atendiendo únicamente al interés de una casta o de un número reducido de privilegiados; es sobre toda la población que deben extender sus beneficios. Su papel no se ha constreñido, sin embargo... además de las construcciones necesarias a nuestros sentimientos religiosos y a las que otorgamos un justo esfuerzo, procuramos todas aquellas que pueden ayudar a acrecentar el bienestar, a superar la miseria; a favorecer el desarrollo intelectual de los individuos, a lograr la ampliación de las relaciones comerciales y a lograr nuevas riquezas a todas las que la nación ha acumulado. No las hacemos tan durables como las de otros tiempos, pero nuestras obras son, por el contrario, más diversas, más numerosas y realizadas dentro de un espíritu mejor. No tenemos la mezquina enjundia de rehusarnos a satisfacer intereses legítimos, de condenar a los pueblos a penosos trabajos y a una miserable existencia, con la esperanza de que algunos monumentos hablarán de nosotros a las generaciones más distantes.

[...]

Las formas de la arquitectura no tienen modelos en la creación y, siendo productos de nuestra inteligencia, carecen de la rigidez de aquellas a las cuales está obligada

la pintura o la escultura... Así, una proporción que nosotros juzgamos pesada, pudo haber parecido muy esbelta en otros tiempos; y otra construcción a la cual le concedemos una apariencia monumental es posible que hubiera sido rechazada por no presentar suficientes garantías, no solamente de durabilidad sino también de estabilidad.

Es pues necesario dar a todo edificio no solamente el grado de solidez que exige una economía bien entendida, puesto que evita gastos onerosos, sino el que le es necesario para asegurarle una duración acorde con su destino. Corresponde al arquitecto apreciar estas exigencias y evitar, con el mismo escrúpulo, la insuficiencia y la exageración. Quien vaya a disponer de las rentas del Estado o de las de un particular, está obligado a examinar conscientemente lo que es necesario a la construcción que se le ha confiado y a conformar todas las prescripciones a una severa economía; no a la estrecha y falsa economía que se limita a contabilizar las cifras de los gastos, sino a la economía bien entendida que teniendo presente el fin, le proporciona los medios, y que no rechaza nada que es útil, sino lo superfluo. No se le dará, por ejemplo, a una habitación privada, el mismo grado de durabilidad que a un edificio público; porque se sabe que, a consecuencia de la movilidad de nuestras costumbres, la distribución de la primera no será satisfactoria por mucho tiempo, en tanto que la otra podrá continuar siendo útil a un número más o menos grande de generaciones; porque una nación está obligada a emprender metas mucho más amplias que las de un simple particular; porque, en fin, no se sufre un gran perjuicio en tener desocupada una casa para hacerle reparaciones en tanto que acontece todo lo contrario en un edificio que aloja funciones importantes para un país. Y no es solamente de una clase a otra de edificios que es conveniente observar las diferencias en la solidez; hay toda una serie infinita de matices en cada categoría, según sean las circunstancias en las cuales se encuentran localizadas. No cabe la menor duda de que no hay reglas precisas en un terreno que no es susceptible de definiciones rígidas. Nos sería imposible decir en qué consisten esos distintos grados de solidez de los que venimos hablando y cuál es el criterio que hay que adoptar en cada uno de ellos; pero esta dificultad es mucho más teórica que práctica. Se le presenta mucho más al escritor que desea precisar el sentido de sus palabras y formular claramente sus conclusiones, que al constructor al que los numerosos edificios le presentan ejemplos y tipos muchos más fecundos en enseñanzas que los preceptos más amplios.

[...]

Los materiales de la construcción variarán según los recursos locales...la elección, a menudo, tiene que atenerse a límites muy estrechos, sumamente estrechos a veces; pero es necesario saber someterse a la necesidad y el arquitecto habrá cumplido con su deber cuando haya obtenido el mejor partido posible de los medios puestos a su disposición. Lo que a él le toca, es admitir solamente materiales de buena calidad, cada uno en su especie, y repartirlos juiciosamente, dándoles las formas más convenientes tanto por lo que toca a la estabilidad como a la duración, y colocarlos en la obra con toda la perfección posible.

Siendo fundamentales estas condiciones, es esencial, desde el punto de vista del arte, conformarlas de una manera evidente, porque toda cualidad que se muestra, deviene belleza y mientras más importancia les demos, más nos conmueve su expresión.

[...]

CAPÍTULO TERCERO

De la belleza

Lo bueno es el fundamento esencial de lo bello y las formas del arte deben de ser siempre verdaderas. Las obras artísticas consagradas por la aprobación de los siglos proclaman a tal punto estos principios que hemos establecido en muchas ocasiones, que nos parece inútil insistir en ellos. ¿Pero cómo deben ser comprendidos, y con qué espíritu conviene aplicarlos? He ahí lo que deseamos examinar.

¿Se concluirá entonces, que las necesidades materiales, que el sentimiento de utilidad, bastan para ordenar los trazos generales de una composición y que únicamente ellas deben de ser tomadas en cuenta? ¿Nos creeremos obligados a poner en evidencia escrupulosamente, en la forma de un edificio, todo lo que puede ser necesario al uso o a la solidez de la construcción? Esto sería interpretar muy mal dichos preceptos. En primer lugar, lo útil no es nunca tan absoluto en sus exigencias que no haya muchas maneras de darle satisfacción y que el arte no pueda y no deba intervenir desde el principio. Se trata de principios sólidos sobre los que podemos apoyarnos con toda confianza, pero que no ayudarán a quien los tome muy rígidamente. Además, hay que distinguir entre la verdad moral y la verdad material y comprender que, desde el punto de vista de que estamos partiendo, sólo tenemos

que considerar la primera porque es la que se dirige a nuestro espíritu. Está ligada, sin duda, a la segunda y se confunde con ella en muchos puntos, pero es distinta en otros aspectos. Es mucho más amplia y admite lo posible casi tanto como lo real; toma lo que es fundamental y sabe dejar de lado lo accesorio o accidental. Expresarle todo sería exponerse a caer en la confusión... una cierta simplicidad y un cierto orden son necesarios para que una obra de arte pueda ser captada por nosotros. Esta condición no tiene nada de absoluto, pero nos ayuda a orientarnos.

[...]

Expresión

Hay más: si bien una obra de arte necesita de tiempo y de un cierto trabajo de la inteligencia para ser completamente apreciada, debe producir, no obstante, una impresión instantánea sobre nosotros; le es necesario tener algo de impactante en sus aspectos principales. El arte ofrece al espíritu la imagen de lo que es, de la realidad, pero más clara y emotiva. De ahí resulta la necesidad de trascender más o menos la verdad material y acusar las partes características de la composición más vigorosamente...

[...]

Orden

El orden es una de las cualidades morales a la cual le concedemos un gran valor y que es fundamental a toda obra de arte. El desorden es un mal y aquello que lo expresa, nos molesta; el orden es un bien y las formas que lo manifiestan producen, en consecuencia, una impresión favorable sobre nuestro espíritu... pero no siempre nos hemos dado cuenta bien clara de la significación de esta palabra, expresamente en el arte que nos ocupa, en el que frecuentemente ha sido admitido como sinónimo de simetría y regularidad, ésta última tomada en su acepción más vulgar.

No hay duda de que hay un orden en la simetría y de que también lo hay en la regularidad. Son dos formas de la cualidad, pero no son dos formas esenciales. Hay orden en todo lo que está conformado de acuerdo a una ley y mientras más fácilmente se puede captar esa ley, más nos emociona dicho orden. No se sigue de aquí, sin embargo, que la más simple sea siempre aquella cuya expresión nos satisfará más. La simplicidad es también un mérito, sea que se la considere en sí misma, sea que se la vea en relación al hecho de que nuestra inteligencia es sumamente limi-

tada para captar sin fatiga relaciones muy complicadas... Lo bueno simplemente ordenado, he ahí la condición; se sigue de aquí que el orden y la sencillez no pueden manifestarse en el mismo sentido y grado en todos los tiempos y en todos los edificios. Lo que corresponde a una nación... no podría conciliarse con las exigencias legítimas de una civilización más avanzada... pero el lector ya ha comprendido de qué manera la arquitectura puede conciliar todas esas cosas: el orden, la variedad, la sencillez y la complejidad.

¿Una obra que tuviera las características ya enunciadas, además de la simplicidad, la expresión y la simetría y variedad sería de por sí bella? No; Solucionaría las condiciones esenciales pero posiblemente no todas las que exige la belleza. Más allá de los méritos que persigue y juzga nuestra inteligencia hay otros de naturaleza más delicada, más elevada, que únicamente nuestro sentimiento puede apreciar y que le otorgan a la composición ese carácter de suprema perfección que es la esencia de lo bello. Hay lo bello racional y lo bello ideal. El primero se presta a la descripción, tiene sus procedimientos y sus preceptos; se ve claramente en qué consiste y por qué nos emociona; el segundo, se rehusa al análisis, se presenta como la expresión de leyes de las que no podemos captar los misterios profundos y parece ser la emanación de lo bueno absoluto.

[...]

Por mucho que esté ordenado artísticamente, todo lo relativo a la disposición general y a la construcción no constituye, no obstante su indiscutible importancia, más que el inicio, el punto de partida de la creación artística... es necesario insuflar en el ser que se intenta crear, el alma que le hablará a la nuestra; a sus proporciones, que parecen juiciosas, hay que hacerlas armónicas; a sus formas, hacerlas expresivas, variadas; a la unidad, que resulta de la concordancia de todas las partes y condiciones correlativas, es necesario añadir esta unidad moral que muestra que un mismo espíritu puede variar sus manifestaciones, permaneciendo fiel a su carácter. Tal es la tarea del artista; gracias a ésta, se manifiesta, y todas sus obras poseen el toque de su individualidad, convirtiéndose en un verdadero creador.

Viollet-le-Duc

Pláticas sobre arquitectura

Eugène-Emanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, (París: eds. Morel, 1863; Bruselas: ed. Pierre Mardaga, 1977), 4, 5, 6, 7, 9, 10 a 16, 18, 20, 21 a 23, 28 a 32, 449, 455, 457 a 459 y 464.

[...]

Pláticas sobre arquitectura

Simple nota a los lectores

Nuestro arte no se beneficia en nada con discusiones inútiles que versan sobre palabras en vez de dirigirse a las cosas: en la medida en que los artistas se involucran en ellas pierden un poco del buen sentido que nos es necesario a todos. Sin embargo, existen principios eternos que, en la medida de nuestras capacidades, es deber de cada uno de nosotros exaltar por encima de las pasiones de la escuela, mismas que no debieran ocupar la atención de los hombres sinceros.

[...]

En la actualidad sólo los especialistas son reconocidos. No se acepta que un sabio, un artista o un hombre de letras pueda moverse en círculos amplios; se está habituado a confinar a cada uno dentro de reducidas esferas de las cuales nadie puede escapar sin perder una gran parte de su prestigio a los ojos del público. Si un artista, por poner el caso, ha manifestado en el curso de su profesión ciertas preferencias (¿y quién y dónde está aquél que no tiene preferencias?), inmediatamente es clasificado, etiquetado, osificado; no es consultado, ni empleado, ni reconocida su capacidad excepto en los ámbitos determinados de sus predilecciones.

[...]

...me he aventurado a emprender esta nueva tarea no sin dudas porque, desde mi punto de vista, un curso de arquitectura debe incluir un amplio campo de estudios, supone adentrarse en la historia de los pueblos, examinar sus instituciones y costumbres y dar cuenta de las variadas influencias que los han desarrollado o que los han conducido a la decadencia. Restringirse a presentar a los lectores interesados



las formas arquitectónicas de los pueblos cuyo arte conocemos, sin indicar la razón de existir de esas formas, sus relaciones con el espíritu de las naciones, así como sus influencias recíprocas; sin profundizar en el *porqué* de los diversos sistemas a los cuales dichas formas están subordinadas; significa derivar en un estéril compilación de las numerosas obras que actualmente están a la mano o que, al menos, se pueden consultar en las bibliotecas públicas; no estaríamos enseñándoles nada a quienes cuentan con dichos estudios e introduciríamos confusión en las mentes de quienes se inician en la carrera.

[...]

Es en este sentido que pretendo escribir sobre la arquitectura; buscando la razón de toda forma, porque toda forma tiene su razón, indicando el origen de los diversos principios que subyacen a aquellas formas e indicando las consecuencias lógicas de ellos, analizando sus desarrollos más completos así como exponerlos con sus méritos y sus defectos; y, finalmente, llamar la atención hacia la aplicación que, de dichos principios del arte pretérito puede hacerse en relación a los requerimientos de los días presentes: porque las artes no mueren y sus principios permanecen válidos a lo largo de todos los tiempos; el hombre es siempre el mismo; y, no obstante que sus costumbres y sus instituciones se modifican, su espíritu no cambia; su facultad de razonar sus instituciones puedan ser modificadas, su espíritu no cambia; su facultad de razonar, sus instintos, y sensaciones de hoy proceden de la misma fuente de la que procedían hace veinte siglos; es movido por los mismos deseos y pasiones y los diferentes lenguajes que emplea le sirven para expresar en cada época las mismas ideas así como para satisfacer similares necesidades.

“Me preocupaban otras cosas: el conocimiento de la verdad, el desarrollo de los inmutables principios de nuestro arte, tanto como las variadas aplicaciones que de ellos han hecho las diferentes civilizaciones. En ningún momento concluiré en favor de una de las formas de la arquitectura en perjuicio de las otras <...> La juventud que desea instruirse con la idea de practicar una ciencia o un arte teniendo en mira la aplicación práctica de sus conocimientos, razonablemente piden que el camino esté trazado delante de ellos, y el profesor que indica todos los caminos sin mostrarnos el que es preferible, así como las razones que mueven a escogerlo, no cumple con su función: introduce confusión y oscuridad en las mentes que han venido buscando orden y luz. Pero el camino indicado no debe ser estrecho: debe ser amplio y libre para todos de tal modo que cada uno pueda seguirlo sin perjuicio

de sus preferencias, de sus inspiraciones y de su talento particular. Este camino —el único aceptable, el único libre, el único que no conduce a falsas concepciones— es el camino señalado por la razón humana en todas las épocas; es aquél que ha sido seguido, con variados rasgos y en sus múltiples modalidades, por todos los grandes artistas de los tiempos antiguos y modernos.

PRIMERA PLÁTICA

¿Qué es la barbarie? ¿Qué es el arte? ¿Depende el arte del estado de civilización de un pueblo? ¿Cuáles son las condiciones sociales más favorables al desarrollo del arte?

En nuestro tiempo se ha dividido la historia del arte en períodos de grandeza, de esplendor y en períodos de barbarie. No puede ponerse en duda que ha habido épocas en las que las artes se desarrollaron con singular energía. A la par que han sido honradas, amadas y cultivadas; en tanto que en otros han caído en la indiferencia y aun en el olvido; en este último caso, al ya no ser cultivadas, apenas lograron dejar algunos casi imperceptibles rasgos de su existencia. ¿Pero, es razonable confundir la barbarie social de un pueblo o de una época con la barbarie del arte? ¿No es este acaso un error que resulta, como tantos otros, de un equívoco uso de los conceptos? ¿Qué no acaso podemos encontrar un pueblo bárbaro desde un punto de vista actual, es decir, salvaje, supersticioso, fanático, preso de impredecibles e incultos impulsos y gobernado por imperfectas leyes y que, sin embargo, sea poseedor de un arte de una gran perfección? ¿Es el hombre civilizado, refinado, tolerante, moderado en sus gustos y bien informado —tanto como nuestras condiciones sociales pueden lograrlo— tanto más apto y capaz en el dominio del arte? La filosofía, la urbanidad, la justicia y la politenes, conforman una situación en la que es agradable vivir; pero esta situación puede ser desfavorable al desarrollo del arte.

La palabra bárbaro tiene dos significados. Por una parte se refiere a lo que es *salvaje* o *incultivado*; por la otra, a lo que es *cruel*. Un pueblo sumamente bárbaro puede ser muy gentil en tanto que otro muy civilizado puede ser exageradamente cruel y, en consecuencia, bárbaro.

La crueldad es un instinto de la naturaleza humana que la civilización tiende a suprimir en mayor o menor medida. Es innecesario ocuparnos de esta forma de barbarie dado que las artes no están incluidas por ella. La historia nos proporciona muchos ejemplos de crueldad cometidos por pueblos dentro de los cuales las artes

han encontrado sus más altos grados de perfección.

[...]

Por tanto debemos excluir de nuestra discusión la palabra *bárbaro* en el sentido de *cruel*. Resta por considerar el término en su significado de *no civilizado*. ¿Debemos concluir del hecho de que un pueblo no es civilizado, o de que su civilización apenas despunta, que sus artes son bárbaras? Pensamos que no.

Lo que se trata de demostrar cuando se pregunta acerca de las artes no es si tal o cual período de la historia de la humanidad fue más o menos civilizado o, si queremos, más o menos bárbaro que otro, sino si el período en consideración fue más o menos favorable al desarrollo de las artes. Es cierto que las diferentes ramas de una civilización no se desarrollan al mismo ritmo; que el desarrollo de las instituciones, de los gobiernos, de las ciencias, de las letras y de las artes, no es simultáneo. Si estas variadas funciones del cuerpo social se desarrollaran de manera paralela, podríamos concluir que dado que nuestras instituciones, que nuestra administración y nuestros descubrimientos científicos son superiores a aquellos, por ejemplo, los del siglo xvii, nuestros dramas y comedias modernas debieran ser mejores que las tragedias y las comedias de Racine y Molière, y que nuestros pintores deberían haber dejado muy atrás a aquéllos de Italia del siglo xvi, puesto que Julio II no viajó en ferrocarril y Carlos V no tuvo telégrafo para transmitir sus mandatos a todas las provincias de su vasto imperio.

El valor del arte es independiente del medio en el que se origina y florece. El arte no es bárbaro por la simple razón de que es arte. Tiene su infancia, la que puede prometer un amplio desarrollo, y su vejez, que recuerda siempre lo que fue. Sólo es realmente bárbaro cuando se degrada a sí mismo al traicionar y falsear sus propios principios; cuando se hace esclavo de los caprichos de esa fantástica reina que llamamos Moda; cuando se convierte en el juguete de una masa sin ideas y sin convicciones, y cuando, al no reflejar más las costumbres de un pueblo, se convierte en un estorbo, en un mero objeto de curiosidad o de lujo.

Si, el arte tiene una juventud y decrepitud. Su madurez es semejante a la de todas las cosas terrenas: un momento, un punto del tiempo, es decir, el inapreciable intervalo que media entre el progreso y la decadencia. ¿Es, pues, bárbaro el arte en su juventud? ¿Lo es en su decrepitud? Este es, cabalmente, el principal problema... El hombre y las naciones o los hombres reunidos mediante costumbres e instituciones comunes, están evidentemente más cerca de la barbarie absoluta en su infancia

que cuando han alcanzado el punto culminante de su civilización; las naciones caen en la barbarie cuando han desgastado todos los resortes que cohesionaba su cuerpo y que establecían la armonía y un justo equilibrio entre sus diferentes partes, de manera semejante al viejo cuyos órganos, al dejar de funcionar con regularidad, cae en una segunda infancia y nunca más disfruta del uso total de sus facultades. ¿Está el arte sujeto fatalmente a similares revoluciones? Creemos que no. Pero antes de continuar, permítasenos dejar claro qué es el ARTE porque no hay mejor camino que definir los términos para arribar al conocimiento de la verdad.

No es nuestra intención proporcionar una de esas definiciones comprendidas en dos o tres líneas, cuyo principal mérito consiste en expresar el ingenio de su autor, pero que sólo son comprendidas por personas que saben tanto como él mismo. Pensamos que es necesario conferirle a nuestra definición una mayor amplitud, porque muchos de los que hablan de las artes encontrarían muy difícil decirnos qué es realmente el arte.

[...]

Las artes son necesidades que, para satisfacerse, revisten una forma sometida a ciertos instintos del alma humana, instintos cuya reiterada observación convierte en reglas. Muy pronto reconoció el hombre que la palabra y los signos no era medios suficientemente completos para expresar todos los sentimientos de su alma; por tal razón, ha buscado conmovier a sus semejantes confiriendo ciertas inflexiones a su voz, ciertas cadencias y un ritmo que transmitiera más vivamente su pensamiento. No es necesario enseñarles a los niños la melopea, ya que aun antes de saber hablar y sea que hayan nacido en Pekín o en París, expresan por medio de sonidos y un ritmo particular tanto sus deseos como sus sentimientos. Ellos enriquecen esta melopea y este ritmo mediante gestos expresivos comprendidos de todos. Esto es ya el arte. Los animales no poseen una mímica para apoyar sus gritos, mismos que, además, expresan únicamente sus sentimientos inmediatos: la alegría, el dolor, el terror, el enojo. El hombre, en cambio, prevé, espera, recuerda, y su voz plegándose a su voluntad expresa los sentimientos que él desea compartir con sus semejantes, no obstante que la causa o el objeto de su previsión, de su esperanza o su recuerdo, se ha desconocido por parte de quienes lo escuchan. Dígase a cien personas reunidas. "Saquean vuestras casas, degüellan a vuestras mujeres", con el mismo tono que ustedes usan para decir: "Vamos a comer", y ninguna persona se conmocionará; pero si la melopea está de acuerdo con vuestras palabras y se apoya en un gesto

verdadero, evidentemente inspirado por el sentimiento que los anima, ustedes verán a la masa emocionarse y manifestar el impacto de vuestra propia indignación. [...]

De la melopea a la melodía el camino es corto, y la música ha nacido. Tomemos ahora la arquitectura a la cual le hemos concedido el segundo lugar de antigüedad.

Erigir una choza con ramas de árbol no es una obra de arte, es una necesidad material cumplida; pero cavar una morada en un terreno escarpado; dividir estos hipogeos en piezas de distintos tamaños en razón del número o de los usos de sus habitantes; dejar pilares de reserva para sostener el techo; dar a la cabeza de estos pilares una mayor dimensión a fin de pasar sin peligro de la roca suspendida a los puntos de apoyo aislados y después, cubrir estos muros y pilares poco a poco grabando en las paredes signos destinados a preservar el recuerdo de un acontecimiento, el nacimiento de un niño, la muerte de un padre o de una mujer, una victoria sobre un enemigo, he ahí ya el arte.

No es necesario decir más para hacer notar que la música y sus derivados, la poesía y la mímica, así como por otra parte la arquitectura, son las únicas artes en las cuales el hombre primitivo desplegó algunas de las facultades creadoras que tiene en su naturaleza, la necesidad que siente de propagar sus ideas, de conservar sus recuerdos o compartir sus esperanzas ligándolas a un sonido o a una forma.

La escultura y la pintura son a la arquitectura lo que la mímica y la poesía son a la música, es decir derivados, consecuencias necesarias.

Un hombre, más inteligente y más fuerte que sus vecinos, ha matado un león y cuelga su piel encima de la puerta de la cripta que habita. La piel de león se destruye; por tanto talla en la piedra, como puede, algo que parezca un león, a fin de que sus hijos y sus vecinos conserven el recuerdo de su fuerza y su valor. Pero además, desea que este signo, destinado a perpetuar el recuerdo de su valor, se vea de lejos y atraiga las miradas. Como ha observado que el color rojo es entre todos el más brillante, recubre de rojo su león esculpido. Con esto quiere decirle a los demás: "He aquí la habitación del hombre poderoso que sabe defenderse a él y a los suyos". He ahí el arte: ahí existe íntegro, completo, no siendo necesario más que perfeccionar los medios de ejecución. Después, nuestro héroe primitivo muere, sus padres cavan en la roca una logia para depositar sus restos mortales y esculpen encima un hombre combatiendo contra un león; la figura del hombre será grande, la imagen del león pequeño, porque los parientes del muerto desean que los caminantes se-

pan que su padre o su esposo, era un hombre poderoso. Ciertamente, un hombre pequeño que mata a un gran león es mucho más valiente que el hombre corpulento que domina a una bestia salvaje de pequeña alzada, pero esta es una idea compleja que no cabe en el espíritu del artista primitivo. En todos los monumentos esculpidos en el pasado, en la India y aun en Egipto, al vencedor se le representa colosal y los enemigos que ha dominado, como pigmeos.

Si tomamos así las cosas, *ab ovo*, es a fin de hacer comprender claramente lo que es el arte y de qué manera es independiente en su esencia, si no en su forma, del grado de civilización de un pueblo.

En el vestíbulo de San Pedro en Roma, Bernini ha colocado la estatua ecuestre del emperador Constantino, mismo que hizo colgar a su suegro, estrangular a su cuñado, degollar a su sobrino, cortar la cabeza a su hijo mayor, ahogar a su mujer en el baño y que lanzó a las fieras a todos los jefes francos vencidos en las laderas del Rhin y quien acabó por destruir lo que quedaba de las instituciones de la vieja Roma, la que no recuperó jamás.

En verdad, el león rojo esculpido sobre la puerta del bárbaro o el combate figurado sobre su tumba están más de acuerdo con los principios del arte que la estatua del emperador Constantino en el vestíbulo de una iglesia cristiana; el león puede ser una imagen informe y la estatua de Constantino un obra admirable, lo que no añade ni quita nada al problema, puesto que la ejecución no forma parte de los principios inmutables el arte. Pero cuando un pueblo privilegiado conserva religiosamente esos principios inmutables y los vincula con el gusto por lo bello y con los medios prácticos para reproducir a este en formas sensibles, se puede decir: "He ahí un pueblo artista". Ese pueblo existió una vez, desde que el mundo se conoce, en un rincón de nuestra Europa oriental. Sin embargo, desde el punto de vista político, el pueblo ateniense puede pasar por uno de los más caprichosos; sus fluctuantes instituciones son bárbaras para nosotros: respecto de la administración no tenía más que ideas vagas y poco prácticas; no cumplía su palabra; mantenía la esclavitud; su populacho era envidioso y codicioso; la mayor parte de sus jefes, corrompidos y trapaceros; no conocían ni la imprenta, ni el vapor, ni el telégrafo, ni el ferrocarril, sin embargo, sus oradores, sus poetas, sus filósofos, arquitectos y escultores han permanecido por encima de lo que han podido producir los pueblos más civilizados, nosotros incluidos... sin embargo, ¿cómo se explica que la estatuaría griega sea superior a la de nuestra época? Esto dicho sin el menor desprecio hacia

el mérito de nuestros artistas contemporáneos. El arte es, pues, independiente de la ciencia; es igualmente independiente de la situación política de un país. La máquina gubernamental de nuestras civilizaciones modernas es evidentemente más completa y está mejor organizada que la que regía las civilizaciones primitivas de Grecia y de su archipiélago. Lo que no les impide de ninguna manera a la *Ilíada* y a la *Odisea* conservarse por encima de los poemas pasados y presentes. El arte es, pues, independiente del estado político de una nación. <...> Si Augusto visitara París, admiraría nuestra policía, el orden que reina a toda hora del día y de la noche en esta ciudad populosa, los canales complicados pero invisibles de nuestra red de comunicaciones. Pero si fuera a la Opera, nos tomaría por un pueblo de marionetas y se preguntaría cómo personas que cuentan con todas las comodidades pueden aceptar, sin preocupación, ser apilados durante cuatro horas en una pequeña barraca de madera y de cartón mal dorado para escuchar a cien o doscientos instrumentistas y cantores hacer una algarabía infernal y ver girar a danzantes en un espacio de unos cuantos metros cuadrados en medio de telas pintadas...

Al leerme, muchos dirán: "usted no nos enseña nada nuevo, esas son las verdades conocidas de todos". Si son en efecto verdades conocidas; si está bien entendido que es la *naturaleza* de la civilización y no el *grado* de la civilización la que produce las épocas en el arte, sería conveniente de una buena vez, no confundir más los avances de la civilización o aquellos de la industria con el desarrollo de las artes. Sería necesario aprender a juzgar las artes independientemente de las leyes, de los prejuicios, de las costumbres más o menos bárbaras de un pueblo; no concluir del hecho de que un pueblo es supersticioso, fanático y oprimido, que su arte es inferior al de otro pueblo liberal, civilizado y bien gobernado; sería necesario suprimir del lenguaje esas fórmulas banales como la que dice, por ejemplo: "las artes de los días de la barbarie..." porque las artes de esos días de barbarie pueden ser superiores a las que poseen épocas de civilización muy avanzada.

[...]

Quien es ese de entre nosotros que al menos una vez en su vida no haya, experimentado, sea escuchando a un poeta o a un músico, sea observando un monumento, un bajo relieve o una pintura, ciertas emociones como por ejemplo un sentimiento de grandeza, de tristeza, de un espanto secreto, de altivez, de alegría, esperanza o pesar. Parece también que mientras más se alejan las artes de imitar a la naturaleza, más adecuadas están a hacer vibrar en el alma ciertos grados íntimos que

dejan una amplia y profunda impresión. El acento y el tono de un orador, un gesto aún, una frase musical, la vista de un monumento, pueden producir tal sacudida de nervios que las lágrimas vienen a los ojos y se percibe una impresión de frío o de calor sin que sea posible describir el carácter del sentimiento que nos conmueve; ese sentimiento es nuestro instinto de artistas que es tocado por una de las diversas expresiones del arte.

Analicemos ese sentimiento, busquemos su origen y nombremos una a una esas fibras secretas del alma humana dotada del instinto del arte...

Los pueblos artistas son aquellos que han asimilado a un mismo nivel los diversos lenguajes del arte.

[...]

Los pueblos dotados del sentimiento del arte han llegado por sí mismos a producir, mediante el conjunto de diversas formas originadas en un mismo principio, grandes efectos de los que apenas alcanzamos a comprender hoy día la causa, pero que han sido a tal punto perdurables que su recuerdo permanece en nosotros a través de los siglos.

Al poseer esta preciosa disposición, este temperamento, todo ha devenido en ellos una expresión del arte, concurriendo en un conjunto y una armonía singulares hacia la manifestación de un mismo pensamiento, en un mismo lugar y en un mismo momento. Cuando de manera accidental, se deslizaba la menor discordancia o el menor olvido de los principios en ese medio artístico, el gentío se levantaba para abuchear. Los primeros que han comprendido la fuerza que hay en la reunión de las diversas expresiones del arte, han inventado el teatro, que no es sino una conjunción de todas esas expresiones. De este modo, en el caso de todos los pueblos que han poseído el sentimiento del arte, el teatro se ha convertido en una de las más ingentes necesidades.

[...]

¿Acaso la edad media ignoraba esa correlación íntima que existe entre las diversas formas del arte, cuando construyó esas iglesias en las cuales las ceremonias imponentes, la música y la voz del orador parecían dirigir los espíritus hacia un mismo pensamiento?

Si la antigüedad poseía en el más alto nivel la capacidad de conjuntar a las artes, la edad media no estaba menos dotada de ese instinto o, si se quiere, de ese genio; tendremos ocasión de demostrarlo.

Así pues, desde el punto de vista filosófico no existe más que el arte, el arte único, que adopta diversas formas para actuar sobre el espíritu del hombre; y cuando esas formas diversas se conjuntan en un mismo lugar y en un mismo momento, partiendo de una idéntica inspiración y empleando el método que conviene a cada una de ellas para conmover los sentidos, entonces producen la impresión más viva y perdurable que le sea dado experimentar a un ser pensante.

[...]

Es necesario limpiar el terreno de prejuicios, y de hacer comprender que hablamos aquí no del *arte del veterinario* o del *arte de verificar las fechas*. Cuando se le ha hecho extensivo indiscriminadamente, se ha contradicho su origen; el arte es de buena familia pero se degenera fácilmente. Nosotros afirmamos en principio que el arte es *uno* como la moral es *una*, como la razón es *una*. Las instituciones son diferentes, variables; pero la moral en todos los pueblos es la misma y también es la misma la manera de razonar; todos los hombres nacen bárbaros pero aptos para comprender las reglas invariables de la moral, aptos para razonar y servirse de su razonamiento para conservarse, vivir, defenderse, poseer y gozar. Comprender el arte, enseñarlo, practicar la moral y actuar mediante el razonamiento, son tres facultades que pertenecen únicamente al hombre.

[...]

El arte que encontramos en la poesía y la estatuaria griegas lo reencontramos en la arquitectura porque un pueblo no es artista si el arte no se vincula con todas las formas creadas por sus manos y con su inteligencia. Además, la arquitectura es, con la música, una de las formas del arte en la que la facultad creadora del hombre se desarrolla con la mayor independencia. En efecto, en su caso no se trata, de inspirarse en los objetos naturales sino de ajustarse a las leyes establecidas para la satisfacción de ciertas necesidades. ¿Quién hace estas leyes? La razón humana, la facultad de razonar. ¿Cómo y por qué el arte se impone cuando de lo que se trata es de satisfacer una simple necesidad material? Porque el arte ha nacido con el hombre y cuando su naturaleza no se ha desligado de su verdadera vía es, probablemente, su primera necesidad.

[...]

Lo más que puede llegar a hacer la educación es a sofocar este sentimiento innato y, desgraciadamente, muy a menudo alcanza este resultado en tiempos que se precian de no ser bárbaros. El instinto más delicado en el hombre puede ser el instinto

del arte, porque lo posee a partir del momento en que puede ver y sentir; es fácil alterar su pureza; desarrollarlo es una tarea difícil en todo tiempo, pero mucho más para una civilización que como la nuestra, pretende dirigir a cada individuo según ciertas convicciones y ciertas doctrinas. No se dirige el arte de un pueblo y no se puede hacer otra cosa que crearle una atmósfera favorable a su desarrollo. Esto es lo que la civilización griega comprendió de manera admirable y lo que constituye su gloria más grande, la que sólo perecerá con el mundo.

Tenemos un problema hoy día al que no hemos sabido ponerle remedio; hemos llegado muy tarde. Quienes nos han precedido nos robaron, al llegar antes que nosotros, las ideas simples y bellas. No podemos, como ellos, conducir todo a un sistema único. Nuestro papel de artista es sumamente difícil. Tenemos una infinidad de viejos prejuicios, de viejos hábitos propios de una civilización muerta, y al mismo tiempo tenemos necesidades, hábitos y criterios modernos. Sin embargo, como los antiguos, tenemos la facultad de razonar y, un poco, la de sentir. Es a través de estas dos facultades que debemos buscar la verdad y lo bello. Estoy convencido que se puede mejorar el gusto de nuestra generación habituándola a razonar. Observen que en un gran número de casos el razonamiento da cuenta del juicio que el gusto ha pronunciado previamente. A menudo (puede ser que siempre), el sentimiento del gusto no es más que un razonamiento involuntario cuyos términos nos escapan. Adquirir el gusto no es otra cosa que habituarse a lo bueno y a lo bello; pero para habituarse a lo bello es necesario saber encontrarlo, es decir, elegirlo. Por tanto, apelamos a nuestra facultad de razonar para llevar a cabo esa elección. Vemos un edificio y nuestro espíritu se sienta atraído; decimos: "he ahí un bello monumento". Pero este juicio instintivo no nos basta a nosotros, los artistas. Por ello nos preguntamos: "¿Por qué es bello ese monumento?". Deseamos descubrir las causas del efecto que produce sobre nosotros y para descubrirlas nos es necesario recurrir a nuestra facultad de razonar. Buscamos entonces analizar todas las partes de la obra que nos atrae, a fin de poder alcanzar la síntesis que debemos producir a nuestra vez. Este análisis se dificulta actualmente, embarazados como estamos por prejuicios y doctrinas que tienen, todas, la singular pretensión de ser absolutas. Ensayaremos sin embargo sustraernos a esos prejuicios y a esas doctrinas.

Creo haber hecho comprender cómo una civilización puede ser bárbara y poseer un arte muy desarrollado; de qué manera se reconoce la *presencia* del arte en una obra humana; cómo se puede lograr que el arte resida en una cabaña o una

gruta y esté excluido de palacios o del más imponente de los templos; me resta indicar cuáles son las condiciones sociales más favorables al desarrollo de las artes. Nuestras conversaciones podrán resolver esta cuestión que exige amplios desarrollos; en este momento debo limitarme a presentar algunos principios generales. Las artes han podido desarrollarse o extenderse bajo todas las formas sociales: bajo el gobierno teocrático de los egipcios, bajo el gobierno fluctuante y caprichoso de los griegos, bajo el gobierno administrativo de los romanos, bajo las repúblicas oligárquicas o anárquicas de Italia y bajo el yugo feudal de la edad media. Lo que llamamos forma de un gobierno no tiene, pues, ninguna influencia sobre el arte. Al contrario, las artes se desarrollan activamente cuando están, por así decirlo, soldadas a las costumbres de un pueblo, cuando son su lenguaje sincero; declinan cuando se divorcian de esas tradiciones para constituir algo como un estado aparte, cuando se convierten en un tipo de cultura particular; entonces, poco a poco se las ve encerrarse en las escuelas, aislarse; adoptan bien pronto un lenguaje que no es el de la gente. Cuando esto sucede, el arte es un extraño que se acepta algunas veces sin mezclarlo en la vida cotidiana. Se termina por pasarse sin él, dado que estorba en vez de ayudar; pretende gobernar sin motivo. El arte no puede vivir más que libre en su expresión, más que sometido a su principio; muere cuando, al contrario, su principio es desconocido y su expresión se hace esclava. El arte se apaga en los griegos cuando este pueblo ve su talento asfixiado bajo la administración romana que quiere erigir monumentos en Atenas semejantes a los de Roma. Más cerca de nosotros, las artes de la edad media seguían paso a paso las costumbres de los pueblos dentro de los cuales se desarrollan; en el siglo *xvi* participan del gran movimiento intelectual de esa época; bajo Luis *xiv* son todavía la viva expresión de las costumbres de aquellos tiempos; pero, son, como esas mismas costumbres, una excepción, una suerte de representación teatral que termina con el reinado de ese príncipe. Desde entonces, nuestras costumbres se han modificado singularmente y el arte ha permanecido con las mismas formas en el siglo *xvii* (al menos eso se dice). Se ha hecho caso omiso de sus principios; nuestros lectores juzgarán.

Observo que todas las civilizaciones primitivas tienen más o menos la misma capacidad creativa en materia de arte, que tienen las mismas necesidades físicas e intelectuales y que en su expresión se atienen a un cierto orden de ideas sencillas y bien restringidas. La tarea del artista en esas condiciones era comparativamente sencilla, puesto que no estaba obligado a precaver su memoria de esa multitud

de detalles que hoy día ahogan nuestros primeros impulsos naturales; no estaba obligado a saber todo lo que nos es necesario aprender ahora. La primera de todas las ciencias, la que versa sobre el corazón humano es fácil de adquirir cuando todo el mundo vive en el campo o sobre la plaza pública e interviene en todo, lo que únicamente tiene lugar en los pueblos cuya civilización está poco desarrollada. Los sentimientos, las pasiones, los vicios, las verdades, los gustos y las necesidades se evidencian mucho mejor entre los hombres primitivos que entre aquellos que viven en medio de una civilización muy avanzada. El artista, quien antes que nada es un observador, se beneficia de un estado social cuyo bien sencillo mecanismo está delante de sus ojos sin cesar. Así, y para no hablar más que de aquellos pueblos antiguos cuyas artes podemos apreciar claramente, los egipcios, los griegos orientales y occidentales así como los etruscos, encontramos, por ejemplo, en las producciones esculpidas o pintadas de sus artistas una observación del *gesto* cuya veracidad y fineza provocan nuestra admiración al parecer que no pueden ser sobrepasados. Estas idénticas disposiciones nos las encontramos también en el occidente del siglo XII, cierto, los escultores o los pintores franceses del siglo XII no habían recibido lecciones referentes al estilo delante de los bajo relieves de Tebas o ante los vasos etruscos o griegos, pero procedían como los artistas egipcios, griegos, griegos o etruscos. La observación del egipcio, del griego, del etrusco y del francés, versaba sobre las mismas apariencias. Ahora bien, el gesto (puesto que de él venimos hablando) sólo puede ser reproducido por las artes plásticas cuando expresa un sentimiento de naturaleza sencilla, simple, y el sentimiento no es simple más que en los hombres primitivos. En un estado altamente civilizado todo sentimiento es complejo, divisible. Un salvaje que ve morir a su mujer no comprende otra cosa más allá de la pérdida de un ser con el cual vivía. En el caso de un hombre civilizado, el dolor provocado inmediatamente por el mismo hecho conjuga con otros sentimientos: apuro, temor, esperanzas de fortunas nacidas o perdidas, todos los detalles, de una muy complicada existencia cambian. ¿Cómo podrán expresarse tantos sentimientos diversos a través de un gesto? De este modo se puede juzgar acerca del estado más o menos avanzado de los hombres en la civilización, por sus gestos. Los hombres muy civilizados no los hacen más... ¿Pero, qué acontece entonces con el artista plástico?... Imita las interpretaciones del gesto que sus antecesores hicieron en tiempos civilizados; además del inconveniente de imitar una interpretación esta imitación de segunda mano parece falsa, exagerada, al artista no se le comprende

más. Él busca el *estilo* y habla en medio de personas que no están en capacidad de saber qué es el estilo, en tanto que el artista primitivo pone, sin saberlo el estilo en sus obras y es comprendido.

Lo que decimos a propósito del gesto podría decirse acerca de todo lo que cae en el dominio de las artes. A un arquitecto le es sencillo construir un templo a la divinidad cuando esta divinidad es un mito y representa una pasión, un principio o una parte del orden creado, porque ese mito tiene un cuerpo, una apariencia sensible, atributos y cuando se sabe lo que puede hacerle adecuado y lo que no lo es. Pero erigirle un templo a Dios, al Dios de los cristianos, es menos sencillo porque en él se reúne el todo, preside el todo y es el principio y el fin, es el espacio; ¿cómo hacerle una morada puesto que está en todas partes, cómo traducir esta idea abstracta de la divinidad mediante la piedra y hacer comprender a los hombres que un edificio puede ser la morada del Dios cristiano? Los artistas de la edad media lo intentaron, no obstante aquellas dificultades, con algún éxito. ¿Como lo hicieron? Hicieron de la iglesia cristiana algo parecido a un espécimen de la creación, llevaron a cabo la conjunción de toda cosa creada en el orden visible e invisible, algo así como una epopeya universal de piedra. Si, la empresa era difícil.

Debemos pues ser modestos y pensar dos veces antes de lanzar el epíteto de bárbaro a quienes nos ha precedido en el terreno de las artes. No soy de los que desesperan del presente y lanzan una mirada de nostalgia hacia el pasado. El pasado es pasado pero es necesario rescatarlo con cuidado, con sinceridad, y ligarse a él no para revivirlo sino para conocerlo y beneficiarse con ello. No puede admitir que se imponga la reproducción de las formas del arte pretérito, de los pueblos de la edad media o de las Academias de Luis XIV, precisamente porque estas formas fueron la expresión de las costumbres de esos tiempos y porque nuestras costumbres del siglo XIX no se parecen ni a las de los griegos o romanos ni a las de la época feudal o del siglo XVII, en vez de los principios que orientaron a los artistas pasados y que son siempre verdaderos, siempre de los mismos y no cambiarán jamás en tanto que los hombres estén modelados con el mismo barro. Ensayemos, pues, someternos de nuevo a esos principios invariables; veamos de qué manera nuestros antecesores los tradujeron en formas que fueron la expresión de las costumbres de sus tiempos y marchemos más libremente en eso que se llama la vía del progreso. Examinemos y sirvámonos de nuestra razón para guiarnos, puesto que esta facultad nos ha sido dejada en medio del caos moderno.

DÉCIMA PLÁTICA

Sobre la Arquitectura del Siglo XIX

Sobre el Método

Es preciso tener el valor de reconocer, en materia de arquitectura, sometidos a muchos prejuicios, a un cierto número de tradiciones, habituados a la confusión, que las ideas, como los principios, nos faltan; y que, mientras más recargamos de detalles los monumentos que construimos, mientras más ricos son gracias a la reunión de numerosos elementos, más descubren el olvido de los grandes principios y la ausencia de ideas por parte de los artistas que concurren en su ejecución.

Los talleres de nuestros arquitectos están recargados de enseñanzas, de libros, de dibujos; pero cuando se trata de construir el menor edificio, si bien los elementos materiales apoyan, el pensamiento del artista se inhibe y rehúsa producir alguna cosa nueva a partir de tantos documentos amasados sin crítica. Se habla de cualidades, del estudio, a menudo de una bella ejecución, pero muy raramente de una idea y, menos todavía, de la observación de un principio. Nuestros monumentos parecen ser cuerpos desprovistos de alma, restos de una civilización olvidada, de un lenguaje incomprensible aun para aquellos que lo emplean. Un respeto irreflexivo por ciertas formas toma el lugar de la idea creadora y nuestros arquitectos inducen a soñar a esas buenas personas que creen beneficiarse recitando oraciones latinas de las que no entienden el sentido y que chapurrean sin escrúpulo ¿Tienen aún la fe que, en rigor, puede suplir el conocimiento de las cosas? Es posible dudar. ¿Cómo extrañarse de que el pueblo parezca indiferente y frío ante obras exentas de ideas, muy a menudo desprovistas de razón y a las que no se podría estimar más que en el precio que han costado? "Es caro, por tanto debe ser bello".

¿Está condenado el siglo xix a concluir sin haber poseído una arquitectura propia? ¿Esta época, tan fértil en descubrimientos y que cuenta con una potencia vital tan grande transmitirá únicamente a la posteridad remedos y obras híbridas, sin carácter, imposibles de clasificar? ¿Esta esterilidad, es una de las inevitables consecuencias de nuestra situación social? ¿Acaso depende de la influencia ejercida sobre la enseñanza por una camarilla caduca, y, en todo caso, una camarilla, sea joven o vieja, puede llegar a adquirir semejante poder en un medio de elementos vivos? No, ciertamente, ¿por qué pues el siglo xix no tiene una arquitectura? Se construye mucho y en todas partes; los millones son repartidos por centenas en nuestras ciu-

dades y son unos cuantos los casos en que se pueden constatar algunos intentos de una verdadera y práctica aplicación de los considerables medios de que disponemos.

Desde la revolución del siglo pasado, hemos entrado en la fase de transición y buscamos y acumulamos fuerzas materiales, escudriñamos en el pasado y hemos acrecentado nuestros recursos. ¿Qué es pues lo que nos falta para otorgarle un cuerpo y una apariencia original a tantos variados elementos? ¿No sería simplemente un método? En las ciencias como en las artes la falta de método, sea que se trate de un estudio, sea que se pretenda aplicar los conocimientos adquiridos, no hace más que acrecentar junto con las riquezas, los problemas y la confusión; la abundancia se convierte en una carga. Sin embargo, todo estado transitorio debe tener un término, tender hacia un fin que se entrevé solamente el día en que a través de buscar en un caos de ideas y de materiales de todos tipos, se desgajen ciertos principios en medio de todo ese desorden a fin de desarrollarlos y aplicarlos mediante la ayuda de un método seguro. Es esta la tarea que nos toca en suerte y a la cual debemos abocarnos con tenacidad combatiendo esos elementos deletéreos que surgen de toda situación transitoria, de manera similar a como las miasmas se elevan de las materias en fermentación.

Las artes están enfermas. La arquitectura se muere en el seno de la prosperidad a pesar de la existencia de principios vitales enérgicos; se muere por sus desmanes junto a un régimen que se debilita. Mientras más se acumulan los conocimientos es más necesario contar con fuerza y rectitud de juicio para servirnos mejor de esos conocimientos, más necesario es recurrir a principios firmes. La enfermedad que parece atacar a la arquitectura data de lejos, y se la ha visto progresar desde el siglo xvi hasta nuestro tiempo; desde el momento en el que a partir de un estudio muy superficial de la arquitectura antigua de Roma se pretendía imitar algunas de sus apariencias, ha dejado de existir la preocupación, ante todo, por la unión de la forma con las necesidades y con los medios de construcción. Una vez fuera de la verdad la Arquitectura se ha extraviado de más en más en caminos sin salida. Al intentar, a comienzos de siglo, retomar las formas de la antigüedad sin preocuparse previamente de analizar y desarrollar los principios, no ha retardado su caída ni un día. En esa situación y desprovista de las luces que únicamente la razón puede proporcionar, ha intentado acercarse a la edad media y al renacimiento; buscando el empleo de ciertas formas sin analizarlas, sin investigar sus causas y no viendo más

que los efectos, la arquitectura se ha hecho *neogriega*, *neorromana*, *neogótica* y le ha pedido inspiración a las fantasías del siglo de Francisco I, al pomposo estilo de Luis XIV, a la decadencia del siglo XVII; se ha convertido en esclava de la moda a punto tal que en el seno de la Academia de Bellas Artes, sobre este llamado terreno clásico, hemos visto surgir proyectos que presentan la confusión más rara de estilos, de modas, de épocas y de medios sin jamás alcanzar a llegar a palpar el menor síntoma de originalidad. Y es que no hay originalidad posible más que a través de la verdad, ya que la originalidad no es otra cosa que una de las formas que toma la verdad para manifestarse; y estas formas, felizmente, son infinitas. De este modo, cualesquiera que hayan sido los esfuerzos acometidos últimamente para acomodar tantos estilos y tantas influencias y para satisfacer todas las fantasías del momento, lo que más impacta en todos nuestros modernos monumentos, en la monotonía.

En arquitectura hay, si puedo expresarlo así, dos maneras necesarias de ser verdadero. Es necesario ser verdadero según el programa y verdadero según los procedimientos de construcción. Ser verdadero en relación al programa es cumplir exactamente, escrupulosamente, las condiciones impuestas por una necesidad. Ser verdadero en relación a los procedimientos de construcción es emplear los materiales según sus cualidades y sus propiedades. Eso que se considera como aspectos puros de arte, a saber: la simetría, la forma aparente, no son sino condiciones secundarias en relación de esos principios dominantes.

Aceptemos que los hindúes erijan *stoupas* que parecen pilas de madera; que los griegos del Asia Menor, los carios y los de Licia hagan obras en mármol que simulan cofres, también de madera; que los egipcios construyan con bloques enormes templos evidentemente emparentados, en su forma, a las construcciones de carrizo y adobe: son esas las tradiciones respetables de las artes primitivas pletóricas de enseñanzas, curiosas, pero que sería ridículo imitar. Ya los dorios y los griegos del Ática superaron esos infantilismos. Los romanos erigieron con franqueza monumentos concretos cuyas formas son la expresión cabal de los medios de construcción que emplearon y era gracias a la expresión verdadera de ellos que obtenían la belleza. Los romanos dejaron de ser niños para convertirse en hombres maduros que razonan. Nuestros antepasados de la Edad Media van todavía más lejos que los romanos en este camino; ellos no desean más arquitectura concreta sino una arquitectura en la que todas las fuerzas estén aparentes, en la que todos los elementos estructurales se conviertan en el origen de una forma; adoptaron el principio de las resistencias

activas e introdujeron el equilibrio en la estructura: de hecho están ya inspirados por el genio moderno, mismo que busca que cada individuo, como cada producto u objeto, tenga una función diferenciada que cumplir no obstante que converja en un fin común. Este trabajo lógico de la humanidad debe ser continuado. ¿Cuál es la razón de que lo hayamos abandonado? ¿Por qué nosotros, franceses del siglo xix, procedemos (si bien con mucha menos razón) como procedían los egipcios y reproducimos formas de arquitectura de una civilización distinta o de una sociedad relativamente primitiva, con materiales que no se prestan a la reproducción de esas formas? ¿Cuál es la institución teocrática que nos obliga a injuriar al sentido común de esta manera, a repudiar el progreso evidente alcanzado en siglos anteriores, así como el talento de las sociedades modernas?

El siglo xix como todas las épocas de la historia que han sido fértiles en grandes descubrimientos y favorables a ciertos progresos morales o materiales se ha lanzado de manera apasionada a una actividad introspectiva. Introduce el espíritu analítico en el estudio de las ciencias, de la filosofía y de la historia. Transforma a la arqueología en algo más que una ciencia especulativa pretendiendo extraer de ella conocimientos prácticos y, tal vez, una gran enseñanza para el porvenir. Jamás el axioma que reza: "Los más jóvenes son los más viejos" ha podido ser tan bien aplicado como a las generaciones presentes. Ya el afán del método ha producido resultados considerables en el estudio de los fenómenos naturales y en la filosofía; pero este afán del método ha podido ser aplicado a los trabajos arqueológicos referidos a las artes. Se han reunido numerosos materiales sin haber podido clasificar los descubrimientos de tal manera que hicieran posible alcanzar una conclusión práctica. Y sin embargo, sobre este conjunto de materiales acumulados se han iniciado discusiones prematuras dado que no existía un acuerdo previo respecto de los principios. Es esencial, pues, aplicar al conocimiento de las artes del pasado, un método riguroso, y no alcanzo a ver otro mejor que atenerse en este respecto a los cuatro preceptos de Descartes, a los cuales él consideraba suficientes, "...siempre y cuando yo decida tomar una firme y constante resolución de no dejar de observarlos una vez siquiera. Fue el primero, no admitir como verdadera cosa alguna, como no supiese con evidencia que lo es; es decir, evitar cuidadosamente la precipitación y la prevención, y no comprender en mis juicios nada más que lo que se presentase tan clara y distintamente a mi espíritu, que no hubiese ninguna ocasión de ponerlo en duda.

El segundo, dividir cada una de las dificultades que examinare, en cuantas partes fuere posible y en cuantas requiriese su mejor solución.

El tercero, conducir ordenadamente mis pensamientos, empezando por los objetos más simples y más fáciles de conocer, para ir ascendiendo poco a poco, gradualmente, hasta el conocimiento de los más compuestos, e incluso suponiendo un orden entre los que no se preceden naturalmente.

Y el último, hacer en todos unos recuentos tan integrales y unas revisiones tan generales, que llegase a estar seguro de no omitir nada.”

No se ha dicho nada mejor y más aplicable al tema que nos ocupa. Sigamos estos preceptos en el estudio y la práctica del arte y encontraremos la arquitectura que conviene a nuestro tiempo o, al menos, y ya que un arte no se construye en un día, preparemos el camino a quienes nos siguen. En efecto, si el estudio del arte del pasado lo llevamos a cabo a través de un examen tan atento y preciso como para distinguir lo falso de lo verdadero a fin de poder extraer de las tradiciones los principios primordiales, habremos despojado a dichas artes de las variadas influencias que han modificado sucesivamente su expresión y alcanzaremos a encontrar las que, entre esas expresiones, concuerden mejor con los principios inmutables. De esta manera consideraremos a dichas expresiones o, si se quiere, a dichas formas, como las que más se aproximan a la verdad. De este modo podremos admitirlas como modelos. Ahora bien, si se desea alcanzar una aplicación inmediata de lo que la arqueología pone a nuestra disposición, esa primera discriminación es necesaria, ya que nos permite distinguir el estudio puramente especulativo del estudio que busca un resultado práctico.

Así, por ejemplo, confirmo que la mayor parte de los monumentos del Asia Menor, los que de mayor antigüedad poseemos todavía, ofrecen, en piedra, formas emparentadas a la carpintería. Es posible estudiar estos monumentos como expresión de tradiciones de un gran interés, pero no podría derivar de aquí una aplicación. Observo como una raza de hombres, venidos de una comarca boscosa a un país desprovisto de bosques, ha conservado la tradición de sus artes primitivas. Compruebo la presencia de la tradición, pero reconozco al mismo tiempo que la tradición es contraria a los principios elementales del arte de la arquitectura. Al mismo tiempo, si examino los monumentos de Tebas, encuentro entre las formas y los medios de construcción adoptados la más extraña contradicción: observo a hombres que llegan a construir en piedra, y gracias a medios de una capacidad pro-

digiosa, remedos de cabañas de carrizo y de barro. Eso puede ser raro en el más alto grado; también puede producir los resultados más sorprendentes y aún llegar a ser muy bello, pero no le encuentro una posible aplicación en una civilización como la nuestra. No es sino hasta el momento en que se pisa el suelo hollado por los precursores de la civilización occidental que podemos encontrar pueblos que supieron hacer concordar la forma con los principios. Los griegos son los primeros que introdujeron el espíritu analítico, la lógica y el razonamiento en el arte de la arquitectura. Entre los edificios de Grecia y los de la India hay toda la distancia que separa a Platón de Buda. Pero si bien rechazo a Buda y admiro a Platón, y precisamente porque lo admiro, no sabría de qué manera construiría monumentos en el siglo XIX similares a los que se construyeron en su tiempo y lugar. Haciendo que los principios dominaran la forma y sometiendo aún la forma a los principios, los griegos nos muestran el camino; y mientras más nos sentimos atraídos al confirmar hasta qué punto los restos de la Acrópolis son la viva expresión de la civilización ateniense del tiempo de Pericles, menos pretendemos imitar la forma de esos vestigios puesto que nuestro estado social y nuestros hábitos civiles o privados difieren esencialmente de la situación social y de las costumbres de los contemporáneos de Sócrates.

En el estudio de las artes pretéritas es pues necesario separar de manera terminante la forma que no es más que el sello de una tradición, y por lo tanto, una forma irreflexiva, de aquélla que es la expresión inmediata de una necesidad, del estado de una sociedad. Es este último estudio el único que puede conducir a consecuencias prácticas, no por la imitación de dicha forma, sino por la comprensión que ofrece de cómo se aplica un principio.

Así pues, de conformidad con el primer precepto de Descartes y al estudiar las diversas artes de las épocas pasadas, es claro y evidente que no hay ninguna razón para imitar en piedra una estructura de madera o de barro; y que, en consecuencia, debo descartar, por partir de un falso principio, todo arte que al someterse a las tradiciones se imposibilita a sí mismo para expresarse con verdad; pero, igualmente debo aplicarme a estudiar de manera muy atenta, a través de qué vías algunos pueblos han logrado otorgar a su arquitectura una forma condicionada a sus necesidades, a sus costumbres y a los materiales de los cuales disponían. Desde este punto de vista, los estudios arqueológicos deben ser un gran apoyo para nosotros puesto que nos ponen ante los ojos las diversas formas que se han producido en

civilizaciones y medios diferentes; al flexibilizar así nuestro espíritu lo haremos apto para aplicar esos estudios no en lo que se refiere a las formas que vemos sino en lo relativo a los principios que produjeron dichas formas; el estudio del arte griego nos conduce así (por medio de una actitud crítica y examinadora) a alejarnos de las formas arquitectónicas de esos pueblos en la misma medida en que se ha alejado nuestra civilización moderna.

Pasando al segundo precepto examinaría, sin embargo, si entre esos ejemplos que tengo ante mí existen reglas que sean inmutables, es decir independientes ya sea del estado social, ya sea del empleo de los materiales. Es a partir de aquí que efectivamente podría reconocer, en primer lugar, que la armonía de las proporciones se basa en ciertas fórmulas geométricas y que me sería viable encontrar esas fórmulas aplicadas en artes aparentemente muy diferentes, tal y como he podido confirmarlo en la plática anterior; y, en segundo lugar, que necesidades similares, así como la exigencia de resistir los mismos agentes y el deseo de producir ciertos efectos visuales, han obligado a pueblos separados por siglos de distancia y sin contacto alguno entre ellos, a adoptar perfiles y trazos análogos. Llevando la investigación a límites extremos y procediendo siempre por análisis, constataría que, al ser el hombre siempre el mismo, hay en todos los productos de su inteligencia, cuando éste se ha dejado guiar por la verdad, una identidad tal que ciertas formas del arte reviven siempre bajo la mano del artista y que, puesto que se repiten, es que son verdaderas ya que lo propio de la verdad es llegar a consecuencias semejantes a través de caminos diferentes. Constataría, además, que esas consecuencias semejantes pueden encontrar apariencias muy distintas por la presencia de exigencias deducidas de condiciones diferentes.

[...]

En consecuencia, y guiado siempre por el método en el estudio de las partes de los monumentos que tengo ante mí, llegaría a descubrir que principios idénticos han producido, aparentemente, resultados muy diferentes como una consecuencia de que las condiciones a las cuales ha sido necesario someterse eran también diferentes y que, no obstante lo anterior, para alcanzar esos resultados diferentes, el talento del hombre, siendo *uno*, ha procedido de la misma manera y ha logrado una misma expresión en muchos detalles.

El tercer precepto explica la necesidad de la clasificación verdadera o ficticia. Por lo que a esto se refiere, nuestro autor parece haber sentido la naturaleza de

los estudios que necesitamos para componer una obra de arquitectura. En efecto, si en el estudio de la arqueología especulativa no se encuentra más que un tipo de clasificación, la clasificación cronológica, no acontece lo mismo cuando se trata de orientar estos estudios hacia un fin práctico. Los ejemplos recopilados deben ser, en este caso, agrupados según su naturaleza y según las aplicaciones análogas de los principios inmutables. Veremos así que no existen más que tres tipos de arquitectura: la arquitectura en madera, la arquitectura concreta, tan bien desarrollada por los romanos, y la arquitectura en piedra labrada, que los griegos llevaron a su perfección. Con la arquitectura concreta nace la bóveda y todo lo que ella entraña; con la arquitectura en piedra cortada la platabanda y la estática en su más simple expresión. La edad media supo congeniar la doble influencia de estos dos últimos tipos de arquitectura y dado que se buscaba conciliar dos principios opuestos o, al menos sumamente diferentes uno del otro, tuvo lugar el nacimiento de un nuevo principio ignorado en la antigüedad arquitectónica, el del equilibrio. Mejor que ningún otro, este principio puede adecuarse a todas las exigencias de nuestra situación social moderna.

Por lo que se refiere al cuarto precepto, no es necesario tener en cuenta más que la necesidad de reunir el mayor número de materiales posible, a fin de conocer lo que ha sido hecho anteriormente y de beneficiarnos de la experiencia adquirida; porque es importante no invertir más tiempo buscando la solución de problemas ya resueltos, sino partir siempre del nuevo nivel obtenido. Sin embargo, la multiplicidad de conocimientos es un escollo para el arquitecto si éste no está prevenido para clasificar los materiales que ha reunido de acuerdo a un orden metódico. En la arquitectura egipcia, por ejemplo, las formas aparentes no siempre están de acuerdo con la estructura. Esto no quiere decir que estas formas no deban ser cuidadosamente estudiadas, pero al hacerlo, es recomendable comprobar que ellas se adecuarían mejor a una construcción de adobe y de madera revestida de estuco, que a una estructura compuesta de piedras de gran tamaño. Algo semejante acontece con otra arquitectura, como la romana de la época del imperio que, por el contrario, alcanza su principal mérito, la belleza de sus formas, mediante el acuerdo perfecto entre la estructura y la apariencia; por lo mismo que esa es la regla principal de dicha arquitectura, no podríamos aplicar sus formas a otra estructura distinta.

Mediante el mayor número de materiales reunidos gracias a este método, se hace posible conocer cuáles son las formas adecuadas para tal o cual estructura.

No hay riesgo de caer en esa confusión de estilo, de procedimiento y de formas que hace de la mayor parte de nuestros monumentos modernos un conjunto incomprensible y molesto. Una cierta escuela, cansada de las imitaciones más o menos fieles que se han hecho de las diversas obras de arquitectura anteriores a nuestro tiempo, ha pensado que tomando de todas ellas lo que pareciera más indicado, era posible crear una nueva arquitectura; se trata de un peligroso error. Un estilo *macarrónico* no puede ser un nuevo estilo. Lo más que puede probar su empleo es que su origen, espíritu y conocimientos, son poco profundos en tanto que de ninguna manera es esta la manifestación de un principio y de una idea. Este tipo de composiciones, aun las más felices permanecen siendo obras aisladas, estériles, incapaces de constituirse en el origen de una nueva era en las artes. Únicamente los principios sencillos son productivos y es necesario insistir en que mientras más sencillos son, más variados y bellos son sus productos. [...] He aquí, en consecuencia, tres arquitecturas de las cuales las dos primeras parten de dos principios diferentes el uno del otro y la tercera añade un nuevo principio a las dos primeras. Dichas arquitecturas han sabido encontrar formas rigurosamente deducidas de dichos principios y gracias a ello, legar artes bien definidas y caracterizadas.

Si examináramos el aspecto filosófico de la cuestión, observaríamos que los griegos, divididos en pequeñas repúblicas, han elegido el género de arquitectura que mejor convenían a su estado social. Poco numerosos en términos relativos, se consideraban superiores al resto del género humano, dando lugar a un tipo de sociedad elitista que apasionada por la distinción y la belleza de la forma, tendía naturalmente a rechazar dentro de la arquitectura todo lo que podía vulgarizarla. Para ellos la magnitud no consistía en el tamaño, en las dimensiones, sino en la correcta elección de las proporciones y en la pureza de ejecución. De este modo, todos sus monumentos son de tamaño reducido, si se les compara con los de sus vecinos, los asiáticos y, sobre todo, con aquéllos de la Roma imperial.

También caeríamos en la cuenta de que los romanos, movidos por una idea social opuesta a la de los griegos, misma que los llevaba a asimilar otros pueblos convocándolos u obligándolos a ligarse al porvenir romano, adoptan, por su parte, el género arquitectónico que congeniaba mejor con este espíritu cosmopolita. Parecen elevar monumentos para todo el género humano, construyéndolos mediante procedimientos que los obreros podían aplicar tanto en Colonia como en Cartago.

Si los griegos le aportaron algo a la arquitectura romana, es, como lo hemos dicho muchas veces, una mejor apariencia y no un principio. ¿Qué hizo más tarde el espíritu occidental en Francia, en París, centro, en el siglo xii, de las luces en Europa? Introdujo un elemento moderno a través de las tradiciones degeneradas del imperio. Toma en cuenta las fuerzas mecánicas, emplea los materiales en razón de su naturaleza, y únicamente en razón de su naturaleza, y busca las leyes del equilibrio que deberán reemplazar a las leyes de la estabilidad inerte, únicas conocidas por los griegos y aún por los romanos. Piensa en economizar la materia y en mejorar el trabajo del hombre; admite, al interior de la unidad de las masas y de los órdenes, la variedad en los detalles, es decir, la individualidad dentro de un orden fijado, tanto como admite la libertad de los medios dentro de una concepción unitaria. Movido por el demonio de la innovación, este espíritu rompió con todas las tradiciones en su deseo de dominar la materia; muy pronto va a buscar en las flores de los campos, a las cuales estudia con curiosidad, la ornamentación con la que enriquece sus edificios. Del gran monumento religioso compone un ciclo enciclopédico mediante el cual instruye a la masa a través de los ojos. Observador, experimentador, lleva a cabo en la arquitectura lo que Roger Bacon intentaba en las ciencias, esto es, una verdadera revolución. Cada edificio es para él un escalón que lo ayuda a elevarse hasta el fin que prefigura. Subiendo permanentemente, bien pronto alcanza los límites que le asignan los elementos materiales de los que dispone.

¿Qué hubieran hecho esos artistas de haber tenido entre las manos los materiales y los instrumentos que poseemos hoy día? ¿Y qué haríamos nosotros si en lugar de catar todas las artes sin detenernos a examinar sus principios, simplemente partiéramos del punto al cual han llegado y de los principios que han reconocido? No es necesario disimular: en arquitectura hoy día nos sometemos a la autoridad de nuestros antecesores, como la Escuela se sometía a la autoridad de Aristóteles, en el siglo xiii, sin examinarlo y sin reconocerlo. ¿Pero, qué decía en 1267 ese monje, Roger Bacon, a propósito de la autoridad ciegamente concedida al maestro? Escuchémosle.

"Apenas hace medio siglo Aristóteles era sospechoso de impiedad y proscrito de las escuelas. ¡Y hoy día se le ha erigido en maestro soberano! ¿A título de qué? él es un sabio, se dice; sea así, y sin embargo, él no lo ha sabido todo. Ha hecho lo que era posible en su tiempo, pero no alcanzó la totalidad de la sabiduría... —Pero, dice la escuela, es necesario respetar a los viejos— ¡Claro! Sin duda los ancianos son vene-

rables y se debe mostrar reconocimiento hacia ellos para no equivocarse la ruta; pero no se debe olvidar que los viejos fueron hombres y que se equivocaron más de una vez; y han cometido muchos más errores mientras más viejos eran, *porque los más jóvenes son en realidad los más viejos*: las generaciones modernas deben superar en inteligencia a las de otros tiempos, puesto que heredan todos los logros del pasado.”

¿Le diríamos algo distinto a esto a la Escuela que pretende hacernos olvidar todo aquello que los siglos de la edad media nos han enseñado? Ese mismo Roger Bacon, ese monje del siglo XIII, digno émulo de los artistas de ese tiempo, no acaso afirmó en su *Opus tertium*¹ contraponiéndose vehementemente contra la rutina escolástica: “Llamo ciencia experimental a la que deja de lado las argumentaciones, porque los argumentos más sólidos no prueban nada en tanto que las conclusiones no hayan sido verificadas por la experiencia. La ciencia experimental no recibe la verdad de manos de las ciencias superiores; es ella la maestra y las otras ciencias son sus sirvientas. Ella tiene el derecho en efecto de gobernar a todas las ciencias puesto que únicamente ella certifica y consagra sus resultados. La ciencia experimental es pues la reina de las ciencias y el fin de toda especulación.” Y más lejos añade:

“En toda búsqueda es necesario emplear el mejor método posible. Ahora bien, este método consiste en estudiar en su orden necesario las partes de la ciencia, en colocar en primer término lo que realmente debe encontrarse al comienzo, lo más fácil antes que lo más difícil, lo general antes que lo particular, lo simple antes que lo compuesto; es necesario, además, elegir, para estudiarlos, los objetos más útiles teniendo en cuenta la brevedad de la vida; en fin, es necesario exponer la ciencia con toda claridad y certidumbre y sin confundirla con dudas y oscuridad. Ahora bien, todo lo anterior es imposible sin la experiencia, dado que nosotros contamos con muy diversos medios para conocer, es decir, con la autoridad, el razonamiento y la experiencia; pero *la autoridad no tiene valor si no rinde cuentas*; ella no permite comprender nada sino solamente creer; se impone al espíritu sin iluminarlo. En cuanto al razonamiento, sólo es posible distinguir el sofisma de la demostración, *verificando la conclusión mediante la experiencia y por la práctica.*”

Es de este modo como razonaban esos hombres de la edad media, autores de monumentos que, algunas veces, admiramos hoy día y a los cuales conocemos tan

¹ Manuscrito de Douai.

poco. En esas líneas Roger Bacon resume los principios de la escuela laica de arquitectura que había surgido gracias a las tradiciones del arte romano. *Método, examen, experiencia*: todo su sistema está comprendido en esas tres palabras.

Retomemos los preceptos ofrecidos por Descartes: “No recibir jamás ninguna cosa por verdadera si no hubiera sido evidentemente reconocida como tal.” Si este precepto es aplicable a la filosofía lo es en mayor medida a un arte como la arquitectura que descansa sobre leyes materiales o puramente matemáticos. Y es verdad que una gran sala, que un pasillo muy largo, muy largo y muy alto, debe ser iluminado por ventanas más grandes que aquellas que son suficientes para una recámara; lo contrario es falso. *Es verdad* que un pórtico soportado por arcadas y columnas, está hecho para proteger a los paseantes contra la lluvia el sol y el viento; así pues las relaciones entre la altura y la longitud de este pórtico deben ser tales que el paseante esté garantizado contra los agentes atmosféricos; lo contrario es falso. *Es verdad* que una puerta debe estar hecha para entrar en un edificio o para salir de él, por tanto el ancho de esta puerta debe estar calculada en razón del mayor o menor número de personas que se presenten para entrar o para salir; pero por compacta que sea una muchedumbre las gentes que la componen no tienen más de dos metros de altura y, suponiendo igualmente que estas gentes porten lanzas, banderas, estandartes y un sinnúmero de accesorios, éstos no alcanzarán una altura mayor de cuatro o cinco metros; por lo tanto hacer una puerta de cinco metros de anchura y de diez de alto es absurdo. *Es verdad* que una columna es un apoyo y no una decoración como lo es un friso o un arabesco; así pues si ustedes no tienen otra cosa que hacer que columnas yo no me puedo explicar por qué guarnecen sus fachadas. *Es verdad* que una cornisa está destinada a alejar las aguas de los paramentos; por tanto, si ustedes colocan una cornisa saliente en un interior podría decirse que es sin razón. *Es verdad* que una escalera es necesaria para arribar a los pisos superiores de un edificio; que esta escalera no es un sitio o lugar de descanso sino de tránsito y que si ustedes le otorgan una importancia relativamente grande para las salas a las cuales esta escalera permite arribar, ustedes habrán hecho posiblemente una magnífica escalera pero ciertamente un contrasentido. *Es verdad* que el objeto que carga debe estar proporcionado al objeto cargado, pero si ustedes erigen un muro o una pila de piedras de dos o tres metros de espesor para no soportar más que placas fácilmente sostenidas por un muro de un metro de espesor, habrán hecho una obra inexplicable que no satisface ni a mis ojos ni a mi entendimiento y que us-

ustedes prodigan inútilmente una materia preciosa. *Es verdad* que las bóvedas deben estar contrapesadas por contrafuertes, cualquiera que sea la forma que ustedes otorguen a estos últimos; pero es mentir el colocar pilastras salientes o columnas adosadas como contrafuertes si ustedes no cuentan con la resistencia para oponer a sus empujes. Es inútil proseguir este paralelismo. Al servirnos de esta manera sencilla de razonar, misma que cada uno puede admitir sin estar versado en el arte de la arquitectura, y pasando revista a los estilos arquitectónicos empleados en la antigüedad, tales como la edad media y los tiempos modernos, será fácil conferir a estos diferentes estilos su valor real.

Nosotros podemos ver que los griegos (su situación social y el clima bajo el cual ellos construyeron ya lo conocemos) fueron fieles observadores de estos principios elementales derivados del más simple sentido común; que los romanos a menudo se han apartado de ellos y que los arquitectos laicos de la escuela francesa de los siglos XII y XIII se sometieron rigurosamente a ellos e, igualmente, que nosotros los hemos echado a un lado. Se podrá pues clasificar a los diversos arquitectos y los estudios sobre los monumentos que ellos han producido según este primer precepto basado sobre la expresión verdadera de las necesidades y de las necesidades de la estructura. De este modo una pequeña casa de Pompeya, la puerta de una ciudad, una fuente o un pozo adquirirán un valor artístico superior, en algunas oportunidades, al de un palacio. Sabiendo diferenciar así lo verdadero de lo falso, después de un maduro examen, nosotros estaremos en capacidad de conocer las diversas maneras de expresarse empleadas por nuestros antecesores, porque no basta en arquitectura ser verdadero para hacer una obra recomendable, sino que es necesario, además de ello, darle a la verdad una forma bella o al menos conveniente; saber hacerla clara, saber expresarla con destreza porque, en las artes, y pese a que se pueda uno haber ayudado del razonamiento más riguroso y más lógico, a menudo se puede ser oscuro y repulsivo; en una palabra, se puede hacer cosas feas. Pero si bien algunas veces las mejores concepciones razonadas no producen en arquitectura más que obras repelentes, jamás la verdadera belleza ha podido obtenerse sin el apoyo de esas leyes invariables basadas sobre la razón. En toda obra absolutamente bella se encuentra siempre un principio rigurosamente lógico.

Dirigidos los estudios en primer lugar conforme a este precepto, pasemos al segundo: "...dividir, dice Descartes, cada una de las dificultades que examinamos en tantas partes como sea posible y como sería exigido para mejor resolverlas." Per-

manecemos aquí todavía sobre el terreno del estudio especulativo; es el análisis llevado a sus últimas consecuencias. En efecto, si examinamos edificios antiguos, nosotros vemos obras completas, compuestas. Nosotros estamos obligados, para comprenderlas en todas sus partes, a hacer un trabajo de subdivisión similar al que llevó a cabo el compositor. Este ha procedido de la concepción primera a la apariencia definitiva, del programa y los medios disponibles, al resultado; a nosotros nos es necesario ir de la apariencia para llegar sucesivamente a la composición y al conocimiento del programa y de los medios; hacer por así decirlo, la anatomía del edificio y constatar las relaciones más o menos perfectas que existen entre esta apariencia que nos emociona y los medios empleados y las razones que han determinado dicha forma. Esta segunda parte de los estudios, que es larga, difícil y ardua, es el mejor ejercicio al cual se puede uno dedicar si desea aprender a componer, a crear. Para llegar a la síntesis es necesario pasar por el análisis. Ahora bien, mientras más complicada es una civilización, los monumentos que ella ha erigido, ocultan más los resortes que sirvieron a su concepción, a su construcción y que contribuyeron a asegurar su duración. Si el análisis de un templo griego puede ser hecho en algunos días no acontece lo mismo en tratándose de una sala de termas romana y con mucha mayor razón para una de nuestras catedrales francesas. Y puesto que nuestra civilización moderna es sumamente complicada, si bien es recomendable iniciar los estudios a través del análisis de las obras antiguas más simples, no deberíamos detenernos en ello. Es necesario que nosotros pasemos sucesivamente al análisis de obras más complejas y que sepamos cómo, antes que nosotros, algunos arquitectos han llegado a resolver problemas cada vez más amplios, cargados de detalles y erizados de obstáculos; esto es a construir edificios que tenían, si puedo expresarme de esta manera, un organismo mucho más delicado y sobre todo mucho más complicado. Pensar en restringir los estudios recomendables para formar arquitectos a algunos monumentos de la antigüedad que ni siquiera nos han llegado completos, o a imitaciones más o menos felices de dichos monumentos, no es el medio mejor para obtener lo que se solicita en todas partes, esto es, una arquitectura del siglo xix. Es preferible tomar en cuenta el conjunto de esfuerzos que han desarrollado principios y medios nuevos, y considerar todo trabajo humano, como una cadena cuyos anillos están enlazados por un orden lógico.

Guadet

Elementos y teoría de la arquitectura

Fuente: Julien Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture*, (Paris: Librairie de la construction moderne, s/f) II a VII, 1-24, 75-136.

Lo clásico, decía nuestro maestro Garnier en una de sus ocurrencias paradójicas en las que se reflejaba su genio hecho de audacia reflexiva, es, para el arquitecto, todo lo que es construible.

Otorgándole a esta fórmula el apoyo de la selección más rigurosa, Julien Guadet, el autor de este bello y buen libro, no habría tenido, desde ningún punto de vista, que llevara a cabo la presentación para una nueva edición; pero la muerte ha detenido la magistral y tranquila producción de este espíritu ponderado al cual le complacía muy especialmente la función educativa, poco después de que hubo terminado de preparar esta tercera publicación tan semejante a la segunda.

¡Él no está más! A las numerosas generaciones que se acuerdan de quien fue el brillante alumno de la Escuela de Bellas Artes, el sólido pensionario de la Academia de Francia en Roma, el Inspector de los trabajos de la Opera y de los del Museo de historia natural, el arquitecto del Palacio de Correos en París y de la reconstrucción del Teatro Francés; a los hombres del gobierno que tienen presente al Inspector general de edificios civiles, al experto tan apreciado, al redactor magistral, preciso, ilustrado, de tantos reportes oficiales o de trabajos casi didácticos sobre las materias más diversas; a los afectos a los altos estudios que han apreciado las enseñanzas del jefe de taller convertido en el profesor de todos los alumnos de la "rue Bonaparte", al iniciador de su espíritu en la especulaciones arquitectónicas; a los numerosos artistas del mundo entero que han sufrido inconscientemente su impronta, no habría más que darles a conocer lo que representa de serena bondad y de tranquilo humor la noble efigie que preludia este primer volumen, así como su permanente buena disposición de servir no solamente a la juventud que dependía



directamente de él, sino a todos aquellos que se creían en el derecho de hacerle intervenir en sus asuntos.

Es teniendo en cuenta el porvenir que se justifica insistir hasta qué punto el metódico plan de la obra de mi querido amigo está en armonía con la bella existencia del artista -en cualquier sitio que le coloque la posteridad- si es que la palabra no es demasiado ambiciosa hablando de un arquitecto.

Desde las primeras páginas, el joven sin experiencia encontrará un guía que le permitirá precisar la elección de su carrera, un entrenador que puede colaborar con su entusiasmo, como también un moderador que le haga ver si acaso incurre en ambiciones excesivas y no es indicado que se adentre en la aventura de la serie de estudios que deben preceder a la más laboriosa de las carreras. Antes, y durante su duro aprendizaje, el alumno que haya elegido su camino, habrá constatado la multiplicidad de conocimientos que habrá de adquirir, el bagaje científico siempre creciente que deberá acumular; pero, mostrándole los felices resultados de su esfuerzo así como los pequeños gozos que se convertirán en grandes entusiasmos, el iniciador le habrá dado confianza respecto del objetivo final advirtiéndole sin cesar que cada día basta para su pena, que toda dificultad se supera y que, inconscientemente, contará con la seguridad que procura el encuentro de soluciones, la espontaneidad de los trabajos, la ingeniosidad, la flexibilidad que emana del bello conjunto de teorías contenidas en el resumen de lecciones del maestro.

[...]

El bello éxito -excepcional en librería- de esta Enciclopedia arquitectónica constituyó un justo reconocimiento, un triunfo para su autor tan cruelmente afectado en su salud. En efecto, se puede decir que se trata de un resumen del estado actual de nuestros conocimientos, de la tradición y de la invención reciente, de la historia y de la experiencia en curso, de los sueños y de la realidad, y que por mucho tiempo no se repetirá, ni aun sobre otro plan, similar constatación para jalonar la evolución de nuestro arte. La determinación de esta etapa representaría, si se quiere encontrar alguna equivalencia, mucho más que los resúmenes de un Vitruvio, las confirmaciones de un Philibert Delorme, los estudios de un Du Cerceau, las enseñanzas de un Blondel, los apuntamientos de los Rondelet, Blouet, de los Léonce Reynaud etc., porque jamás semejante número de documentos ha sido reunido bajo el severo control del espíritu firme y lúcido de un práctico tan experimentado, con la firme

intención de tratar, como artista, el arte de construir en sus relaciones con nuestra civilización.

Es posible que este rápido análisis de una de las mejores obras pedagógicas de este tiempo pudiera haberse visto afectado por mi amistad con el autor, como lo decía en un principio, por el conocimiento que tenemos de la alta personalidad de este representante del arte francés y que en ese sentido no estaría indicado extendernos largamente en su vida, a la cual le han sido consagrados diversos artículos necrológicos, y sus ideas las difundirá el libro y las transmitirá a las generaciones siguientes.

Resumamos, pues, su existencia laboriosa:

Julien Guadet nació el 23 de diciembre de 1834 en París.

Este descendiente de una familia girondina, de la cual uno de sus miembros, su tío abuelo, dio lustre a su nombre dejando una huella en la vida política de nuestro país durante la revolución francesa, se vinculó con su matrimonio a la familia Marie, conocida por su respetabilidad después de la parte que tomó en la Revolución de 1848 y, más tarde, por el de su hija con la familia Carnot, cuyo nombre está tan noblemente asociado a la forma republicana.

Conducido por sus tendencias personales a abrazar dentro de las artes, la rama especial de la arquitectura, por estar más en armonía con sus facultades; capaz de conocer la parte científica tanto como la artística al punto de servir, de joven, como maestro y guía en la enseñanza de sus compañeros, al mismo tiempo que se preparaba, después de amplios estudios clásicos, para ser admitido en la Escuela de Bellas Artes, hizo la más brillante carrera estudiantil hasta alcanzar, en 1864, el premio de Roma, otorgado una vez al año a una sola persona.

Su estancia en la Villa Médicis fue particularmente fructuosa y sus envíos, de los cuales muchos han contribuido a documentarlo para la obra didáctica cuya tercera edición presentamos ahora, hicieron de él un caso único.

Antes de su partida había participado durante muchos años en la preparación y en los inicios de la ejecución de la Opera de París, bajo la dirección de nuestro maestro Garnier. A su regreso, fue adscrito, bajo su maestro André, a los trabajos del Museo de historia natural que no abandona más que para dirigir la construcción de grandes instalaciones provisionales para el correo, enfrente de las ruinas de las Tullerías, mientras preparaba la construcción del edificio definitivo, en el cual lo

exiguo del terreno, tan notorio hoy en día, fue para él la causa principal de arduos problemas.

Es en 1872 que se hace cargo de la dirección de uno de los “talleres” que, desde hacía muchos años habían sido creados en la Escuela de Bellas Artes. Antes de ser alumno de André, había tomado las lecciones de un maestro eminente, Labrouste. A su vez, durante veinte años, él forma bajo ese método individual que es el nuestro, una generación de alumnos cuyo apego fue su recompensa hasta su última hora y que permanece fiel a su memoria. Cuando abandona esta dirección para asumir la función de profesor de Teoría, su enseñanza, tan apreciada por las lecciones orales y más todavía, por su increíble variedad, su secuencia lógica y la minuciosa redacción de los programas de los concursos, no podía darle la satisfacción que había encontrado en la primera parte de su carrera pedagógica; de este modo, fue su alta conciencia la que lo llevó a preparar y emprender la enorme compilación, transformada en la bella obra de la cual celebramos su mérito: *Elementos y teoría de la arquitectura*.

Sería sumamente largo detallar los servicios que ha rendido como arquitecto e inspector general de Edificios civiles para hacer conocer su carrera. Es el incidente más imprevisto, el incendio del Teatro francés, el que le ofrece la oportunidad de mostrar su sangre fría, su talento como constructor y su gran habilidad profesional en la demolición y la rápida reconstrucción de esas ruinas humeantes. Se mostró, ahí, de primer orden como, además, en todas aquellas oportunidades que tuvo, hasta la presidencia de la Sociedad Central de Arquitectos en donde, en circunstancias memorables, fue casi heroico desafiando al sufrimiento y a la muerte amenazante, para cumplir con lo que consideraba su deber.

Experto apreciado, experimentado, también se mostró versado en jurisprudencia hasta el punto de hacerse escuchar en el Consejo Superior de la Enseñanza de la Escuela de Bellas Artes y en el de la Universidad; su autoridad en el Consejo general de Edificios civiles, la seguridad de su palabra como las cualidades de su redacción le conquistaron también ahí y hasta la última hora, la más alta consideración.

Fue la continuidad de una extraña enfermedad y la importuna decisión de ir a buscar en el mediodía, en Lugano, un cambio de aires, lo que le fue fatal y el padecimiento dobló una constitución resistente en la que la inteligencia y la capacidad de trabajo, extraordinarias siempre, no tuvieron ninguna mengua hasta la última hora.

Para completar estas notas sobre una noble figura es preciso insistir que las cualidades del hombre privado, del hombre de familia estuvieron a la altura de las dotes excepcionales de las que no hemos hecho otra cosa que dar una sumaria idea y que, siempre dispuesto a dar una ayuda, su bondad lo hacía aceptar con discreción lo que recibía.

Fue un escantillón de la humanidad del que su obra presente, cuidadosa, meticulosa, muestra una de sus múltiples fases por la cual merece ser puesto como un ejemplo.

27 de abril de 1909

Prefacio

El origen de este libro es doble y de alguna manera tiene, también, dos autores.

Desde 1872, he tenido el honor y la gran responsabilidad de enseñar arquitectura; durante veintidós años, encargado de la dirección de un taller de más en más numeroso, he podido constatar hasta qué punto los primeros conocimientos, las bases, a menudo les hacían mucha falta a nuestros alumnos: laguna que nada puede cubrir rápidamente. Es una gran pena para un profesor ver a un hombre bien dotado, enjundioso y trabajador, acceder mal preparado en sus estudios y no trayendo más que una instrucción casual y de circunstancia, un bagaje indigesto sin ninguna idea, ni la noción amplia del carácter serio y elevado de sus estudios, sin una preparación metódica ni un espíritu abierto al arte. Si el suelo es virgen todavía, si el joven no ha recibido, al menos, esos pretendidos cursos introductorios que no son, a menudo, más que una mancha indeleble, toda esperanza está permitida: la tarea del profesor será laboriosa pero fructuosa. Si el pobre alumno llega ya formado, como se dice, la mayor parte de las veces, ¡ay de mí! El profesor ante quien se presenta debería, en conciencia, responderle: ¡demasiado tarde!

Todos los que se han dedicado a la enseñanza lo saben y no me contradecirán ciertamente. ¿A qué se debe esa situación?

A muchas razones, evidentemente, pero ante todo, es posible que a ésta: no existe un libro pensado para aquellos que comienzan a estudiar arquitectura, ni tampoco para quienes emprenden la tarea de enseñar los elementos. Me había propuesto intentar la elaboración de ese libro y había comenzado a prepararlo: trabajo considerable pero interesante y útil que posiblemente hubiera llevado a buen térmi-

no después de veinte años de enseñanza y experiencia en las lagunas que padecen nuestros alumnos.

Ese libro, pensaba, debía titularse *Los elementos de la arquitectura*.

Pero posteriormente, fui encargado en la Escuela de Bellas Artes, del curso de Teoría de la arquitectura. Ese curso, que inicié en 1894, se propone la enseñanza de los principios de la arquitectura. Su programa general, que transcribo aquí, es el siguiente:

Escuela Nacional y Especial de Bellas Artes

Programa del Curso de Teoría de la Arquitectura

“Este curso tiene por objeto el estudio de la composición de edificios en sus elementos y en sus conjuntos, desde el doble punto de vista del arte y de la adaptación a programas definidos, a necesidades materiales.

En la primera parte, se estudiarán sucesivamente los elementos propiamente dichos, es decir, los muros, los órdenes, las arcadas, las puertas, las ventanas, las bóvedas, los techos, etc., y posteriormente los elementos más complejos tales como las salas, vestíbulos, porches, pórticos, escaleras, patios, etc.

En la segunda parte, y después de haber establecido los principios generales de la composición, se estudiarán los principales géneros de edificios: religiosos, civiles, militares, de utilidad pública y de habitación privada, ofreciendo de cada uno de ellos los ejemplos más destacados en todas las épocas y en todos los países, mostrando a qué necesidades respondieron para exponer enseguida cómo y en qué medida esas necesidades se han modificado hasta llegar a las exigencias actuales y a los programas más recientes.

Como se ve, la materia es de las más vastas, a la vez que elemental y trascendente, porque no hay estudios de arte que no sean altos estudios.

En vista de ese curso he debido —¿por qué no he de decirlo?— estudiar de nueva cuenta lo que estudié desde hacía cuarenta años, condensar en fórmulas tangibles lo que, a menudo, no es mas que un instinto, resumir la experiencia adquirida, no tanto en beneficio propio sino de mis jóvenes escuchas, cuya asistencia siempre creciente, a mis lecciones, ha sido la mejor recompensa a mis esfuerzos.

Y, naturalmente, he debido corregir y completar lo que en principio había preparado únicamente para los que se iniciaban y, todo ello, refiriéndolo siempre a los elementos, base de todos los estudios; abordar temas que en primera instancia ha-

bía excluido, en tanto que por otra parte no podía, en ese curso, más que referirme a los elementos con insistencia, pero no exponerlos a detalle como parte integrante de esa enseñanza.

A menudo se me ha preguntado si no publicaría ese curso. Ciertamente con eso habría materia para un libro interesante cuyo título natural sería: *Teoría de la arquitectura*.

Libro útil, sí, pero incompleto también, puesto que carecería precisamente de la materia fundamental, los elementos. Si el libro que preparaba como profesor del taller no debía ir muy lejos -lo que es una carencia fácilmente reparable- el que preparaba como profesor de teoría no comenzaría sino en la segunda etapa del camino a recorrer.

He ahí por qué el libro verdaderamente útil a los alumnos, ya sean debutantes o avanzados en sus estudios, debe ser una fusión de esos dos programas: la exposición de los elementos y las teorías que de ahí se derivan. He tomado, pues, el partido de fundir en uno sólo mis dos preparaciones, de añadir los primeros elementos al curso de teoría: aspecto mucho más lógico si se tiene en cuenta que las líneas de demarcación en semejante materia son bien arbitrarias ya que si un curso tiene el derecho de ser incompleto en tanto parte del supuesto de que se han cumplido los estudios preliminares, el libro, al contrario, debe de ser completo, puesto que debe tomar en cuenta sobre todo los estudios iniciales, estudios tan importantes como que de ellos se deriva todo el resto, de la misma manera que en una exploración todo depende de la feliz elección del primer sendero.

Así pues, ese libro debería recibir el título que naturalmente resulta de su doble objetivo, y llamarse: *Elementos y teoría de la arquitectura*.

Pero teoría inicial solamente porque, si tomara en cuenta la última parte y la más elevada de la teoría, es decir, la composición general de edificios, significaría exceder el marco que me había fijado. Si más tarde, abordo ese tema, o si otro cualquiera lo hace en su momento, ésa será otra obra y habrá que ver, entonces, cómo podría ser concebida. Por el momento me limito y debo limitarme: los estudios de arquitectura son sumamente vastos para ser encerrados en dos o tres volúmenes; y revisar las obras y no únicamente los medios de la arquitectura, ya no sería el libro elemental que hace falta.

De este modo, deseo asentar el carácter claramente previsto de esta obra: es un libro elemental. De la misma manera que en la enseñanza de las letras contamos

con las lecciones trascendentes de literatura de un Villemain o de un Nisard, y más modestamente con los libros de clases que pueden, después de todo, ser firmados por un Burnouf o por un Quicherat, es el libro elemental, el libro de clase al alcance de los principiantes, el que pretendo publicar.

Y, ¿por qué? Porque hace falta, lo repito una vez más.

Sí, lo afirmo, desde que tengo el honor de enseñar arquitectura, a menudo me ha acontecido una cosa bien anormal. Jóvenes que se orientan al estudio de nuestro arte -o sus padres- me solicitaban que les recomendara un libro elemental que pudiera guiarlos en sus primeros trabajos o que les preparara, si todavía no había llegado el momento de especializarse en sus estudios. La misma pregunta evidentemente ha sido presentada a todos aquellos que se ocupan de la enseñanza y todos nosotros hemos debido responder lo mismo: no existe esa obra. Se pueden encontrar Vignolas, que presentan una teoría o, más bien, láminas de proporciones, de órdenes de arquitectura; se encuentran libros excelentes, como los tratados de Rondelet o el de Léonce Reynaud, pero que no son elementales; en fin, se encuentran diccionarios donde los temas elementales están al lado de cuestiones de nivel más elevado. Pero estos libros, excelentes para consultarlos más tarde como acervo, no pueden presentar la secuencia lógica de los estudios, puesto que obedecen al azar del orden alfabético: definen en primer término el ábaco, que ciertamente no es la primera cosa que debiera conocerse y es después de muchos volúmenes que encontrará el muro, que en el orden de los estudios debiera aparecer antes que el ábaco.

Todo arte, toda ciencia cuenta sin embargo con sus libros elementales, sus guías para debutantes; y si la lógica y el encadenamiento se imponen en alguna parte, debiera serlo cuando se trata de iniciar a los jóvenes en un estudio nuevo del cual todavía no tienen una idea.

¿Por qué, pues, esta laguna?

Sin duda el catálogo de publicaciones arquitecturales es rico; personas de mucho talento han hecho conocer los más bellos monumentos; unos, como Penrose, dedicándose a algún edificio maravilloso del cual ningún detalle ha escapado a su análisis; otros, como Letarouilly, consagran su vida entera a redibujar los edificios de una ciudad incomparable en las artes; en fin, contamos con muy numerosas monografías, sea de obras del pasado, sea de monumentos contemporáneos. Todo eso,

reunido, forma una biblioteca preciosa, un repertorio de lo más rico y desde este punto de vista, nuestro arte no tiene nada que envidiar a ninguna otra rama del conocimiento.

Así, se comprende fácilmente que artistas enamorados de su arte, seducidos por un tema magnífico, tal vez por la novedad de lo inédito, hayan deseado antes de todo, plasmar en una presentación definitiva y completa la reproducción de la obra a la cual se habían entregado. Eso es mucho más tentador que emprender la modesta composición de una obra didáctica, sobre todo, destinada a los principiantes. En la enseñanza misma, lo que atrae e interesa más es la lección o, mucho más, el consejo dirigido a los alumnos más avanzados y no la instrucción a los principiantes. Puede ser, también, que haga falta la experiencia que da la enseñanza para comprender hasta qué punto es necesario el libro cuya ausencia señalo.

Por otra parte, esta experiencia también hace ver cuán difícil es elaborar ese libro. Entre artistas ricos en estudios, nos entendemos con medias palabras; en este otro caso, es imprescindible hablar una lengua desconocida para los lectores; es obligado procurar, siempre, demostrar, y no confiar ni sobre la impresión que todavía no puede ser viva, ni sobre el gusto que todavía es latente; es necesario proceder como en una ciencia y, sin embargo, es un arte lo que se está tratando de presentar; en fin, hay que evitar la aridez que desanima, iniciar en el disfrute artístico todavía confuso, prometer y hacer entrever más que remitir, inspirar confianza y suscitar el ánimo pero, por sobre todo, decir a los jóvenes lectores: "¡Sufran mi libro, puesto que les hace falta, y después entrarán a la tierra prometida!"

Si, pues, emprendo ese trabajo, verdaderamente hecho para espantar, es porque estoy plenamente convencido de su utilidad, sobre todo, si sé permanecer en mi tema: los elementos teóricos de la arquitectura.

Posiblemente sea conveniente indicar qué entiendo por esas palabras.

La arquitectura no tiene más que una razón de ser, bien clara y perfectamente apreciable: construir. Esta palabra resume todas las funciones del arquitecto, porque conservar, reparar, restaurar, acondicionar, todo esto es construir.

Construir es al mismo tiempo el fin del arquitecto y el medio de que dispone; y en el origen etimológico de la palabra **arquitecto** encontramos ese sentido preciso, mismo que es una definición: **maestro constructor**.

Pero si bien la construcción tiene un papel tan importante en la arquitectura, al iniciar los estudios y las investigaciones artísticas no se repara en ella sino a tra-

vés de sus leyes generales y elementales, por sus exigencias; al contrario, el estudio científico de sus medios, de sus problemas, así como el control de sus combinaciones, no puede emprenderse sino más tarde, cuando el alumno tiene ya las nociones suficientes de las formas y de las posibilidades de la arquitectura; al principio es necesario mostrarle lo que es construible; más tarde él verá con qué medios puede garantizar la construcción, es decir, la realización de algo que debe haber concebido previamente.

Por otra parte, los estudios que les propongo a los principiantes anteceden a los de la construcción y sólo incluyen las nociones de constructibilidad; les mostraré que de esas nociones derivan las formas arquitectónicas, pero no les expondré la ciencia de la construcción. Esta, la encontrarán en el precioso libro del lamentado profesor Brune: de ninguna manera tengo nada que añadir a los temas que él trató de una manera definitiva.

No llegaré tampoco, ya lo he dicho, a la composición misma, es decir, a la solución del programa. Componer es combinar de una manera especial lo que ya se conoce. La composición tiene sus materiales como la construcción los suyos y estos materiales son precisamente los **Elementos de la arquitectura**.

Además, la composición escapa a las reglas y a las fórmulas; se adquiere, evidentemente, pero casi no exige enseñanza teórica. Es completamente personal y la parte reservada a la buena suerte es grande: a tal punto que quien el día de hoy encuentre respecto de un programa dado una composición muy acertada, es muy posible que no la habría encontrado ayer o mañana.

El papel cierto de la enseñanza es, por tanto, preparar para la composición, amasar los materiales, y tal debe de ser el objetivo de los primeros estudios que de ninguna manera se profundizarán demasiado. Los alumnos están, al principio, demasiado impacientes por iniciarse en la composición: y esto acontece porque en las pruebas de admisión de la Escuela de Bellas Artes se les exige un anteproyecto <esquisse>, es decir, una pequeña composición. Método todo perjudicial, inútilmente estéril, y que evoca demasiado los procedimientos de los establecimientos que preparan para los exámenes, eso a lo que se le llama fracasos de candidatos.

En la composición más modesta, como puede serlo un pequeño retén de guardias, habrá siempre muros, puertas, ventanas, una cornisa, un techo, etc. ¿Qué podrá hacer respecto de ello esa persona que no sabe que es ni una puerta, ni una

ventana, ni una cornisa? Sí, señores principiantes, lo que estáis impacientes por componer, no lo conocéis. Apréndanlo, pues.

Ese es, evidentemente, el objeto primero de los estudios, teniendo en cuenta que ninguna parte de los estudios puede ser considerada jamás como concluida. Se enseñará al alumno cómo podrá, sin caer en una falta burda, estipular una puerta o una ventana; pero a lo largo de toda su vida, si es verdaderamente un artista, tendrá la ambición de aprender a hacer una puerta o una ventana; verá que la antigüedad, y después los Bramantes, los San Gallos y, en nuestros días, los Duc o los Duban, nos han hecho ver cuál es la dificultad y la nobleza de este estudio, al que llamo elemental porque versa realmente sobre los elementos, pero que no son menos elevados que algún otro.

Únicamente que esas alturas nos escapan y no podemos enseñar mas que aquello que se demuestra por medio de la lógica o por una autoridad incontestada y tradicional. El más allá de la enseñanza no nos corresponde.

Pero la exposición de los elementos teóricos de la arquitectura no sería completa si se limita a este programa. Entre los elementos de la arquitectura tales como la puerta y la ventana, y la composición general, hay lugar para los **Elementos de la composición**. Un ejemplo nos permitirá comprender lo que debe entenderse por esto.

Supongamos que a un arquitecto se le ha encargado proyectar un conjunto escolar. El programa es más o menos amplio. La configuración y a menudo la insuficiencia del terreno, los terrenos vecinos, las prescripciones particulares, harán el estudio de su plan, más o menos laborioso, más o menos perfecto: ésa es la composición. Pero hay cosas que deberá saber perfectamente: lo que es un salón de clase, un patio, un comedor, etc. Estos, que son los elementos de la composición, son los que podemos enseñar hasta un cierto punto.

He ahí el fin modesto de este libro.

Como método, buscaremos pasar siempre de lo simple a lo complejo, de lo conocido a lo desconocido; aspiro a mostrar que en la arquitectura todo procede de la deducción. El estudiante debe reiniciar lo que la labor de los siglos ha hecho antes que él: conocer las primeras necesidades, los primeros medios, los primeros testimonios del arte; más tarde, los elementos complejos y refinados creados para necesidades más complejas ellas también: debe apreciar que entre estos elementos simples y compuestos hay un encadenamiento, un progreso gradual que será

también el suyo; de este modo verá el desarrollo lógico de su arte, comprenderá la marcha secular de esa obra a la que han cooperado todas las civilizaciones y que continúa obedeciendo a la eterna ley del movimiento y de la transformación.

Así, no admito para nuestros estudios el punto de partida convencional y si no temiera parecer pedante empleando un término sumamente ambicioso, diría que nuestro método debe ser la verificación del progreso experimental.

Semejante método no podría ser excluyente. Puedo tener como todo artista mis preferencias y mis aversiones pero, como profesor, jamás he comprendido la propaganda estrecha y la excomuniación. Exorciza

No concibo ni la enseñanza que a nombre de la antigüedad exorciza a la Edad Media, ni aquella que, a nombre de la Edad Media se encierra entre dos rejas o dos murallas chinas, escamoteándole una el pasado y la otra el porvenir.

Nihil humani a me alienum puto, puede traducirse, para nosotros: nada de lo artístico debe permanecer fuera de nuestros estudios.

Pero no voy a abordar lo que no sería para nosotros más que una curiosidad de diletantismo o un enigma, no más que las excepciones debidas a fantasías a menudo atractivas, pero cuyo carácter excepcional las deja fuera de los estudios teóricos.

Modestamente —y eso es ya laborioso, créanmelo— expondré ante los alumnos el inventario elaborado tan metódicamente como me sea posible, del patrimonio de la arquitectura; diré a los alumnos: “Conozcan primero, elegiréis después; conoced mediante la enseñanza, escogeréis con vuestra libertad.

Presento, aquí, las objeciones:

Vuestro método, se dirá, no es más que una palabra, y una palabra científica; el arte no procede así, él está hecho de inspiraciones y de hallazgos y, aprisionando al alumno en vuestras deducciones, vuestras encadenamientos, usted falseará sus ideas y sus aspiraciones; que él haga como nosotros, que observe, que se mezcle en todo, que explore, aun al azar, y de todo ello le quedará alguna cosa que compilará y tasará; forjando se convertirá en herrero y un bello día llegará a desempeñarse como un artista a partir de todos sus ensayos y de todo eso que, sin saberlo, habrá recibido de la atmósfera ambiente de los estudios artísticos.

Sin duda, y a mi vez diría: de nada le sirve al debutante frecuentar verdaderos artistas, los ejemplos, el benéfico contagio, la ambición todavía prematura, la emula-

ción todavía presuntuosa, el sueño aun quimérico. A quien carece de pasión y confianza, es necesario decirle: ¡abandone los estudios artísticos, no están hechos para usted! Y estaría desolado si llegara a creerse que trabajo para los que se contentan con poco, para quienes todavía no han recibido como don esos dos pecados capitales indispensables por los cuales hay que felicitar al artista: el orgullo y la ambición. Pero mis lectores no son mas que principiantes y serán todavía principiantes cuando terminen de leer este libro. Más tarde ellos proseguirán sus estudios, entrarán a la libre carrera de las osadías, de los ensayos personales, de los hallazgos, puede ser. Ciertamente, la enseñanza tiene sus límites: ninguna persona pudo enseñar a Ictinos como se hace un Partenón, porque fue ese maestro quien lo hizo; no ha sido la enseñanza la que ha bastado para concebir la fachada de Nuestra Señora, las cúpulas de San Pedro o de los Inválidos, la Plaza de la Concordia. Pero es necesario que los autores de esas bellas cosas dispongan de materiales, manejen los elementos aprobados. No pretendo el papel de guía a lo largo de todo el viaje; únicamente que, a quienes parten después de mí, les indicaré el equipaje a llevar.

Además, y por otra parte, sé que no se estudian fácilmente las artes estando solo; los preceptos, los libros, no bastan; desde el principio es necesario el consejo y el ejemplo. En París, tenemos talleres que responden a esas necesidades; en otros sitios el joven estudiante está más abandonado. Algunas veces será en la casa paterna, tal vez en una escuela modesta donde deberá hacer sus primeros ensayos; y, a menudo, es necesario decirlo, el guía, el profesor improvisado será dudosamente él mismo, desprovisto, y de este modo el principiante será dejado al azar de algunos modelos, buenos o malos, que podrán ofrecérsele esporádicamente y sin elección. Así, sin hacer como en los libros clásicos elementales, el volumen del maestro en contrapartida del alumno, considero que mi libro será conveniente al dirigente y al dirigido y desearía que pudiera ser visto como un tipo de obra de Escuela normal para los primeros estudios de arquitectura.

A menudo vemos, repito, jóvenes mal preparados, mal iniciados, con años desperdiciados; algunas veces aun, hay más que tiempo perdido porque habría que corregir lo que se ha aprendido, pero es muy tarde; ciertos inicios viciosos pesan sobre toda una carrera. Se puede, por tanto, ganar tiempo y a la vez prepararse mejor: en nuestros largos estudios eso es de capital importancia.

Además, es preciso mirar de frente la realidad. Porque, en nuestra época se exige que el arquitecto sea un hombre serio e instruido. Al arquitecto moderno, le

falta gusto, sentimiento artístico, imaginación fértil, pero también carece de conocimientos, del sentido de la crítica y de fecundidad de recursos frente a programas cada vez más complejos. Lo que nuestros padres tenían que resolver como dificultades y exigencias no es nada al lado de todos los problemas que se nos imponen a nosotros; ahora debemos saber y conocer más y más. El arquitecto hoy en día es y debe ser un hombre múltiple: hombre de ciencia por todo lo que concierne a la construcción y sus aplicaciones; hombre de ciencia, también, en cuanto al conocimiento profundo de todo el patrimonio arquitectónico; artista, en fin, en toda la amplitud de un arte que concentra, domina y asocia a las otras artes. No es la más noble carrera, pero tampoco la menos ardua: no puede llevarse a efecto sin el concurso de las más diversas facultades, y la preparación más seria en el dominio del pensamiento, de la ciencia y del arte.

He intentado ser útil en una parte de esa preparación, exponiendo lo que puede y debe enseñarse sin empeñar la libertad de los estudios posteriores. A cada uno, por otra parte, el maestro de su elección, el consejero y el confidente devoto en el curso de la composición: ahí, es necesario el contacto directo de alumno y maestro, la colaboración cotidiana, la compenetración recíproca y personal; ahí, no es ya más el alumno de una escuela o de un libro, únicamente el discípulo de un artista. Esta enseñanza, plena de amistad, de respeto y de confianza, escapa a toda regla que no sea la confianza, el respeto y la amistad; el joven artista recibe todo lo que puede recibir de otro y nunca lo reconocerá excesivamente.

A partir de ahí, no tendrá mas que con un solo juez y un solo consejero: él mismo. Todo cuanto puede deseársele entonces es que ratifique la ley del progreso superando a su maestro.

LIBRO I

Capítulo I

Los estudios preparatorios

Sumario. Necesidad de contar con estudios previos. Instrucción general. Estudios científicos; matemáticas; geometría descriptiva. Aplicaciones a la arquitectura. Trazado de sombras.

Nociones de perspectiva. El dibujo y las maquetas.

Joven, ha llegado el momento de elegir una profesión: usted se ha decidido por la arquitectura. Está bien; si esta carrera es difícil entre todas, es el arte, al menos, sumamente bello; es por excelencia el arte útil y el arte creador; es también, y más que ningún otro, el arte de los estudios extensos, del saber múltiple, de las serias meditaciones.

Pero usted está impaciente y, espero, entusiasta; ha admirado nuestras catedrales, nuestros castillos, teatros, palacios de justicia y ayuntamientos y, desde mañana, sueña en componer en vuestro momento, edificios maravillosos, lanzar sobre el papel los planos de monumentos que serán la sinfonía de la piedra y del mármol.

Calma. No es sino con los romanos que vemos eclosiones espontáneas del genio que anticipó todo sin nada haber aprendido, superando, por simple intuición todos los esfuerzos y todos los resultados de la experiencia. La realidad es más austera. Los grandes artistas, los hombres de genio, han sido siempre hombres de grandes y profundos estudios, que formados mediante una rigurosa disciplina de la inteligencia, identifican pacientemente los elementos, los medios, el patrimonio acumulado de su arte y que elevándose de la capacidad de comparar al derecho de elegir, advienen al fin a la originalidad poderosa, esta gloria del artista, por la superioridad del saber, el rigor, el método, el temple del espíritu, el desarrollo del amor hacia su arte, a medida que penetran más y más y cada día, en las más íntimas bellezas.

Vuestros estudios serán largos, sabedlo bien; además, serán más y más interesantes y si los inicios algunas veces son áridos, si siempre deben ser elevados y difíciles, más tarde no les presentarán mas que nobles y atractivas dificultades siempre y cuando la base sea sólida y el punto de partida esté bien orientado. Es pues necesario que conozcan el plan de estudios, las etapas del camino a recorrer. El que esté temeroso, todavía puede desdecirse: si perseveran, vuestro esfuerzo será consciente y habréis merecido virilmente las alegrías que el arte reserva a sus fieles.

En primer término, al arquitecto le es necesario un conocimiento previo que no es todavía la arquitectura; es el del equipo y las provisiones. Ustedes han hecho, en el liceo o en una escuela, estudios generales suficientemente buenos, supongo; son bachilleres, doblemente, tal vez. Tanto mejor; los estudios literarios les servirán directamente porque, más tarde, tendrán tanto que escribir como diseñar; sobre todo, ellos les han abierto el espíritu y les han enseñado a pensar; vuestra inteli-

gencia se ha elevado, saben extraer de su lectura, razonar con método, reflexionar por ustedes mismos y discernir la verdad de la paradoja o del sofisma. Si esta base primera les hace más o menos falta, nada está perdido, pero ustedes tendrán que asegurarse la cultura de vuestra inteligencia. Tengan solamente de vuestro arte una idea lo bastante elevada para comprender que la lectura de una tragedia de Corneille no deja de ser provechosa para el arquitecto.

Con las ciencias tocamos inmediatamente, más o menos visiblemente, a la arquitectura. Los estudios científicos habitúan a la lógica y al rigor del razonamiento; desarrollan la facultad de eslabonar las ideas, sugieren el método y son la sana gimnasia de un espíritu que desea analizar y verificar; ellas crean la voluntad del examen y del control. Pascal negaba la facultad de razonar a quien no fuera un poco geómetra. Prácticamente, además, la ciencia les será necesaria en sus estudios, necesaria en su carrera; aun así, su papel será secundario porque no será ella la que les proporcione imaginación, ingenio artístico, ni la invención y el gusto; pero sin ella solo imperfectamente podrán valorar esas cualidades, realizar sus concepciones y tampoco podrán estudiarlas a fondo. Pues, por una ley imperiosa del progreso en todo lo que interesa a la vida humana, nuestra arquitectura se hace cada día más científica y serán unos atrasados si no se vuelven más sabios que nosotros, que somos más sabios que nuestros ancestros.

Sean matemáticos en el más alto grado que puedan; por lo bajo les hará falta la aritmética, la geometría, el álgebra elemental; la geometría, sobre todo, les será indispensable, porque su arte trabaja sobre todo con superficies o volúmenes geométricos y sería sumamente temerario iniciar el estudio de la arquitectura antes de poseer esta ciencia.

También tendrán que aprender la trigonometría, la geometría analítica (curvas de segundo grado) estática y, si se puede, elementos de análisis. Estas últimas ciencias no les serán indispensables al principio de sus estudios y pueden reservarlas para un poco más tarde.

Sin embargo, como todo ello puede aprenderse en cualquier parte, es preferible completar desde un principio, si es posible, el equipaje matemático, porque una vez familiarizados con los estudios esencialmente concretos de la arquitectura, serán más refractarios a la abstracción, que es la esencia de las matemáticas.

En muchas partes, también, pueden estudiar la física general y adquirir las nociones de química. Apréndanlas lo mejor que puedan sin, no obstante, dejar de

invertir el tiempo que los demás estudios reclaman. Los principios fundamentales y las grandes leyes serán suficientes en el presente y más tarde estudiarán las particularidades que se relacionan más directamente con vuestro arte.

Pero una ciencia que deberán estudiar de la manera más profunda, es la geometría descriptiva. Lamentablemente la enseñanza de ella está poco generalizada y usualmente es excesivamente escueta para ustedes. Les será necesario poner mucho esfuerzo para estudiarla por ustedes mismos con la ayuda de un buen tratado como guía. Esta ciencia no tiene, en realidad, nada de difícil para quien posee la geometría elemental; no es, propiamente hablando, más que un método de representación; pero con él comienza la habilidad de la mano y como dibujo lineal nada se semeja a la perfección de las montañas de la geometría descriptiva.

Sepan bien que todo aquello que dibujareis, vuestros planos, fachadas, cortes, serán geometría descriptiva, a menudo muy sencilla y algunas veces sumamente difícil. Ciertamente, ha pasado mucho tiempo, porque esta ciencia no data más que de un siglo y los grandes arquitectos de otros tiempos no dibujaban ni menos bien ni menos exactamente. Carecían únicamente de la llave metódica de los procedimientos que empleaban empíricamente y por ello su mérito era más grande: ustedes, quienes cuentan con esta facilidad, sepan beneficiarse de ella y para lograrlo no solamente estudien geometría descriptiva sino practíquela.

Es, en efecto, una ciencia práctica y en cuanto aprendan la teoría, ejérzanla mediante su aplicación. No estudien ninguna cuestión sin hacer rigurosamente la montaña respectiva a partir de datos distintos de las montañas que proporcionan sus libros. De este modo elaborarán un atlas personal de geometría descriptiva y al mismo tiempo habrán adquirido el hábito del trazado riguroso y correcto, del dibujo preciso e inflexible.

Habituense también a desprender las aplicaciones arquitecturales de este estudio. La geometría descriptiva les hablará teóricamente de líneas, de planos, de cilindros, conos, esferas: a ustedes toca encontrar los ejemplos. Así, en las cubiertas ustedes aprenderán a ver las intersecciones de planos; la intersección de un paralelepípedo con un plano oblicuo se realizará por la penetración de un tiro de chimenea en un techo; en las bóvedas, en las fustes de las columnas encontrarán ejemplos aplicables a los diversos problemas sobre cilindros, conos y esferas; descubrirán las superficies de revolución en las bases y capiteles de columnas etc., etc. Y de este modo, en vuestros paseos inclusive, comenzarán a ver la arquitectura no solamente a título

de curioso inconsciente, sino con alguna competencia para analizar sus elementos y sus medios. A tal punto se ha reconocido la necesidad de este estudio que desde hace algunos años se exige, para ingresar a la Escuela de Bellas Artes, una monea de proyecciones arquitecturales, como aplicación de la geometría descriptiva.

Ejercítense particularmente en los problemas que tienen que ver con el trazado de sombras, sin el cual no sabrán estudiar ni lograr los efectos de voladizos y de relieve en sus composiciones.

Pero yo vería prematuro estudiar en este momento las aplicaciones especiales de la geometría descriptiva comprendidas bajo el nombre de estereotomía -corte de piedras y carpintería- es necesario, para estos estudios, algunas nociones de arquitectura que ustedes no poseen todavía.

Si acaso pueden, aprendan algunos primeros principios de perspectiva. No son de una urgencia inmediata; y además, la perspectiva es bien poca cosa de aprender cuando se conoce bien la geometría y las formas de arquitectura. Pero, por otra parte, verdaderamente no es posible dibujar si no se cuenta con las primeras nociones de perspectiva.

Pero, dirán ustedes, se me habla de letras, de historia, de ciencias, ¿y el dibujo? No lo he olvidado, créanme, pero he deseado exponer primero las partes más severas de vuestros estudios: me interesa que sepan que el derecho a los estudios artísticos, ese encanto privilegiado, es una recompensa que es necesario haberse merecido.

Del dibujo, una sola cosa hay que decir: ustedes no serán nunca dibujantes. Estudien el dibujo de una manera seria y severa, no para hacer imágenes agradables, sino para captar de cerca una forma y un contorno; aprendan a conocer su modelo, cualquiera que este sea y a captarlo fielmente; sean, en una palabra, dibujantes leales, cosa mucho más rara de lo que ustedes se imaginan. Únicamente el estudio del dibujo los hará sensibles a las proporciones, a esos matices extremadamente delicados que desafían al compás y que sin embargo, el ojo percibe; él les dará la fecundidad, la imaginación, la riqueza artística. Esto es a tal punto cierto que como un fenómeno constante vemos todos los días a los más hábiles dibujantes convertirse en los compositores más fecundos, los más dotados de imaginación y de ingenio tanto para concebir las disposiciones de un plan como para proyectar una fachada decorativa; y así debe ser, porque en todo arte está presente y el dibujo es la piedra angular de todas las artes.

Y sépanlo bien: ustedes llegarán a diseñar bien la arquitectura, a ejecutar bien un diseño geométrico únicamente si son consistentes dibujantes, en el sentido ordinario del término. ¿Quieren la prueba? Supongan dos arquitectos midiendo un mismo motivo de arquitectura, de arquitectura puramente geométrica, sin ornamentaciones ni esculturas.

Los dos han aportado la misma precisión en sus levantamientos, la misma exactitud en sus trazos; pero uno es dibujante y el otro no.

El dibujo del primero será la representación fiel y verdadera del modelo, el del segundo no tendrá ni el carácter ni la forma misma.

El estudio del dibujo se completará con el del modelado, otra forma del dibujo; porque, dibujando, modelando, no es la mano la que ejerce, es el ojo, la facultad de ver cabal y verdaderamente; solamente que en tanto el dibujo capta la apariencia de los objetos, el modelado enseña a ver la realidad y los orienta más directamente todavía en el sentido de la arquitectura.

En cuanto al dibujo en geometral o de arquitectura, hablaremos posteriormente.

Tal es, en conjunto, el plan de los estudios preparatorios, estudios que pueden llevarse en todos los sitios donde se imparta la enseñanza secundaria. No es necesario, para ello, una escuela especial y es mejor, por el contrario, no abordar el estudio de la arquitectura si no se está bien pertrechado de esos estudios previos. De este modo, contando con un espíritu preparado en el método que regirá sus estudios más tarde, estarán igualmente interesados tanto en el aspecto científico como en el artístico y más rápidamente podrán progresar porque no tendrán ni malos hábitos que perder ni principios defectuosos que olvidar: caminarán directo desde el principio y, para continuar en línea recta les bastará con marchar hacia delante de ustedes mismos.

LIBRO II

Capítulo I

Principios generales

Sumario. Exposición general. Lección inaugural del curso de Teoría de la Arquitectura en la Escuela de Bellas Artes. (28 de noviembre de 1891) Programa general.

Doy inicio aquí a la redacción del curso de Teoría de la Arquitectura que imparto desde 1894 en la Escuela de Bellas Artes.

Añadiré algunas veces, cuando sea necesario, indicaciones más elementales adecuadas a los principiantes. Seguiré, por tanto, el orden de las materias del curso reproduciendo, en primer lugar, la lección inaugural tal y como fue registrada por la estenografía.

Esta lección no es otra cosa que el programa de estudios del arquitecto; los principios que afirmo ahí han sido ratificados por todos los maestros de enseñanza presentes en esta sesión; puedo decir, pues, que estos consejos os son proporcionados por todos aquellos que tienen experiencia en nuestros estudios; y aunque contiene algunas explicaciones que están especialmente dirigidas a la Escuela de Bellas Artes, creo sin embargo conveniente transcribirlas completas.

Señores:

Al tomar posesión de esta cátedra de Teoría de la Arquitectura es mi primer deber dirigir a nombre de mis colegas, al vuestro y al mío, un emocionado adiós y un recuerdo de cordial simpatía a mi predecesor y amigo Edmond Guillaume.

Vosotros habéis estudiado bajo su dirección y habéis podido apreciar en él al artista convencido, al hombre responsable, de alta inteligencia y gran experiencia. De todas las cualidades necesarias al arquitecto, Guillaume tenía de manera destacada esa cualidad preciosa, sobre todo en la enseñanza, la prudencia. Era un hombre nutrido de sanas tradiciones, con pasión por el estudio, amor al deber y gracias a ello asumió sus funciones de profesor con una absoluta devoción; pero esa devoción le era sencilla porque amaba los estudios, porque amaba a los alumnos, porque amaba su arte.

Considero, señores, es más, estoy cierto que conservareis de él un recuerdo fiel, un recuerdo como debe tenerse en el corazón a los hombres que os han iniciado en el disfrute artístico, que han contribuido a vuestra educación, que se han esforzado de hacer de vosotros los artistas del porvenir.

El pesar que expreso por la desaparición prematura de Guillaume debo acompañarlo de un pesar personal: el de sucederlo.

Tengo la costumbre de decir muy claramente lo que pienso y debo decirles muy simplemente por qué y cómo estoy aquí.

A partir de la muerte de M. Guillaume, ciertas instancias amigables y sumamente honorables hicieron presiones: amigos y colegas han insistido a fin de que demandase sucederlo en la cátedra. Pero yo impartía otra enseñanza, tenía alumnos, tenía un taller y desde el principio hasta el fin me he rehusado a presentar esa solicitud.

Y dije: “No me presentaré” y, en efecto, señores, no he solicitado este nombramiento; pero el Consejo Superior de la Escuela tiene el derecho de presentar de oficio un candidato, no diré que sin haberlo consultado de manera absoluta, pero si ejerciendo sobre él una necesaria presión. Interrogado con insistencia sobre esta hipótesis, finalmente he debido responder que tomando en cuenta si de manera inequívoca el Consejo Superior me expresaba que en interés de nuestra Escuela tenía un deber que cumplir, una devoción que aportar y un sacrificio que aceptar, no desoiría ni a ese deber ni a esa responsabilidad. Y es así como he llegado aquí, señores.

El Consejo Superior ha sido unánime y me ha honrado y emocionado, ciertamente, al designarme para este puesto más peligroso, en todo caso, que aquél que ocupaba. Me he inclinado: he ahí cómo estoy ante vosotros.

Pero a ustedes, mis jóvenes auditores, no tengo ninguna necesidad de ocultaros que es con profundo pesar que dejo la enseñanza en el taller en el cual he estado cerca de veinticinco años. Vosotros sabéis mejor que ninguna otra persona lo que es esta enseñanza. La enseñanza del taller es la enseñanza artística necesaria; todos los cursos podrían desaparecer y la Escuela de Bellas Artes sería todavía la Escuela de Bellas Artes en tanto que sin los talleres no podría concebírsela. La enseñanza del taller es la enseñanza secular y vosotros tenéis sobre esta muralla los ancestros y los replicantes (esta clase tuvo lugar en el hemiciclo de la Escuela de Bellas Artes). En el taller, el profesor es el sustentante absoluto de su doctrina, de su estética, de las lecciones que ofrecerá, maestro de sus audacias e incluso de sus utopías porque se cuenta, en caso de error de su parte o simplemente en caso de incompatibilidad, con un correctivo necesario: si su enseñanza no convence, si no conviene a la naturaleza de tal o cual de sus alumnos, el taller de al lado está abierto y vosotros tenéis la posibilidad de elegir de entre vuestros profesores. El profesor de taller no queda bien designado con esta palabra de profesor. Nuestra Escuela es de una fisonomía y originalidad particular. En tanto que otras escuelas y no de las pequeñas sino, si ustedes quieren, de las más grandes de Francia, pueden reivindicar en su beneficio la enseñanza superior, la enseñanza trascendente, busquen los epítetos que podáis acumular sobre nuestra enseñanza de la cual tenéis una idea tan alta y yo la suscribo; nuestra Escuela, nuestra Escuela de Bellas Artes imparte una enseñanza muy propia, la **enseñanza amigable**. En nuestro caso el maestro es un amigo más experimentado que guía a sus jóvenes amigos, que los aconseja, que estudia con ellos, duda con ellos y se asombra con ellos, que no tiene falsos pudores y que

muestra como se busca y cómo se encuentra y, también, cómo no se encuentra. Es para sus alumnos un amigo de más edad, lo repito, que conoce y debe conocer su temperamento, su naturaleza, sus vuelcos espirituales; sabe que uno de ellos necesita ánimo en tanto que el otro precisa severidad; sabe lo que debe ser rechazado y lo que conviene retener; él dirá: "Esta muy bien" ante un estudio intrínsecamente mediocre pero en el que observa un progreso; y a continuación dirá: "Muy mal" de un estudio superior al precedente pero que tomando en cuenta la personalidad de su autor, muestra un retroceso momentáneo. Ante todo, regula sus consejos tomando en cuenta la personalidad del alumno, no la deforma ni la sustituye sino que valora sus dotes naturales y los recursos ofrecidos por cada personalidad. De este modo será feliz si ha formado alumnos notoriamente distintos que no serás copistas ni de sus camaradas ni de su propio maestro.

Para esta enseñanza es necesaria una cualidad sobre todas, un temperamento, una virtud: el maestro de taller es y debe ser un hombre de corazón. Sin corazón no hay enseñanza artística. El talento no basta, es precisa la pasión de prodigarse a sí mismo, la entrega ardiente y calurosa; es necesaria esa amistad de la cual os hablaba, esa amistad que hace que el alumno tenga toda la confianza en su maestro y que el maestro, a su vez, sepa que puede contar con sus alumnos y que sus esfuerzos serán recompensados por aquellos a los que verá formarse alrededor y cerca de él.

Ah! conozco bien el reverso de la medalla; se de las fallas, de las decepciones dolorosas, los reinicios continuos; no ignoro que esta misión a menudo también es una labor de Sísifo; pero, ¿qué importa? Sísifo es sostenido aquí por la fe, la fe que, se dice, mueve montañas y que en todo caso permite la ascensión a las cumbres más arduas.

Y díganme, señores, ¿no es fiel este retrato del que, ciertamente, desde el principio de esta digresión habéis reconocido a los maestros a los que seguís y cuyas lecciones amáis?

Pues bien, he ahí lo que he debido abandonar con pesar, con un profundo pesar, créanmelo, y estad convencidos que decir esto no es una vana retórica.

En todo caso, al momento de dejarla me llevaré un recuerdo precioso para toda mi vida, de esos que seré feliz de heredar a los míos, porque tengo la certidumbre de que en ese cuarto de siglo cumplí mi tarea con lealtad y devoción.

Heme aquí, pues, señores, en presencia del curso de Teoría de la Arquitectura y obligado a preguntarme antes que nada: ¿qué debe ser este curso? La pregunta puede parecer extraña puesto que este curso existe desde hace largos años y ha sido profesado aquí por hombres de gran valor. Pareciera que la tradición debiera estar establecida y, sin embargo, -decía en su momento que tengo la costumbre de decir todo muy claramente- no os ocultaré que tengo la impresión de que este curso está por crearse.

Su dificultad voy a decíroslo: es indispensable que este curso no vaya a ser una traba que contradiga las enseñanzas que vuestros maestros tienen el derecho de ofrecerles.

La originalidad de nuestra Escuela puede definirse con una palabra: ella es la más liberal que existe en el mundo. Esta cualidad que algunos franceses le niegan seguramente por no haberla aplicado ellos mismos, la proclaman los extranjeros que nos visitan o que recuerdan haber estado sentado en sus bancos; tal es el caso de un americano, buen juez en materia de libertades quien vino a Europa expresamente a estudiar las escuelas de arte a fin de crear una en su país mediante la selección entre todo lo que viese en Europa, de lo más apropiado y deseable para su patria; y bien, ese americano me decía: "Lo que distingue vuestra escuela de las que he visto en Italia, Alemania, Inglaterra y Austria —él venía de recorrer Europa— es su absoluto liberalismo, es la manera como en vuestro caso es tratado el alumno: ¡como un hombre que tiene el derecho de elegir a su maestro, de elegir su vía artística!

Pero, ¿estaríais de acuerdo en permitirme a este respecto un recuerdo que no solamente me es personal sino que es compartido por algunos de mis camaradas? En una época en la que nuestra Escuela atravesaba por una aventura que habría podido no ser más que cómica si no fuera extremadamente peligrosa, se había creado un curso de estética. Respecto de ello no había nada que objetar; pero se deseaba crear exámenes obligatorios de estética. Eso nos preocupó y junto con algunos camaradas obtuvimos, por sorpresa, creo, una audiencia con el ministro de Bellas Artes. El ministro de Bellas Artes era un viejo militar muy aferrado a la obediencia y extrañado de que se pudiera cuestionar su voluntad o la de aquellos otros que se la sugerían. Un mariscal de Francia, que tal era su grado, me intimidaba menos que un artista de valor reconocido y en esta audiencia me permití decirle: "La estética es la religión del artista. Instituir en nuestro caso una doctrina de Estado, una estética de Estado, una estética obligatoria, sería retrotraernos a un tiempo que nuestros

jóvenes no conocieron pero que los de más edad pueden recordar, a un tiempo en que para obtener un puesto -o un grado- era indispensable comenzar por mostrar una carta de anuencia.”

Debo confesarle que esta observación fue tan mal recibida como era de esperarse; pero, en fin, los exámenes de estética no tuvieron lugar. No deseo atribuirme el mérito de ello pero si recuerdo esta anécdota es para hacerles ver que ya, cuando fui alumno aquí, tenía el sentimiento de la libertad de la enseñanza y rechazaba la religión o la doctrina de Estado; y si la rechazaba cuando era alumno no es el caso de imponer hoy día, como profesor, una doctrina, una religión de Estado, no es para atentar contra vuestra libertad y, todavía menos, puesto que sería más incomprensible, para violentar la libertad de vuestros maestros.

He ahí el riesgo de un curso de teoría; entre las manos de un artista persuadido de la superioridad, de la excelencia de una doctrina; convencido del servicio que presta al enseñar **ex cátedra** lo que considera como la única verdad, podría fácilmente convertirse en un cuerpo doctrinario, sumamente personal. Y bien, no; en nuestra Escuela absolutamente liberal, ya os lo he dicho, si bien es necesario que os hable de **la** teoría de la arquitectura, de ninguna manera es necesario que presente **mi** teoría de la arquitectura; la diferencia es notoria y procuraré no olvidarla.

¿Cuál es, pues, mi campo?

Será el de lo incontestado. Todo lo cuestionado o lo que es cuestionable, es el campo de mis colegas; lo que es incontestado y sobre todo el por qué y el cómo, he ahí, creo, el campo sobre el que puedo desplazarme; he ahí de lo que puedo hablaros y, todavía así, el campo es sumamente vasto.

En materia de enseñanza, por otra parte, es clara mi profesión de fe.

Estoy firmemente convencido de que en todas las cosas y especialmente en la arquitectura, los primeros estudios deben ser esencialmente clásicos. Ser clásico no es afiliarse a un partido, no es ser exclusivista ni proscriptor, tampoco es cerrar los ojos a otras posibilidades ni limitarse a un solo camino. Es poner a la base de los estudios los elementos consagrados por la razón, por la tradición lógica, por el firme respeto a los principios superiores. Lo clásico es el equilibrio estable.

Cierto, la fantasía y el capricho son a veces cosas encantadoras, cuando el talento las justifica, cosas insoportables, por otra parte, cuando no denuncian mas que pretensiones sin talento. En todo caso son actitudes muy personales que no escapan a la enseñanza y en la fantasía misma es indispensable un fondo de lógica

que no se adquiere sino por medio de los estudios clásicos. Existen, es cierto, licencias afortunadas pero incluso en este caso es necesario que la licencia sea consciente ya que para transgredir momentáneamente un principio es preciso conocerlo.

Pero este bello título de clásico que en el arte es la canonización definitiva, no es sujeto de genealogías o de fechas, de siglos o de latitudes. Es clásico todo lo que sobrevive o perdura sin limitación de tiempo, de país o de escuela. Lo clásico no se decreta, se impone: sólo es posible constatarlo o registrarlo. Lo clásico es todo lo que permanece siendo objeto de admiración universalmente proclamada. Y todo este patrimonio afirma a través de la infinita variedad de combinaciones o de formas, el mismo principio invariable, la razón, la lógica, el método.

Lo clásico, como pueden comprenderlo, no es privilegio de ningún país, de ninguna escuela. Clásico es tanto Dante como Virgilio, Shakespeare o Sófocles; es **La** expiación, *Le soir* o *el Vallon*, *Rolla*, o *la Nuit d'octobre* tanto como el *Cid*, *Polyeucte* o *Athalie* y, para nosotros, es el Partenón, las Termas o los Anfiteatros, Santa Sofía o Nuestra Señora, Saint-Ouen o San Pedro, el Palacio Farnesio o el Louvre. ¡Y ésta ha sido siempre la concepción amplia y filosófica de nuestra Escuela, puesto que en este panorama, que es el Panteón del arte, hemos agrupado para presidir vuestros estudios a los maestros incontestables de las más diversas escuelas, a todos los grandes clásicos de los siglos plenos de inspiración!

No se puede, sin embargo, describir la arquitectura sin exponer su evolución histórica; ya tendremos la ocasión de hacerlo pero con esta reserva fundamental: la historia es una explicación, pero ¡desafortunado el que, profesor o alumno, constriña el estudio de la arquitectura a los linderos de un estudio histórico! Para estudiar fructuosamente esa historia es necesario, en primer lugar, conocer previamente los materiales y los elementos de la arquitectura. A partir de aquí la historia nos permite confirmar la fertilidad de los estudios; nos muestra de qué manera los apogeos coinciden con la contención a los principios, las épocas de decadencia expían fatalmente su olvido y los renacimientos se iluminan con su despertar. Pero para quien no tiene esta preparación necesaria, la historia de un arte no sería más que arqueología. Y así, aislada, la arqueología que debería y desearía ser el auxiliar de las artes, puede convertirse en su peligroso enemigo. El problema es grave y bien merece un grito de alarma porque para las artes es una cuestión de vida o muerte. Me explico.

Desde hace un siglo y en el mundo entero las artes y la arquitectura sobre todo, están debilitadas por su subordinación a la arqueología. ¡Si tuviéramos entre noso-

tros un Rafael o un Pablo Veronés, no les sería permitido hacer ni la **Escuela de Atenas** ni las **Bodas de Canaán**, porque a estos dos admirables maestros del arte la arqueología les imputaría que son inexactos! La arquitectura, a la que se pretende exigirle que hoy día sea contemporánea de San Luis y mañana de Luis XIV, la arquitectura es, en casi todos los países, una expresión arqueológica y adaptación servil de anacronismos ilógicos sea cual fuera la época que les proporciona su modelo a la copia. En Munich se proyectan Partenones utilitarios; en Londres, para responder a las modernas necesidades del **Club**, encontrarán a nuestros viejos conocidos: el Palacio Farnesio, la columnata de la Plaza de la Concordia, todas ellas copias de copias, para hacer más notorio el vasallaje. El arte italiano no sabe más que repetirse y en todas partes sucede lo mismo, hasta en América, país joven pero tan viejo en arte como la vieja Europa.

¡Únicamente Francia se ha defendido y aun así hay una escuela francesa! Nosotros también hemos cedido y nos hemos adormecido bajo la máquina neumática. En el inicio del siglo la única estética consistía en concebir *a priori* un edificio romano —al menos de intención—, después, este lecho de Procusto torturaba las existencias y las exigencias modernas. Un poco más tarde, una reacción violenta substituía al romano *a priori* por la edad media *a priori*, arquitectura de una civilización todavía más distinta de la nuestra. Entre esos dos campos puramente arqueológicos se produjo una guerra encarnizada: Etéocles y Polinice no veían que estaban hermanados por la misma pasión al servilismo, a la misma religión del anacronismo.

Felizmente, orgullosos artistas —nuestros maestros— han visto y han hecho ver que la independencia no consiste en cambiar de librea y nuestro arte se ha liberado poco a poco de esta paleontología. No todo ha sido igualmente fructífero pero todos los esfuerzos dirigidos hacia ese fin han sido fecundos y actualmente sabemos y proclamamos que el arte tiene derecho a la libertad; que únicamente la libertad puede asegurarle la vida y la fecundidad o, por mejor decirlo, la salud.

Si insisto en estas consideraciones no es, por cierto, para hacer tabla rasa de todo lo que nos ha precedido; al contrario, nuestro arte como nuestra lengua, como toda nuestra civilización es y debe ser heredero del rico patrimonio acumulado durante siglos. Pero odio las prescripciones artísticas como todas las prescripciones, el exclusivismo artístico como todos los exclusivismos e intento hacer comprender en qué sentido, amplio y estrecho a la vez, entiendo la palabra **clásico**, que preconizo para el frontispicio de nuestros estudios.

Una restricción solamente, una restricción conveniente:

Entre las obras de vuestros maestros las hay, felizmente para nuestra época, que serán clásicas no solamente en el porvenir sino que ya lo son hoy en día. Debéis comprender que la enseñanza no puede, no debe tomar sus ejemplos entre las obras de los artistas vivos, porque el profesor no desea ser acusado de manipular el incensario. Me detendré en ese límite natural, lo que implicará alguna limitación en su instrucción y en mis exposiciones teóricas; mis ejemplos procederán de las obras de artistas cuya muerte los convierte en nuestros ancestros, salvo, únicamente, en aquellos casos en los que las soluciones son esencialmente contemporáneas, como la Escuela, el Hospital, etc. En este caso, estará justificado que pida préstamos a los vivos.

He ahí, señores, el espíritu, según yo, del curso de teoría.

Ahora bien, ¿cuáles serán sus capítulos?

Sus divisiones me parecen indicadas por la naturaleza misma de las cosas. Existen, en la Escuela de Bellas Artes, alumnos de todos los niveles de instrucción; los hay que empiezan y acaban de ser admitidos ayer, los de niveles intermedios y los veteranos que egresarán mañana de la Escuela. Existen pues todos los grados de avance en los estudios y es necesario que el curso se dirija a todo el mundo, que no sea demasiado arduo para los que empiezan ya que los veteranos podrán comprender fructuosamente todo, tanto lo que se dirigirá particularmente a ellos, como los primeros principios que tendrán interés en recordar. En arte no existen temas sin interés por elementales que puedan ser; lo que convierte a ciertos temas en elevados es la forma como se les estudia: la elevación del tema se encuentra en la altura de la inteligencia del artista.

Y bien, pienso que la división debe ser la siguiente: después de haber establecido en una forma tan concisa como nos sea posible los principios generales e invariables del arte —principios que son los mismos en todas las grandes épocas artísticas a pesar de las profundas diferencias que encontramos en sus formas externas— es necesario que el arquitecto conozca primero los elementos de que dispondrá, el arsenal de la arquitectura. Se compone con muros, con puertas, ventanas, pilares, columnas, bóvedas, techos, escaleras; todos ellos son elementos a los que llamo *elementos de la arquitectura*. He ahí en lo que me parece debe consistir la primera parte, lógicamente, de un curso y estén seguros respecto de estas materias, que pese a la modestia que parecen mostrar, se les pueden decir muchas cosas interesantes;

con lo cual no digo que yo las diré sino que podrían decirse. El tema es sumamente elevado, lo reitero, porque no hay nada en arte que no sea de altura e importante; no hay nada en los estudios que no sean altos estudios. Y cuando los más hábiles de entre vosotros obtengan el gran premio, cuando vayan a pasar cuatro años a Italia y en Grecia, ¿que harán en primera instancia especificado por los reglamentos mismos de la Academia, reglamentos sabios y bien pensados por personas que cuentan con un profundo conocimiento de lo que es necesario a la instrucción artística? Comenzarán por estudiar los elementos, por estudiar con mayor profundidad y más íntimamente, de una manera más penetrante, aquellos elementos que ya habían estudiado desde el principio; y algunas veces, el pensionario de Roma no hace otra cosa que rehacer mediante un minucioso trabajo, el levantamiento de algo que pudo haber sido el tema mismo del concurso de admisión a la Escuela.

Después de los elementos de la arquitectura, veremos lo que llamo *los elementos de la composición*. La composición es la puesta en obra, la reunión en un todo, de diferentes partes que deben ser conocidas en sus posibilidades antes de tener la pretensión de componer con ellas, es decir, de formar una unidad.

Ustedes no compondrán útilmente más que a condición de saber en qué consisten las diferentes salas, en lo que pueden consistir los diferentes pórticos, los vestíbulos, etc., lo que pueden ser las trabes de fachada, los pabellones, interiores y exteriores, no todavía desde un punto de vista de un programa general sino desde la perspectiva de los bellos ejemplos que debéis conocer en los terrenos artísticos. Es necesario que, cuando compongáis, seáis ricos en conocimientos para poder evocar la analogía que tenga vuestro tema con los más bellos modelos; es necesario que podáis decir: "He aquí una sala que me gustará estudiar dentro del carácter del salón de Versalles, o de las salas del Palacio de Justicia o del Louvre; esta escalera debería ser análoga a aquella del palacio de Caserta o del Palacio Real de París; este pabellón debería tener la amplitud de aquellos de nuestra plaza de la Concordia o la elegancia de los de la Cancillería de Roma." Podríamos multiplicar indefinidamente estos ejemplos pero esos son suficientes para mostrar lo que son, según yo, los elementos de la composición.

Habría todavía una tercera parte pero yo no les prometo abordarla: sería tan terriblemente vasta y posiblemente reservada a vuestros maestros en el taller, que cabe la duda acerca de si su lugar es el curso de Teoría. Debo confesarles, además, que me encuentro hoy día ante ustedes con incertidumbre; no se con certeza, en el

presente, cuáles serán los límites y la extensión de este curso que tengo necesidad de preparar.

Sea lo que fuere esta tercera parte —nada menos que la composición en su totalidad— versará sobre la comparación de los edificios, en una palabra, sobre la arquitectura comparada. Si pudiera decirles —tomemos por ejemplo el programa del **Teatro**— lo que ha sido el teatro en la antigüedad, lo que es hoy día en Francia y en el extranjero, en Europa y en América; si pudiera reunir y exponer ante ustedes el estado actual de este problema del teatro, todavía así no concluiría; no les diría: “He ahí cómo debéis hacer un teatro”. Ese no es mi papel aquí, porque ésa sería mi teoría personal; pero les diría: “He ahí el estado del problema; he ahí hasta dónde ha llegado este estudio iniciado desde hace tanto tiempo y que todavía no concluye. Es vuestro turno de buscar y, si es posible, de encontrar algo mejor que vuestros antecesores.”

Pero, para un programa tan vasto, ¿será suficiente la vida de un hombre? ¿Será necesario, pues, conocerlo todo, haber estudiado todo, analizarlo todo, condensarlo todo? A esto no puedo comprometerme, seguro únicamente de mi buena voluntad, pero no de una capacidad de concentración enciclopédica que no puede ser alcanzada por una sola persona.

Además, se presenta una gran dificultad y una dificultad que no obstante ser material, es de naturaleza tal como para hacer reflexionar y dudar en una cierta medida: me refiero a la carencia de dibujos. Porque, debido a una singular anomalía, en tanto que los cursos de arquitectura expuestos en las escuelas en las que son meramente subsidiarios, disponen de numerosos dibujos, en nuestro caso, la teoría de la arquitectura todavía no cuenta con ellos. No sé todavía qué podré hacer u obtener para subsanar este problema, pero me encuentro obligado a confesarles, señores, que la enseñanza de la teoría tal y como la concibo, será extremadamente difícil si no puedo mostraros sobre dibujos a gran escala, sobre dibujos nítidos, lo que necesito deciros, porque vosotros no podéis retener en la memoria absolutamente todos los edificios de los cuales tendré que hablaros.

No es pues, como bien lo veis, sino bajo ciertas reservas que puedo decir cuál será el programa de mi curso. No deseo, por otra parte, encerrarme en un listado de materias elaborado previamente. Tengo que estudiarlo todo, dudo y buscaré con vosotros: os pido un poco de confianza ofreciendo en garantía una buena voluntad de la que no debéis dudar.

Señores, el curso de Teoría o, más bien, las funciones del profesor de teoría, incluyen otro aspecto muy importante: el relativo a los programas, a tal punto importante que gustosamente diría, y es, creo, vuestra opinión, que es sobre todo por medio de la redacción de programas que el profesor de teoría puede tener un efecto durable y permanente en vuestros estudios. Es en razón misma de este capital problema que he deseado llevar a cabo esta sesión inaugural, previa al momento, en que recibáis el primer programa firmado por mí, ya que tengo que deciros a ese respecto que posiblemente podrías experimentar alguna sorpresa la próxima semana, porque ese programa podría diferir de los que estáis acostumbrados a recibir.

Hacer bien un programa es difícil; hacer bien una serie de programas es sumamente difícil. Es imperioso contar con un método, una continuidad en las ideas; una atención constante al estado general de los estudios en la Escuela así como con el afán de dirigirlos hacia donde existen lagunas y fallas. Ninguna regla es, pues, precisa, nada puede ser preconcebido y siempre habrá que tener muy en cuenta las circunstancias. Sin embargo, y bajo estas reservas, debo decirles cuál es a este respecto mi manera de pensar.

Creo, señores, que en nuestra Escuela, la distinción entre la primera clase y la segunda clase se ha desvaído poco a poco; se ha perdido de vista que la primera clase por excelencia es la clase de composición y que la segunda clase es una clase de preparación, preparación científica por medio de todos los estudios confiados a los profesores especiales, estudios que ustedes llevan y que yo os recomiendo seguir, dicho sea de paso, con el mayor de los cuidados; preparación también desde el punto de vista arquitectural por medio de los elementos analíticos ante todo y también por medio del estudio de proyectos realizados. Hemos visto que ciertos programas han sido prescritos alternativamente a la primera y a la segunda clase o bien que en la primera clase el proyecto sea solamente un poco más importante; pero la dificultad de un programa no se mide por la importancia de la superficie cubierta y no veo de qué manera podría considerarse que la sede de un jefe de sección puede ser más sencillo que la sede de un jefe de departamento. Considero, así, a los programas de segunda clase, en virtud de esta idea de preparación de la que os he hablado, como preparatorios de la composición. Pero antes que todo consideraría los *programas de elementos analíticos* y os invitaría a verlo así conmigo, como los adecuados para responder a esta primera parte del curso de Teoría a que ya nos hemos referido, los *elementos de la arquitectura*.

Espero que después de haber llevado algunos concursos de elementos analíticos, de haber convivido cerca de ustedes y de habernos beneficiado de la comunidad de estudios que es el gran motor y la vida misma de los talleres, ustedes puedan conocer esos elementos de tal manera que vuestro profesor no tenga que decirles más tarde y hasta en la primera clase, como ha sucedido algunas veces: "¡Aprendan a hacer una puerta o una ventana!". Vosotros estáis en lo correcto al decir que la finalidad de los concursos no es la de haceros copiar detalles de los libros o la de realizar un lavado; por el contrario, la finalidad estriba en la gramática primera, en el conocimiento de los materiales de vuestros futuros estudios: temas restringidos pero estudiados a fondo, he ahí el programa.

En cuanto a los concursos sobre proyectos realizados, siempre en segunda clase, mi intención es —no de una manera absoluta porque no debe haber absolutos en la redacción de los programas— indicar temas sencillos donde los croquis no tengan muchas posibilidades de ser muy malos al menos de uno de esos fenómenos de buena voluntad de los que ustedes tienen algunas veces el secreto y que echan por tierra todo tipo de previsiones; pero, en fin, nada es más penoso para el alumno y para el profesor como estar atado durante dos meses a un croquis poco viable. Cuando entren a un concurso con uno de esos croquis, díganmelo, porque cuando no se sabe para que lado tomar, el papel de vuestro profesor se torna horriblemente ingrato y el alumno emplea su buena voluntad y su trabajo en algo que está fatalmente destinado a fracasar. Nos vendrá bien un cierto progreso en los estudios próximamente, de lo contrario nos amenaza el desánimo y el desaliento. Pero, por otra parte, desearía que los programas de la segunda clase fueran de tal naturaleza que os iniciaran a un estudio más penetrante que les permita conocer bien lo que hayan visto; en una palabra, ir menos lejos pero más seguramente a donde los puede conducir la segunda clase a fin de que, franqueando el suelo de la primera, entren bien preparados, como hombres que tienen con ellos un bagaje de estudios y para quien esos estudios, de los que resultará la composición final, carecen de secretos.

Desearía, entonces, hacer con los croquis algo análogo a lo que acontece muy atinadamente en la sección de pintura y escultura. Observen a vuestros camaradas pintores admitidos aquí; vienen de aprobar los exámenes de admisión y de entrar a la Escuela. ¿Se les exige que lleven a cabo un cuadro? No. Se les pide que estudien la naturaleza, lo antiguo, que aprendan, y es lento, a hacer una figura. Pero al mismo

tiempo y para habituarlos poco a poco a la composición se les invita a realizar bocetos de composición; no se les lleva a hacer cuadros sino a realizar bocetos. Esto es excelente y por mi parte os daré con mucho gusto, en la segunda clase, como programas de croquis, programas de composición a fin de habituarlos a componer, de prepararlos para la primera clase diciéndome a mi mismo que si, en definitiva, habéis pasado doce horas en una composición errónea, no son perdidas sino doce horas invertidas, si ustedes desean, en una composición que no había nacido viable.

En cuanto a la primera clase no veo que sea necesario modificar nada en lo que se ha hecho hasta el presente: programas de composición para los proyectos, programas de pequeños conjuntos llevados a cabo rápidamente, hábilmente manifestados mediante los bocetos.

De esta manera, me parece, de la misma manera que el alumno que aprende su lengua aprende su gramática y posteriormente ensaya pequeñas redacciones para luego abordar el discurso o el libro, de la misma manera vosotros seréis ejercitados según el método conveniente a vuestros estudios: conocimiento de los elementos de la arquitectura, elementos de la composición y, por último, la composición misma.

He tenido que decirles esto, señores, porque la semana próxima recibirán sus programas; serán mi inicio en la redacción de programas escolares y los alumnos de segunda clase se van a encontrar, para su próximo esquema, con el programa de composición de un edificio; he deseado que cuando eso pase no haya sorpresas. Ya estáis enterados, señores; prepárense en consecuencia.

Una palabra todavía. Cualquiera que sea el programa que redacte, es necesario que ustedes le añadan algo. No puedo repetir, cansonamente, lo que está por demás entre nosotros, lo que vosotros debéis leer entre líneas y bajo cada una de las palabras del programa; y es que al lado de la relación siempre un poco árida de los servicios que os serán exigidos y de las necesidades a satisfacer, existe ese sobreentendido, esa posdata que, como todas las posdatas, a menudo es más importante que el cuerpo mismo de la carta; y es que todo lo que hagáis debe ser una obra de arte, porque entre nosotros todo lo que está desprovisto de esa búsqueda artística, no cuenta. Nuestros programas son prosaicos; no pueden ser otra cosa en su redacción; ¡toca a vosotros ponerles eso que no está en mi mano: vuestra juventud!

Ah, mis jóvenes auditores, ¡no conduzcan a la bancarrota vuestra juventud; no les durará mucho! Confíen en que la perseverancia es la mejor palanca de todos los estudios; confíen en que deben tener una elevada idea de vuestro arte que él lo me-

rece; y confíen en el porvenir de nuestro arte que es el vuestro. ¡Tengan, señores, las virtudes sin las cuales no hay artistas: la voluntad, el orgullo y la fe!

Capítulo II

Los principios directores

Sumario. Liberación de fórmulas cifradas. Lo bello en arquitectura, su identidad con la verdad. Del método en la composición de arquitectura, del conjunto a los detalles. El programa. El emplazamiento, el terreno, la situación, el clima. La verdad de la construcción expresada por la arquitectura. Las mentiras artísticas. La estabilidad material y el aspecto de estabilidad.

Puedo resumir en una palabra mi lección inaugural: he deseado haceros ver lo elevado de vuestros estudios. Si habéis salido de esa sesión con el corazón henchido y el pensamiento más ambicioso, no perdí mi tiempo.

El día de hoy me propongo exponerles —en tanto sea posible— los principios generales que deben siempre presidir vuestros estudios. Deseo que ustedes mismos perciban la unidad de estos estudios en apariencia tan diversos. Un día vosotros estaréis ocupados en una iglesia, mañana en un teatro; vuestros programas serán un tanto severos, un tanto mundanos; vuestros terrenos restringidos y cerrados en una ciudad o libres y aéreos en el campo; esta diversidad es necesaria para crear en vosotros la ductilidad y el ingenio; más allá de estos estudios del día y de la hora presente está el estudio permanente: el de vuestro arte, en todas las ocasiones, el de vosotros mismos. Ese estudio es el fin verdadero y lo que une vuestros trabajos; es el dominio de esos principios de los cuales hablaré, los que serán vuestras guías, vuestra salvaguardia, vuestra luz.

En primer lugar y para iniciar nuestra ruta, comencemos por hacer un poco de limpieza del terreno.

Ciertamente —no tengo necesidad de decirlo— no soy un enemigo de los órdenes antiguos, sea que haya habido tres o cinco y aun cuatro. Pero siempre me ha molestado ver que esos órdenes antiguos son puestos en el inicio de los estudios, cuando el alumno todavía es incapaz de comprenderlos y, eso, sobre todo, por autores que no buscan ni encuentran más que una forma: una forma, es decir, una expresión y no una concepción. Les mostraré, espero, que los órdenes valen más que sus comentadores y la manera como se les acomoda. Pero no puedo verlos como el único pivote de la arquitectura ni como la primera etapa de vuestros estudios.

Y sin embargo, durante más de dos siglos los estudios de arquitectura han estado sometidos a ese despotismo. Con motivo del Renacimiento, el espíritu humano que renovó la filosofía, las letras, las ciencias y las artes, llevó su admiración y su entusiasmo a los grandes monumentos de la antigüedad, los admiró sin limitación y sin embargo, sin abdicar de él mismo. Se inspiró en la antigüedad, pero supo permanecer siendo Renacimiento —esa primavera de la historia— Renacimiento tan pleno y tan fervoroso de la libertad que no obstante que él mismo creía copiar le imprimía a sus obras maestras el toque de su propio arte y de su vida independiente. Tuvo sus profesores, sus escritores, que desearon reencontrar la teoría de las maravillas que admiraban: interrogaron las ruinas pero, desgraciadamente —y lo digo con toda claridad— reencontraron a Vitruvio.

Vitruvio, escritor mediocre sin duda, arquitecto probablemente mediocre si es que fue arquitecto, había dejado un libro sumamente discutible en el que resumió mas o menos las reglas de la arquitectura griega; sumamente alejado de los orígenes de ese arte, fue a los creadores de la arquitectura lo que los retóricos a los grandes oradores y lo que los sofistas a los grandes filósofos. Pero como escritor antiguo de la arquitectura sobrevivió gracias a que la crítica todavía no nació: el siglo xvi creyó en su palabra como se creía entonces a todo lo que estaba escrito en latín; y los padres del Renacimiento, Alberti, Vignola, Palladio, Philibert Delorme, grandes artistas todos ellos, siguieron el camino de la arquitectura cifrada; únicamente el genio del renacimiento permaneció libre, a pesar de todo, y el arte fue superior a la enseñanza que recibía.

Pero más tarde, bajo Luis xiv y en el momento que los grandes pensadores de la primera mitad del siglo xvii habían desaparecido, el espíritu francés se transformó; el lugar de la orgullosa independencia fue ocupado por la superstición de la autoridad, la estrecha devoción a la regla y el culto a los despotismos. En arquitectura, también, era más importante obedecer que comprender. Subsistió una curiosa deliberación en el seno de la Academia real de arquitectura recientemente creada, la que proclamó la magistratura de Vitruvio haciendo de él una especie de padre de la iglesia artística. A partir de ese momento sus teorías se tornaron casi reales y el triunfo del módulo fue casi un artículo de fe. El módulo o las controversias sobre el módulo, ocuparon un sitio privilegiado en la enseñanza y, cosa increíble, la cifra se entronizó en el dominio del arte. A pesar de la incoercible independencia de los verdaderos artistas de todos los tiempos; a pesar del momentáneo y brillante re-

nacimiento de Gabriel y sus émulos, la cifra imponía cada vez más su tiranía hasta momentos muy próximos a los tiempos recientes. ¡Todavía hoy día hay personas que consideran que la arquitectura es un arte cifrado, un catálogo de rígidas fórmulas matemáticas!

Y bien, no. La arquitectura no es una ciencia de números y si fuera necesario probarlo ante Dios, lo haría con una palabra, la palabra **arte**. ¡De no ser así, no sería aquí donde se la enseñara! Todo lo contrario y bien pronto les mostraré que el sentido delicado de las proporciones no es otra cosa que la facultad de percibir sus infinitos matices: esta libertad en el estudio es el honor mismo del artista no obstante que ahí estriba también el peligro, condición de la gloria del triunfo.

Les hablaré de los órdenes antiguos y ciertamente lo haré con respeto y admiración, pero a su tiempo y en su momento. Los primeros arquitectos que hicieron columnatas primeramente habían hecho muros y, en ellos, puertas y ventanas. Si posteriormente el estudio de los órdenes se ha impuesto sobre el de esos elementos, no es menos verdad que ello no ha sido posible más que posteriormente. He ahí el método lógico: comenzar la enseñanza con los órdenes es comenzar por la apariencia; comenzar por el muro es comenzar por la realidad.

Regreso a los principios.

La ciencia tiene sus axiomas, el arte tiene sus principios. Los unos como los otros son la base de los estudios. La arquitectura es de todas las artes aquella cuyos principios son los más rigurosos pero, como los axiomas, los principios no se demuestran sino solamente por medio de la eterna superioridad de las obras que los han respetado fielmente. Es la constante conformidad de las obras a los principios lo que ha constituido las grandes épocas artísticas, épocas que merecen el bello nombre de clásicas y cuyas obras son dignas de meditación y de estudio, mismas que nos transmiten con elocuentes ejemplos la conciencia misma del arte a través de las épocas.

Los principios no significan servilismo sino orientación; constituyen también la nobleza del arte, los viáticos y el *sursum corda* de los artistas. Y si lo anterior permanece siendo cierto —mientras más estudiéis, mas estaréis convencidos de ello— entonces es dos veces cierto por lo que respecta a los estudios. Más tarde, una personalidad madura o eventuales necesidades podrán aconsejaros tal vez cierta

elasticidad y algunas transacciones. Pero durante los estudios y por los estudios, los principios son inviolables.

Examinemos, pues, el conjunto de aquellos que deberán guiarnos, ya se trate de los estudios iniciales o de los estudios superiores.

Lo bello dijo Platón en una magnífica definición, es el esplendor de la verdad. El arte es el medio dado al hombre para producir lo bello; el arte es, pues, la persecución de lo bello en la verdad y por la verdad.

En las artes de imitación la verdad es la naturaleza; en las artes creativas, expresamente en la arquitectura, la verdad se define menos fácilmente: sin embargo, yo la trazaría con una palabra: la conciencia. Si para el pintor o el escultor la verdad está en el mundo exterior, para nosotros reside en nosotros mismos.

En nosotros mismos con tal que sepamos interrogarnos francamente. Buscad esa verdad íntima y profunda, esa verdad de conciencia. Con ella os preservareis del éxito efímero, de la tiranía de la moda, del servilismo de la imitación, del espejismo de la fantasía irracional.

Tendréis además guías confiables si contáis con la voluntad de seguirlos. Voy a intentar mostrarlos.

Los autores antiguos reconocían tres divisiones en la obra del arquitecto: la **disposición**, a la que nosotros llamamos composición; las **proporciones**, es decir, el estudio; la **construcción**, es decir el control del estudio por la ciencia y, en fin, la ejecución.

La composición no se enseña y sólo es posible aprenderla por medio de reiterados intentos, de ejemplos y de consejos; por medio de la propia experiencia enriquecida con la de otros.

Además, si bien por medio del estudio el artista tiene mas seguridad en su fuerza, en la composición juega un papel importante la suerte. A tal punto que sobre un mismo tema hoy tendrá un hallazgo no habiéndolo tenido ayer ni teniéndolo mañana.

Pero tened bien claro lo siguiente porque es un logro de los estudios: esa idea fugitiva y azarosa no se ofrece más que a los tenaces; si acude a vosotros cuando estáis preparados por medio de serios y sólidos estudios, podréis sacarle partido y componer; si, por milagro, se le presenta al impreparado, la dejará escapar o la torturará sin alcanzar ningún resultado.

Así, para componer es necesaria la idea; es necesario el rigor de los estudios para consolidar la idea.

En muy contados casos esa idea podrá ser el resultado de un amontonamiento de razonamientos; usualmente será sintética y surgirá completa de vuestro espíritu. Este modo de creación que contradice las teorías y los métodos de la lógica tradicional, que desmiente a Bacon y a Descartes, es la intuición, la verdadera génesis de la idea artística. Y el fenómeno será el mismo aunque el tema que lo motive sea escueto o amplio.

En el programa más amplio, en efecto, ustedes hacen abstracción, primero, de los detalles, para percibir solamente dos o tres, tal vez cuatro o cinco grandes grupos de importancia diversa de los que ustedes deberán concebir su relación recíproca. ¿Cuál deberá tener la posición preponderante, a cuál se le conferirá una mayor o menor amplitud? Problemas todos relativos a los programas y a la comprensión de las necesidades y de los efectos. Después, prosiguiendo del conjunto a los subconjuntos, del cuerpo del edificio a sus detalles, avanzarán fácilmente si vuestro punto de partida es correcto, sobre todo, si ha sido **encontrado**, reservando para estudio posterior los detalles que enriquecen la composición y la configuran de la manera mas propicia.

El razonamiento y la crítica, a las que no pretendo de ninguna forma ignorar, vendrán posteriormente a ponderar vuestra concepción, porque después de haberla imaginado es necesario que ustedes sepan ser los propios jueces de vuestra imaginación.

En vuestras composiciones os guiareis, en un principio, por la fidelidad estricta al programa. El programa no debe ser realizado por el arquitecto y en todos los casos le debe ser proporcionado: a cada quien su tarea. El arquitecto es el artista capaz de realizar un programa pero no le corresponde a él decidir si el cliente necesita una o muchas recámaras, si necesita caballerizas y cocheras, etc. (y tomo aquí los ejemplos más familiares). Es bien cierto que frecuentemente el arquitecto no recibe ningún programa y que muchos de nuestros edificios incluso los más relevantes han sido construidos sin ningún programa. Esto es sumamente lamentable y ¿saben ustedes porqué ha sido así? Es porque las tres cuartas partes del tiempo los clientes o los administradores no saben que es lo que quieren no obstante que son ellos quienes deberían saberlo y no nosotros.

Aquí al menos no acontecerá esto: ustedes recibirán los programas, mismos que supongo estarán bien hechos, hipótesis que no excede mi derecho. A vosotros corresponderá saberlos leer correctamente.

Un programa os ofrece la nomenclatura de los servicios, indica las relaciones recíprocas entre estos, pero no sugiere ni su combinación ni su proporción. Esto es vuestra responsabilidad. El programa tampoco debe imponer soluciones y, en lo personal nunca he entendido prescripciones de este tipo. Esto sería tanto como llevarlos de la mano. El programa os deja en libertad de escoger los medios, pero es necesario que comprendan justamente lo que se espera de vosotros; es necesario que tengan una idea justa de las proporciones de las distintas partes ya que a menudo se concluirá que, materialmente, el aspecto importante, capital, tendrá que esperar mientras se detallan las dependencias secundarias. Léanlo con vuestra inteligencia y vuestro buen sentido.

Pero todavía hay más: hay todavía la proporción del programa mismo en relación al conjunto de programas de la arquitectura. Vosotros tendéis fácilmente a la exageración y nosotros observamos en vuestros concursos órdenes similares a los de San Pedro de Roma para edificios destinados a jueces de paz. Error de proporción y de gusto. Hay grandes programas, los hay medianos y pequeños: comprendan su magnitud y así podrán captar la variedad en la verdad, es decir, el carácter.

El programa os indica todavía un elemento esencial más de la composición: el emplazamiento, el terreno. La arquitectura tiene sus dominios: las ciudades, con toda la variedad de sus emplazamientos; el campo, con sus horizontes y sus alrededores; las playas, las montañas; las latitudes sumamente diversas, aún, sin salir de Francia.

En una ciudad —supongamos, París— los monumentos se encuentran generalmente en emplazamientos monumentales, no siempre, sin embargo. Es de sentido común que un programa para el Ministerio de la marina, por ejemplo, será el mismo sea cual fuere el barrio supuesto y, sin embargo, un Ministerio de la marina será absolutamente distinto si está concebido cerca de la Plaza de la Concordia o en una calle cualquiera. El Panteón sería sin duda muy distinto si no estuviera en la cumbre de la colina de Santa Genoveva y no se concebiría un Tribunal administrativo con la arquitectura del antiguo Palacio d'Orsay si no tuviera como perspectivas las del Sena y de las Tullerías. Y París es una ciudad casi plana. Si ustedes habitan en una ciudad en anfiteatro como Genes, ustedes verían *de visu* lo que podrían haber cons-

tatado en la obra de Gauthier, es decir, que todos los programas reciben en su caso respectivo una solución original y local correspondiente a la situación particular de la ciudad.

En el campo se deberá dejar sentir en vuestras composiciones la búsqueda de las vistas <perspectivas> y de los vientos. Siempre se encuentra una vista más atractiva que otras y se puede decir que el proyecto de toda habitación campestre se compone teniendo en cuenta esta preocupación, la del encuentro del horizonte preferible.

Si el terreno tiene una pendiente pronunciada, la búsqueda de la vista más bella está vinculada con las necesidades que dictan los aspectos constructivos y ambos deberán determinar la composición. Si, en efecto, ustedes tienen necesidad de edificios extensos y disposiciones simétricas, es solamente en el sentido de las horizontales del plan, dicho de otra manera, de líneas de nivel, que ustedes podrán realizarlo a menos de echar mano de excavaciones enormes o de rellenos formidables. Si se tratara de una construcción monástica como la célebre abadía de Monte Casino, de un hospicio como Charenton (fig. 21), o de un jardín como Saint-Germain o Meudon, o todavía más, como la Villa d'Este (fig. 22), o en Roma el Paseo de Pincio, la topografía exige la composición por niveles sucesivos y, por así decirlo, sobre los descansos diversos de una escalera.

Mientras el declive es más pronunciado, más se impone esta ley; será, en consecuencia, mas imperiosa todavía en la montaña que sobre la simple ladera.

A la orilla del mar se busca, tanto protegerse de él —como lo hacen los habitantes permanentes— como disfrutarlo, tal y como lo hacen los huéspedes de paso. Componed, en consecuencia y si se trata de hoteles, de casas de campo o de casinos, pensareis bien si tenéis en cuenta que nunca tendréis suficientes habitaciones con vista al mar.

El programa os dirá simplemente: esta construcción irá sobre éste u otro tipo de terreno o emplazamiento. Toca a vosotros comprender todas las consecuencias de esta pequeña frase y aprovechar la variedad de vuestros estudios.

Es más: tenemos dos programas idénticos: igual importancia, mismos servicios, pero uno en un Departamento del norte y el otro en el mediodía. No solamente el estudio sino la composición misma diferirá de todo a todo. En el mediodía, tendréis locales iluminados en segundo piso bajo de pórticos que abran de preferencia sobre patios interiores sombreados: aquí vosotros os defenderéis del sol, del

mismo que buscareis en el norte. De un clima al otro la arquitectura tiene exigencias sumamente distintas; y es sumamente significativo que los arquitectos que en el siglo xvi se apasionaron en Francia por la arquitectura italiana, es más, que los arquitectos italianos que trabajaron en Francia, como Boccadoro, trajeron de Italia su gusto, sus formas, sus decoraciones, pero no su composición.

He citado a Boccadoro, es decir, el Palacio Municipal de París; observen ustedes en su fachada esas inmensas ventanas que tienen toda la altura de un piso (fig. 23), lo que en ninguna parte se encuentra en Italia: necesidad de contar con luz en París, defensa contra el sol en Florencia o en Roma, por ejemplo, en el Capitolio de Roma, que es de hecho un palacio municipal (fig. 24). Es curioso llevar a cabo una comparación entre dos monumentos de gran valor, casi contemporáneos, el patio del Louvre (fig. 25) y el Palacio de la Cancillería en Roma (fig. 26). Ciertamente, el patio del Louvre está claramente inspirado en el arte italiano tanto en su estudio como en la decoración. Pero ved en el Louvre la proporción de los vanos, en altura sobre todo, comparadas con las de la Cancillería. En París, con la fachada de la Cancillería no se contaría con suficiente luz. En Roma, como la fachada del patio del Louvre, se estaría ennegrecido o deslumbrado. Y no se trata de simples matices. Veamos mejor estas cifras:

La superficie total de un entreje de fachada es:

- Cancillería aproximadamente: 89 m²
- Louvre aproximadamente: 109 m²

La superficie total de los vanos, por entrejes respectivamente:

- Cancillería 10.5 m = 80% de la superficie total
- Louvre 22.75m = 87% de la superficie total

La manguetería del 1er. piso tienen de altura:

- Cancillería: 2.8 m.

- Louvre: 4.6 m.

Pero si consideramos los planos, encontraremos, al contrario, de la planta baja al 1er. piso del 1er. piso al 20. piso

- Cancillería: 3.7 m 5.00 m.
- Louvre: 3.3 m 3.9 m.

En fin, el total de la altura de los vanos para cada fachada y en relación a la altura de los edificios:

	Altura total	Altura total de las ventanas	% de altura total
Cancillería	24.7 m	8.6 m	35%
Louvre	22.75 m	12.27 m	54%

De esta comparación tenemos seguramente una lección a obtener; pero no soy yo quien os la ofrece sino los grandes artistas del siglo xvi. ¡Cuántos errores han sido cometidos por haberla olvidado o desconocido!

Otra guía la constituirá la verdad de la construcción expresada por la arquitectura. Posiblemente toco aquí el aspecto más elevado de vuestros estudios.

Henri Labrouste enseñaba: la arquitectura es el arte de construir. Era una definición de combate, una protesta contra el desdén real que hacia la construcción manifestaban algunas escuelas de entonces. Pero esta definición, pese al afán de ser más incisiva, más completa, pecaba su vez al dejar de lado la composición artística. La arquitectura concibe, después estudia y por fin construye.

Pero —y es esto lo que es necesario comprender muy bien, la construcción es el objetivo último de la concepción y del estudio; no se concibe ni se estudia si no es para construir. La construcción debe ser la idea fija del arquitecto, la que le proporciona su arsenal y sus recursos y la que limita su dominio. Todo proyecto que no sea construible, no sirve de nada; toda forma arquitectónica que violenta la construcción, es viciosa.

Y si por el término **construcción** entendemos la estructura misma del edificio, su realidad completa y real, ¿es posible concebir que el edificio ejecutado exprese

algo distinto a esta estructura, a esta construcción, que exprese otra cosa distinta de él mismo? No, ¿no es verdad? Y sin embargo, eso existe; también hay mentiras en arquitectura y algunas poseen el pérfido encanto de un gran talento, cuando es empleado en mentir. ¿Qué diríais vosotros, por ejemplo, de la fachada de una casa que manifestara cuatro pisos y no tuviera más que tres? Cuestión ridícula, pensaríais vosotros y en efecto, la casa es garantía de esta mentira por su imposibilidad. ¿Pero estáis seguros de que eso no se da en otras partes?

Pues bien, en París mismo —prefiero en tanto que sea posible citar ejemplos que podáis contemplar— pues bien, en París, decía, observad las fachadas de las iglesias de San Gervasio o de San Pablo y San Luis. Cada una manifiesta tres pisos, ¿por qué? Cada una presenta una silueta que no tiene nada en común con la estructura del edificio además de que, vistas de lado, semejan planchas aisladas en el espacio, ajenas al monumento que ocultan en lugar de evidenciarlo. Lo mismo acontece en Italia, con numerosos monumentos, entre los cuales citaré la catedral de Lucas cuya fachada es ciertamente interesante pero en completo desacuerdo con la estructura del monumento (fig. 27). Vean, por otra parte, las fachadas de otras iglesias como las de San Nicolás de los Campos, las fachadas laterales del transepto de San Eustaquio, San Etien del Monte y San Lorenzo; la estructura misma del monumento aparece en cada una de ellas no obstante la sensible diferencia en el estilo y en el gusto de cada una; todo es lógico, todo es sano. De un lado la mentira, del otro la verdad. Mentira también —absuelta tal vez por la gloria del triunfo— la columnata del Louvre de Luis XIV, sin concordancia con el interior y que ha necesitado, después de construida, la adición de un tercer piso hacia el patio, felizmente logrado por Gabriel. Sí, se trata de un bello frontispicio, de una bella página decorativa; pero ¡cuánto más bella y admirable si Perrault hubiera producido ese efecto sin violentar y casi hacer peligrar un monumento que, ciertamente, no merecía ese desdén!

Y bien, la arquitectura antigua invocada sin discernimiento por los autores de esas mentiras artísticas, jamás las cometió; en su caso se trata de la más pura gloria artística, de su superioridad estética y también -y ya que estamos en una Escuela- de su superioridad pedagógica. Busquen en toda la antigüedad y no encontrarán un sólo edificio, entendiéndolo bien, cuyo interior y exterior no se la consecuencia recíproca, rigurosa y necesaria de la combinación del uno y del otro. Cuando captéis la estructura de una construcción antigua confirmareis que su forma, su expresión, su realización toda, evocan indiscutiblemente la idea de la necesidad. Eso debía de ser

así y no podría ser más que de ese modo. Y, al mismo tiempo, son de una gran belleza: belleza lograda por la composición y no por el artificio. Ese es el arte perfecto.

Pero, ¿es lo anterior un privilegio de la antigüedad? No. Esa misma sinceridad, esa misma identidad, esta impresión de que “eso no podía ser de otro modo” la encuentro en las primeras basílicas, en nuestras iglesias de los siglos XII, XIII y XIV, en nuestros palacios municipales del norte, en los palacios del Renacimiento italiano, en nuestros bellos edificios modernos aunque aquí se lo encuentre menos consistente, menos aureolada de esa soberanía magistral que parece ser en las artes como en las letras la marca de la antigüedad, en razón, tal vez, de la simplicidad de sus programas.

Tal es el verdadero fin, el elevado fin de nuestro arte. Ciertamente, nuestra vida tiene complicaciones, nuestros programas tienen exigencias que no se prestan al arte abstracto. Pero una noble abstracción es como el fanal que alumbra al pensamiento: no se la espera porque está por encima de nuestra puerta; pero no es sino dirigiéndonos mediante ella que podremos seguir la ruta verdadera sin desviarnos: aceptar ese ideal de las bellas épocas no significa copiarlo, al contrario —puesto que ese ideal es la sinceridad de un arte consciente que busca la perfección a través de sus propios medios, a través de sus propias necesidades— ya que no puede ser perfecto si no es su propio testigo y su único inspirador.

Pero para que esa impresión artística tan noble pueda ser aprobada, no basta con que la estabilidad sea real, sino que es imprescindible que se manifieste. En arte, la admiración provoca verdadero bienestar, el placer propio de la tranquilidad, en tanto que el asombro no acontece sin cierta inquietud. Del mismo modo, la solidez evidente, incuestionable, tranquiliza al espíritu más que los desplantes estructurales; la admiración se reserva hasta en tanto, en primer término, convence.

Estas dos impresiones están claramente manifestadas en un mismo monumento: Nuestra Señora de París.

Cuando se observa la fachada principal (fig. 29) con sus torres tan grandiosas, sus portones tan bien encuadrados, las líneas tan netas de sus dos galerías, admiráis al monumento en su estado de plena salud; ni accidentes, ni intemperies ni siglos pareciera que pudieran destruirlo o inclusive comprometer su conjunto tan rotundamente desplantado y de tan sólidas proporciones; la satisfacción es completa y nada la inquieta y, si este sentimiento, incluso, no se analiza, de todas formas se impone: vosotros admiráis con bienestar, entregándoos completamente.

Hagan el recorrido y consideren ahora el ábside de Nuestra Señora (fig. 30). Para lo que observáis ahora es imprescindible contar más bien con ciencia o experiencia que con ardiente gozo. Apenas se concibe de qué manera pueden equilibrarse esas acciones y reacciones, esas fuerzas de dentro hacia fuera y de fuera hacia dentro. El monumento aparece como un navío en su rampa de lanzamiento, mantenido por puntales y el espíritu se pregunta qué acontecería si un choque, una piedra desmenuzada comprometiera ese equilibrio asombroso. Asombroso, sí —pero hay que decirlo—, artificial y precario en comparación de esa maravillosa fachada principal, tan majestuosa en la evidencia de su inquebrantable solidez.

Capítulo III

Las grandes reglas de la composición

Sumario. *Las superficies útiles y las circulaciones. De la economía en la composición. La iluminación y la aireación. El desahogo sencillo de las aguas. Determinación de las partes del programa en vista de la disposición. Los sacrificios. Disposiciones útiles, disposiciones bellas. La simetría. Lo que debe entenderse por un bello plan. Lo pintoresco. De la variedad. Del carácter. El carácter, condición de la diversidad. La tradición. Acción del estado social sobre la arquitectura de cada época.*

Pero veamos de un poco más cerca las necesidades de la composición. En todo programa, desde el momento en que es complejo, existen dos sectores distintos: el primero, al que llamaría de las superficies útiles; y en segundo lugar el de las comunicaciones necesarias. Para comprender esta consideración de carácter un tanto abstracto, tomemos un ejemplo que os sea familiar: la habitación. Escojamos, si estáis de acuerdo, el plan de un gran hotel del siglo XVIII. (fig. 31).

Las superficies útiles serán aquí todas las piezas que se habitan, aquellas donde se juega, esas que exige el habitante. Se construye para contar con salones, comedores, recámaras, cocinas, etc.

Pero para vincular todo ello, así como para permitir el acceso, harán falta comunicaciones necesarias, comunicaciones horizontales en medio de galerías, corredores, antecámaras, espacios libres y comunicaciones verticales en medio de grandes y pequeñas escaleras. Todo eso es inevitable y de la misma manera lo son los patios para iluminar y ventilar las habitaciones; esas son las superficies a las que no se puede llamar inútiles puesto que son necesarias pero, en fin, en las que no se

vive y que sin ser el fin de la construcción son condición necesaria de ella; puedo, pues, compararlas justamente a lo que en la industria constituyen los **gastos generales**.

Y bien, de la misma manera que en la industria se busca limitar lo más posible los gastos generales, así en la composición arquitectural es necesario restringir lo más posible las superficies consagradas a las comunicaciones. Esa es la economía inteligente, la economía del artista. Pero entendámonos bien: no quiero decir con ello y no lo digo, que vuestras escaleras deben ser mezquinas y estrechas vuestras galerías o pórticos: lejos de ello. Pero no multipliquéis sin motivo estos medios de comunicación; toda circulación inútil se convierte en una traba y contribuye, inclusive, a su congestionamiento.

En general, la principal dificultad de la composición es obtener que se tenga fácil acceso a todas partes, que todas las partes estén cómodamente ligadas; mientras sean más sencillos los medios propuestos para lograrlo, más claro será el plan y sencillo de captar. Aseguren, pues, las comunicaciones pero sin abuso de pórticos, galerías, etc. Y es de esta manera sobre todo, que vosotros reconoceréis la sencillez como una cualidad exquisita de la composición.

Desde este punto de vista observen estos magníficos planes: las Termas de Caracalla, los Inválidos, nuestro Palacio de Justicia (fig. 32), el Palacio municipal de París y seguramente os impresionará la sencillez de los medios por medio de los cuales el arquitecto supo solucionar las comunicaciones y, por cierto, sin mezquindad. Todo lo contrario, mientras más sencillo es el partido, más autorizados estaréis de conferirle magnificencia a las circulaciones de las que no habéis abusado.

Otra considerable dificultad la representa la iluminación de todas las partes de una composición. Es necesario reaccionar o, más bien, es preciso continuar actuando en contra del cómodo hábito iniciado a principios del siglo, de permanentemente prever la iluminación **por arriba**. Consulten a este respecto el bien curioso primer volumen de compilación de los grandes premios —pero curioso como ejemplos a no seguir. Veréis de manera invariable esos a los que se llamaba planos compactos, con al menos tres y a menudo cinco cuerpos de edificios contiguos, todos ellos sin iluminación como no fuera a través de tragaluces en el techo. Ninguna ventilación era posible y el ahogo estaba asegurado; y, cosa extraña, fue necesario que se diera una descarnada lucha o la desaparición de esta generación para que la ventana —tan sencilla de abrirse— fuera tolerada en las composiciones en la confianza

de que fuera reconocida como necesaria. ¿De dónde procedía esta aberración? Sería excesivamente largo rastrear su origen y si me refiero a ello es para advertirles que todavía lo sufriréis; todavía hoy en día tal vez proyectéis salas de audiencia iluminadas por arriba —una pura monstruosidad.

Decís bien que necesitamos luz y que necesitamos aire. La iluminación horizontal es recomendable en casos determinados, por ejemplo, para las salas de un museo; es tolerable en ciertas circunstancias, cuando no se puede lograrla de otra manera; pero todo ello constituye la excepción: ¡y salvo las excepciones, ventanas, ventanas!

Esta consideración además, se confunde con otra no menos esencial: la facilidad de evacuación de las aguas pluviales. Una buena composición se presta lógicamente a un plan racional de cubiertas hechas de tal manera que las aguas puedan ser expulsadas con facilidad, con seguridad; eviten las combinaciones de tuberías interiores y la prolongada circulación de las aguas. Vosotros no estudiareis en todos los casos vuestro plan de cubiertas, es cierto; pero vuestro plan de planta baja lo anticipa y puede incrementar la complicación hasta llegar a la imposibilidad misma. Estudien el plan de los Inválidos (ver más abajo fig.41); este plan de planta baja basta y no hace falta un plan específico de cubiertas para constatar la facilidad con que las aguas pluviales son vertidas al exterior del edificio. No hará falta nada ingenioso a este efecto; dicho de mejor manera, no será necesario ser ingenioso. De este modo, observen como ayuda una composición sencilla y clara de cubiertas (fig.33).

¡La sencillez, siempre la sencillez!

¿Cómo, por otra parte, y en qué orden colocaremos las diversas partes de una composición? Aquí, no existe ninguna regla excepto el buen sentido, la comprensión del programa y el conocimiento más profundo posible de las necesidades. La composición no es más que una secuencia de sacrificios. En todo proyecto hay un lugar (place) más destacado, central, el lugar más importante para decirlo de una vez. Para este lugar más importante sobran las candidaturas: ¿a quién otorgárselo? Eso depende de muchas cosas.

Observen el Palacio de Versalles (fig.34). En el lugar principal, la plaza de honor —bien indicada en el centro del patio de mármol, al centro de los cuerpos salientes del edificio y sobre los macizos de flores del jardín— Mansard colocó la cámara real y la gran galería de recepciones. La capilla está apartada en un ala, magnífica, pero

sacrificada a la majestad real. Luis XIV era, sin embargo, un rey muy cristiano pero ante todo era el Rey.

Veamos, por otra parte, el Escorial (fig.35); ahí, la capilla es el centro y el corazón de la composición y todo converge hacia ella. Felipe II era, sin embargo, el rey de un imperio donde el sol no se ponía jamás, pero ante todo, era el rey católico. Aquí y allá, los arquitectos comprendieron —a medias palabras posiblemente— lo que debían poner en primer lugar y lo que debía ser sacrificado.

En toda composición es necesario saber jerarquizar esos sacrificios. Es necesario colocar juiciosamente en las partes secundarias o en los pisos secundarios, todo lo que debe de pasar a segundo lugar ante las partes principales. Y eso es lo que, dicho sea de paso, permite que el arquitecto sea objeto de tantas críticas; no puede menos que suscitar descontentos ¿mismo que algunos tendrán mucho cuidado en manifestarlo apoyándose en su interés personal?... oh! no, dirán, es el interés general el que los inspira y también, *in petto*, el hecho de haber sido alojados en el 40. piso y hacia un patio de servicio.

Todo lo que acabamos de decir se aplica a la disposición juiciosa, económica y útil. Pero esto no es todo y tampoco nosotros somos unos utilitaristas. Un pueblo que no viera en la arquitectura más que lo útil, sin ver y desear lo bello, renunciaría a toda civilización. Beulé ha realizado un curioso estudio donde muestra que los espartanos —los hombres del "brouet" negro— <alimento primitivo que tomaban los espartanos> tenían y deseaban tener un arte que, además, les permitiera batir a los atenienses. Y no tengo dificultad en aceptarlo así, porque de otro modo no habrían sido más que salvajes.

Vuestras composiciones deberán regirse, además, por otra preocupación, la belleza. Se trata del eterno adagio *utile-dulci*.

¿Es necesario definir una bella composición? En primer lugar será buena pero ofrecerá, también, aspectos bellos. Vuestros salones se enriquecerán cada uno mediante el efecto de todos si habéis sabido manejar bellas alineaciones; si vuestros patios se prolongan uno al otro por medio de perspectivas hábilmente manejadas; si en vuestras fachadas habéis dispuesto cuerpos sobresalientes, rematamientos o pabellones destacados, siluetas enérgicas o elegantes; si todo ello es variado, si contáis con oposiciones e incluso con contrastes —en una palabra, si habéis sabido ser artistas en vuestra composición. Podría citarles un número considerable de composiciones que expresan claramente este afán de belleza: en realidad, todas lo

manifiestan. Indicaré únicamente algunos ejemplos: la casa de Pansa en Pompeya (fig.36); el Palacio Barberini en Roma (fig. 37); la Abadía de Monte Casino (fig.38); y a ese respecto no tendré más dificultad que seleccionarlás, pero esos ejemplos bastan para hacer ver lo que es una composición que se preocupa de la belleza de los aspectos y de la sabia sucesión de perspectivas.

Deberá buscarse la simetría, aunada, sin embargo, a la variedad. Pero es indicado definir la simetría.

La simetría es la regularidad que debe captarse de un solo golpe de ojo.

La simetría es la regularidad inteligente.

Hablé anteriormente en el primer volumen, de los grandes premios. Ahí encontrarán un gran número de planos concebidos de esa manera: un eje longitudinal y otro transversal dividen el plano en cuatro grandes secciones que podrían superponerse absolutamente; si acaso se diferencian es en una pilastra de más o de menos. Eso no es la simetría, es el sin sentido.

El Palacio del Ayuntamiento de París, por ejemplo, tiene cada una de sus fachadas simétricas; es una belleza; pero la fachada sobre la rivera no repite la de la calle Rívoli: con ello no desaparece la simetría, no más que la diferencia entre la fachada principal y la fachada posterior. Al contrario, es la variedad y, en consecuencia, una belleza más. A primera vista, pero no más allá, Versalles es simétrico y con él muchos otros monumentos.

La simetría es incontestablemente una belleza y es raro que una composición monumental pueda renunciar a ella sin detrimento. Y por ello es un indicio de composición. Tened cuidado, sin embargo; usualmente no se les exige en sus proyectos más que el estudio de una fachada y ésta la prevéis concienzudamente, sea simétrica o no; pero las otras, que no estudiáis, se encuentran implícitamente contenidas en vuestros planos: fachadas laterales y posteriores, fachadas sobre patios, todo debe de ser, si no estudiado, al menos estudiable. Al componer vuestros planos es necesario componer, también, todo esto.

Esto me conduce a explicar la expresión "un bello plan". Esta locución es concisa y es preciso entender por ella un plan que permite y promete cosas bellas, bellos interiores y bellas fachadas. Hace aproximadamente cuarenta años se hablaba mucho de planos bellos, haciendo abstracción de todo lo demás. Se hablaba de **siluetas de planos**, casi de simbolismo a nivel horizontal. El prototipo de ese "pathos" era un proyecto para la Legión de Honor con cinco cuerpos de edificios que forma-

ban una estrella y una sala circular al centro: justamente lo que realizó Mazas algunos años más tarde.

Sí, hay planos bellos y encuentro muy legítima la expresión pero en el sentido en que hay bellos libros, bellos por lo que se lee en ellos o como una bella división es bella por lo que contiene y no por el aspecto más o menos de arabesco de patas de mosca que sirven para escribirla.

Al logro general de la composición, a la simetría sobre todo, se opone frecuentemente lo pintoresco. Así, el Palacio de la Justicia de París, pasa con razón por ser uno de los edificios pintorescos de la capital, con su palacio de San Luis, su torre de Horloge, su sala de pasos perdidos y la Santa Capilla, en medio de sus construcciones de los tres o cuatro últimos siglos (fig.39).

Adoro lo pintoresco y es bien sabido que para el extranjero que llega a una ciudad lo pintoresco es lo que más le complace.

Pero lo pintoresco no se compone; él se compone a sí mismo por medio únicamente de la obra del más grande de los artistas, el tiempo. Para lograr ese Palacio de Justicia han trabajado siete siglos dejando su impronta en él, ¿quién osaría vanagloriarse de poder hacer lo mismo solo y en un día? Se compone -cuando se es artista de genio- la Plaza de la Concordia; no se compone ni la Plaza de San Marcos de Venecia, ni la Plaza de la Señoría en Florencia, ni aquella de Siena, ni el Capitolio de Roma (fig.40).

Y voy todavía más lejos: ¿vosotros deseáis lo pintoresco? No lo busquéis. Solamente actuando de ese modo hay posibilidades de que lo alcancen. Los últimos siglos, en la necesidad de completar los grandes edificios del pasado, no se creían obligados a hacerlo en un estilo desaparecido; se continuaba el Palacio de Justicia sin hacerlo como en el siglo XIII, y el Palacio de Justicia es pintoresco. En Nuestra Señora, para bien de las iglesias encontrareis estilos sucesivos desde el siglo XII hasta el XV, y Nuestra Señora, es pintoresco. Nada puede ser más pintoresco que el interior de la catedral de Toulouse, con la incoherencia de sus dos partes, cada una de su época. Lo que mata lo pintoresco es, una vez más, el anacronismo arqueológico.

Pero, ¿qué es en suma lo pintoresco?

La variedad. Y, ¿es una variedad que depende de nosotros, los arquitectos, que podemos y consecuentemente debemos asegurar?

La variedad legítima no es otra cosa que **el carácter**, es decir, la identidad entre la impresión arquitectónica y la impresión moral del programa.

Sin duda alguna existe una belleza intrínseca a la arquitectura y de este modo admiramos los soberbios vestigios de monumentos cuya finalidad nos es desconocida. Pero la belleza no es una cualidad banal y su investigación no tiene derecho a hacer abstracción del carácter. Las formas magníficas de un palacio serían ridículas aplicadas a una prisión; en una escuela o en una construcción industrial también estarían fuera de lugar.

El carácter de los edificios es pues la condición de la diversidad y preserva a una ciudad o a una época de la monotonía de las construcciones. El arquitecto está obligado a hacer obras de abnegación y resistir a la tentación.

La búsqueda del carácter es, por otra parte, una preocupación relativamente moderna. La antigüedad contaba con edificios netamente caracterizados pero no parece que hubiera hecho del carácter, sin embargo, un mérito capital. De este modo, el Partenón, templo de la divinidad ateniense, y los Propileos, pórtico militar de una ciudadela, presentan los mismos elementos; igualmente acontece con las Termas y la Basílica de Constantino. Con la Edad Media y el Renacimiento que se continúan en la arquitectura moderna, el carácter se imprime de manera preponderante en las iglesias, los claustros o en los conventos, en los que la arquitectura cobra ribetes muy especiales; igual cosa acontece en los palacios municipales, en los palacios, así como en los edificios administrativos, judiciales, escolares, etc...

Y eso no puede sorprender, pues es la confirmación de una ley histórica constatada a menudo. Desde el cristianismo, el hombre ha venido a ser cada vez más diverso, más complicado también: no nos lamentemos de ello ya que el carácter en nuestros edificios es un atractivo y una riqueza más en la lengua que hablamos.

En fin, para apoyaros y guiaros contáis con la tradición. No ignoro que hablar actualmente de la tradición se toma como un signo de atraso: es una tendencia actual el desdeñarla. Pero pensar de ese modo es tanto como sentir desdén hacia los grandes esfuerzos realizados a través de los siglos por las generaciones trabajadoras que nos han precedido. Afectar desdén por lo que no se conoce las más de las veces es un ocultamiento de la propia ignorancia para no tener que hacer el esfuerzo de conocerlo.

No incidan en esta infatuación. El progreso es cosa lenta y debe ser cosa segura. *Chi va piano va sano, qui va sano va lontano.*

¿Sabéis bien lo que es muy sólido y muy original? Es hacer muy bien lo que otros han hecho simplemente bien.

Las más bellas épocas del arte son aquellas en las que la tradición era la más respetada y en las que el progreso era el perfeccionamiento continuo, la evolución y no la revolución. No hay, no ha habido jamás generación espontánea en el arte: entre el Partenón y los templos que lo han precedido no hay más que matices.

Sobre todo para los estudios, la tradición es preciosa. Para osar desprenderse de ella es necesario juzgarla previamente y para juzgar es necesario conocer. La tradición es un patrimonio paterno: si se la ignora sin prudencia se corre el riesgo de encontrarse a la deriva ante la cual, al menos, habría que asegurarse de contar con otro respaldo.

Me parece que esto es lo que puedo decir de la composición en lo general. Intentemos resumirlo.

Debéis ser fieles al programa, compenetrarse de él y saber cuál es su magnitud, los límites a observar.

El terreno o el emplazamiento hacen variar completamente la expresión de un mismo programa; acontece lo mismo con el clima.

Toda composición debe de ser construible; todo proyecto inconstruible no sirve para nada. Todo proyecto que implica una construcción más difícil o más complicada de lo necesario, es malo o mediocre.

La verdad se impone en la arquitectura; toda mentira arquitectónica es viciosa. Si algunas veces una mentira se excusa a fuerza de talento o ingenio, esto no excluye la impresión de un arte inferior.

La solidez efectiva no basta. Es necesario que se manifieste.

En la composición hay que prever las comunicaciones necesarias pero tan sencillas como sea posible. Deben lograr que todas las partes estén bien asoleadas, aireadas y que las aguas pluviales puedan canalizarse fácilmente.

La composición procede por sacrificios necesarios. Una composición será buena en principio pero es necesario que también sea bella. Debéis componer teniendo presente a la vez, la utilidad y la belleza del edificio. Y, como elemento de belleza por medio de la variedad, buscareis el carácter.

De este modo habréis hecho en arquitectura lo que depende del arquitecto. Porque no es necesario disimular respecto de que el gran arquitecto de una época es su estado social. El técnico es un realizador pero no es él quien crea o gobierna las aspiraciones de su tiempo y lo más que puede hacer es adaptarse lo mejor posible a los mejores intereses del arte. Por encima de las obras, por encima de los programas

especiales se encuentra el programa de programas, que es la civilización misma de cada siglo, la fe o la incredulidad, la aristocracia o la democracia, la severidad o el relajamiento de las costumbres. Es un lugar común mencionar la identidad entre el arte de Grecia y la civilización griega; en Roma, reconocemos, en la exageración creciente del fasto y de las inmensidades, la arquitectura de los emperadores tan diferente de aquella de la República, tanto por sus composiciones como por sus programas, mucho más que por su estilo o sus perfiles. En nuestro caso, la Santa Capilla o Nuestra Señora ¿no evocan el pensamiento de San Luis como personificación de la piadosa Edad Media? Y la arquitectura palaciega del Renacimiento ¿podría concebirse sin su medio histórico? Versalles y la Plaza Vendome son Luis XIV mismo y, más tarde, el gran arquitecto de la reacción contemporánea de la escuela de David, no es otro que Rousseau, de la misma manera como Chateaubriand es el arquitecto de la contra-reacción que le siguió y como nosotros mismos somos impulsados por un movimiento general y complejo que resulta de nuestras ideas, de nuestras costumbres, de nuestra civilización presente. Hoy día nuestro estado social es a la vez democrático y refinado; sus instintos a la vez utilitarios y lujuriosos. Tropezareis con muchos problemas para escapar de ello, pero, además, ¿por qué os aislarías en el anacronismo? Sed los artistas de vuestro tiempo, que eso puede ser una noble misión.

Después de haber dicho a grandes líneas en lo que consiste la composición, os introduciré ahora en la proporción o, más bien, en las proporciones.

Belcher

Aspectos esenciales de la arquitectura

Fuente: John Belcher, *Essentials in architecture*, (Edimburgo: B. J. Batsford, 1907), IX, 2 a 8, 11, 13, 14, 104, 109, 131 y 132.

[...]

Aspectos esenciales de la arquitectura

Prefacio

[...]

Para poder reconocer y distinguir los variables elementos de la belleza en una mansión, una iglesia o una finca —para no hacer mención de nuestros edificios públicos y municipales—; para saber *por qué* esto es admirable y aquello detestable; para separar lo bueno de lo malo cuando (como sucede generalmente) ambos se encuentran entremezclados en el mismo ejemplo; para ir más lejos aún y poner el dedo sobre la precisa dificultad o dificultades a que tuvo que hacer frente el arquitecto y valorar en qué medida tuvo éxito al realizar su obra; todo esto, toda esta forma de dedicarse al estudio de la arquitectura se hace más interesante con la práctica diaria y frecuentemente ofrece placer en circunstancias u ocasiones que de otra forma serían comunes y corrientes, o tediosas.

[...]

Tenemos la esperanza de que este intento de formular los principios y las cualidades de la arquitectura en términos más o menos precisos, introduzca un elemento de certidumbre inteligente en lo que con frecuencia ha sido visto como simple cuestión de gusto, un tanto vago y poco confiable, o inclusive como capricho. [...]

Introducción

[...]

Un arte vivo requiere una crítica viva. Es cierto que el último siglo ha presenciado una enorme cantidad de imitaciones serviles (para no decir meras copias, o peor to-



davía, falsificaciones deliberadas), pero la oferta responde a la demanda, y ha existido una demanda por las reproducciones mecánicas del tipo que se ha mencionado.

La justa y correcta admiración por los nobles ejemplos se ha convertido con facilidad en una idolatría poco razonable por “estilos” que florecieron (y decayeron) hace siglos, y esto a su vez ha degenerado en la ineptitud de admirar lo que es antiguo, sólo porque es antiguo, sin parar mientes en sus reales méritos o deméritos”.

[...]

“El señalar la verdadera naturaleza y función de la arquitectura, profundizar sobre las condiciones que tienen que darse y los fines que tienen que buscarse, y bosquejar los principios esenciales, que podríamos calificar casi de eternos, que gobiernan el arte; en otras palabras, analizar y distinguir aquellos elementos que de común tiene toda buena arquitectura, sea antigua o moderna, clásica o gótica, extranjera o inglesa, es el propósito fundamental que se tiene en la mira y el escritor espera que el lector los encuentre en las siguientes páginas.

[...]

Las condiciones de vida, tanto mentales, morales, como materiales, cambian a veces lentamente y otras rápidamente, y la arquitectura responde a ellas. Pero los principios esenciales de la arquitectura son inmutables, y el estudiante que plantee el estudio desde un punto de vista histórico tiene pocas oportunidades de separar los rasgos cambiantes, variables, de aquellos elementos y cualidades más estables que caen dentro de la vieja definición teológica de ortodoxia, “Quod semper, quoud ubique, quod ab omnibus”. Es este ‘residuum permanente’ el que nos interesa tratar y del cual nos proponemos sacar nuestros textos de otodoxia para aplicarlos a las construcciones modernas.

En lo que se refiere a la relación del lado científico de la arquitectura con el lado artístico, es de la mayor importancia dejar asentado que aunque los dos puedan ser considerados aparte, son prácticamente inseparables. La arquitectura no es una ciencia más arte, sino una ciencia interpenetrada en todos sus métodos y aplicaciones por el verdadero espíritu del arte.

No es suficiente que un edificio sea construido con buenos materiales, que todos los soportes y contrafuertes sean cuidadosamente planeados sobre una base matemática, que las puertas y ventanas estén convenientemente ubicadas, que se permita la entrada de suficiente luz y aire, que el plan interior esté bien pensado y adaptado al propósito del edificio, que todas las instalaciones sanitarias sean per-

fectas, etc. La arquitectura tiene que proporcionar todo esto y hacerlo de tal forma que el edificio en su conjunto, y sus varias partes y detalles, sean expresión de la belleza de la vida y puedan servir para “elevar el pensamiento y tocar el corazón de todos los que la admiren.”

[...]

“Una construcción, por firme y buena que sea desde el punto de vista científico, no podrá ser nunca elevada al rango de arquitectura ajuareándola simplemente con ornamentos.

El espíritu artístico debe estar en el trabajo desde el principio. Reconoce y se somete a las necesidades prácticas de la vida; moldea, adapta y combina todos sus requerimientos en formas bellas; e.g., las puertas y ventanas son necesarias; la primera consideración que tiene que hacer el arquitecto es la conveniencia de las que tiene que llevar el edificio, pero la condición de su éxito como arquitecto es que logre este fin y al mismo tiempo que las arregle y diseñe en relación a otras partes y al todo de manera que el resultado sea bello”.

[...]

Ciertamente se encontrará que casi todos, si no todos, los elementos bellos en la arquitectura fueron originalmente diseñados para servir a un propósito bien práctico y necesario.

Esto servirá como ilustración del espíritu del verdadero arquitecto. El elemento artístico no debe soslayar al práctico y científico, ni debe ser simplemente superpuesto a éste, sino que debe funcionar con él. Los dos aspectos de su trabajo están tan mezclados, que aunque puedan distinguirse en el pensamiento, no pueden separarse en la operación. Por lo mismo no es tanto la materia sino la forma lo que constituye la diferencia entre una buena construcción y la arquitectura; e.g., se tienen que tomar providencias para conducir el agua de lluvia; esto puede hacerlo muy simplemente y efectivamente un albañil o un plomero, pero hacerlo de tal forma que los caños y sus cabezas (o receptores) constituyan una parte integral de la composición, y un elemento de belleza en combinación con otros elementos, este es el trabajo del arquitecto.

El aspecto *científico* de la arquitectura requiriendo, como requiere, una cantidad considerable de conocimientos técnicos, no se presta a ser tratado en forma popular o simple y solamente se tocará en este trabajo en ciertas ocasiones en que esté mezclado con lo artístico.

La arquitectura como obra de arte es nuestro tema y será considerada bajo los tres encabezados de Principios, Cualidades y Factores.

La línea que se traza entre Principios y Cualidades puede parecer arbitraria para algunos, pero en esta cuestión estamos ante una impotencia similar a la sentida por el Sr. Ruskin cuando nos dice que tuvo dificultades para evitar que sus Siete Lámparas de Arquitectura se convirtieran en 'ocho o nueve, o inclusive en una vulgar hilera de candilejas'.

[...]

Capítulo I

Principios

Verdad

El primer gran principio que debe buscarse y requerirse en la arquitectura es la verdad, con lo cual se quiere significar armonía con las leyes (sean morales, estéticas o científicas) sobre las cuales está construida la fortaleza y la belleza del universo.

La buena arquitectura nunca engaña a la vista, ni por un momento.

Nada debe parecer ser lo que no es. No debe existir ninguna manifestación o sugerencia falsa ni en cuanto al propósito ni en cuanto a la construcción del edificio, ni debe haber ninguna ocultación en algún elemento externo en referencia a lo que generalmente está expresado por otro. Una (smokeflue) no debe pretender ser una columna de soporte o un contrafuerte o un remate. Una iglesia no debe ser como una casa de ayuntamiento, ni una casa de ayuntamiento como un lugar de asambleas. El carácter del edificio debe coincidir con el propósito para el que fue diseñado.

[...]

El uso y disposición de los diferentes materiales en un edificio debe tener en cuenta la verdad y la conveniencia.

Los más fuertes y gruesos deben emplearse para soportar a los más livianos y débiles...

[...]

"Al mármol, al ladrillo, a la madera y al hierro tiene que encontrárseles su lugar y uso correctos y el utilizarlos impropriamente lo único que crea es confusión.

No es suficiente que un edificio *sea* fuerte y seguro; debe dar la *apariencia* de fuerza y seguridad".

[...]

El palacio de Schio en Vicenza, por ejemplo, tiene una gran masa de pesados ladrillos (cubierta con yeso originalmente) descansando sobre la entrada y el fino arco no tiene contrafuertes en su línea de arranque, sino una ventana a cada lado. El tiempo y el clima han, sin embargo, destruido el yeso y dejado al desnudo lo que se llama un 'arco de descarga' que sirve para distribuir el peso de la masa de ladrillos y aliviar la presión que cae sobre el arco que está debajo.

[...]

En cada clase (de materiales) se encontrarán diferentes grados de solidez, grosor, textura, así como otras características especiales, todas las cuales son, si se entienden correctamente, guías para determinar el verdadero uso y lugar adecuado del material. Los finos y más delicados no tienen cabida cuando la fuerza y la solidez deban ser la consideración principal.

Para propósitos ornamentales también hay ciertas especies de materiales que se prestan mejor a un trabajo hermoso. El tratamiento que resulta muy conveniente en un material no necesariamente lo es en otro, aunque éste otro pueda admitirlo. Los materiales que pueden ser fácilmente cortados o moldeados con herramientas deben diferir en forma de aquellos que se vacían en moldes, y así en los demás casos.

Si esto se graba bien en la cabeza se comprenderá fácilmente que hay ciertas formas arquitectónicas adecuadas a cada material y sus variantes. Procederemos ahora a considerar estas variantes.

Gromort

Ensayos sobre la teoría de la arquitectura

Fuente: Georges Gromort, *Essai sur la Théorie de l'architecture*, 2ª Ed., (París: Vincent Freal, 1946), 10, 13, 15, 17, 19, 23, 31, 33, 36, y 45.

La teoría de la arquitectura —o de la composición— es este conjunto de principios incontestables que no se aplican preferentemente a un género de edificios más que a otro, sino que se imponen cualquiera que sea el programa dado... incluye, de hecho, las mil nociones elementales sobre las cuales deben de estar de acuerdo todos los profesores, cualesquiera que sean su naturaleza y tendencias: es la enseñanza común a todas... se trata pues de una enseñanza que no pretende absolutamente otra cosa, en general, que desprender los principios directivos...

...Pese a que sus primeras manifestaciones se remontan tanto como la historia de las razas más antiguas, parece que fuera una cosa nacida ayer, de la cual es preciso delimitar su fin y campo de acción. Para unos es el arte de erigir construcciones sólidas; para otros es el de crear habitaciones cómodas, unos más le exigen a la arquitectura ser, por sobre todas las cosas, una manifestación de la belleza, y los más numerosos consideran que el fin de la arquitectura es realizar todas estas condiciones a la vez. Porque, si bien es verdad que las construcciones deben garantizarnos su estabilidad y gustarnos por su buena distribución, no se elevan al dominio del arte más que en la medida en que se han esforzado en hacer, de las cosas útiles, cosas bellas...el fin de la arquitectura como el de otras artes, es el de suscitar en nosotros el sentimiento estético mismo que, en su caso debe lograr mediante las construcciones.

...y bien, es dentro de este mundo fáctico en el que los espectáculos, no menos estimulantes que los de la misma naturaleza, nos conmueven más profundamente porque sentimos que se trata de un mundo realmente *humano*, en el que producimos a nuestro arbitrio las emociones y recuerdos de los que vivimos.

...Si le creemos a Labrouste, que fue sin embargo un gran artista, la arquitectura no sería más que el arte de construir. Ante esto parece que no se puede decir otra cosa sino que está profundamente equivocado... Si la arquitectura no fuera más que la ciencia de la construcción, se confundiría con lo que todo el mundo llama la

edificación. Debe quedar bien claro que lo que distingue al arquitecto del edificador más acabado es el deseo constante y enteramente desinteresado de ennoblecer el ambiente en que se desarrolla nuestra vida...

Estaríamos pues tentados a preferir, a la definición de Labrouste, la de un profesor muy injustamente olvidado: Leonce Reynaud. Para él la arquitectura es el arte de lo bello y de lo conveniente en las construcciones. Hay que reconocer que estamos más cerca de la verdad... Pero que todavía dejamos en la sombra muchos puntos. La arquitectura es todo eso, pero es también, muchas otras cosas...

...Existe, desde los tiempos de Homero un lenguaje inminentemente convencional, se podría decir, aéreo, que todos los pueblos durante treinta siglos han llamado la poesía. Lírica, ardiente, erizada de miles de dificultades, resultantes de reglas completamente arbitrarias, no responde a ninguna necesidad práctica: se limita a conmover y a emocionar, ¿todos los problemas que implica el escribir en verso, no son acaso soberbiamente inútiles? ¿La rima, es otra cosa que un juego de asonancias pueriles? ¿La cadencia y la métrica no expresan acaso un afán musical soberbio? ¿Quién nos obliga a hablar un lenguaje tan complicado que corre el riesgo de no ser siempre bien comprendido? ¿Por qué, además, abusar de términos especiales, poco usuales y a menudo raros? ¿Por qué, sobre todo, comenzar cada verso con una mayúscula?...

...Podríamos, sin gran inconveniente economizarnos todo lo anterior. Únicamente que desde hace treinta siglos eso se llama hablar en prosa. Esto de ninguna manera es criticable: nuestros prosistas han marchado a la par con nuestros poetas. Pero lo que deseo que no se olvide es que *la arquitectura es la poesía de la construcción*. Al igual que la poesía, su lenguaje es y las reglas que se impone, a menudo arbitrarias, responden como las de aquella, a necesidades bien precisas: buscan agradarnos... se puede admitir que la prosa de esta construcción ofrece tanto interés como la poesía arquitectónica; se puede construir en prosa, en una palabra. Pero esto no sería jamás poesía ni arquitectura...

No creo que sea confundir a los jóvenes aconsejarles lo siguiente: comprometeos sobre todo con la belleza. Si se quiere ser más que un simple edificador, el arquitecto está obligado constantemente a sacrificar algunas cosas y aún una pequeña parte de la utilidad... comprometeos con la belleza: cuando halláis producido alguna cosa y pase algún tiempo por sobre vuestra obra, ningún otro elemento de juicio se tomará en cuenta cuando se trate de evaluarla. Se presentará esta simple



pregunta: ¿Es bella? Si tiene la suerte de que la respuesta sea afirmativa, los errores que pueden haberse cometido, os serán ampliamente perdonados. En caso contrario lo que es feo permanecerá feo a pesar de los sacrificios que puedan haber realizado a divinidades tales como la verdad y la razón. La belleza... tiene razones, como las del corazón, que la razón no conoce.

Hemos enunciado ya la opinión de que la arquitectura reviste formas distintas. Ya sería de por sí sumamente difícil definirla sin contar, además, con las exigencias que le presentan las personas más calificadas y que complican aún más el problema. Es posible que todo esto no sea más que embrollar el sentido de una palabra que para la mayoría no reviste ninguna duda: la arquitectura, para el profano, es el arte de construir bellas casas y bellos monumentos, pero aunque esta modesta definición no ofende a nadie, es cierto que no satisface ni a los constructores, ni a los críticos ni a los arquitectos mismos... dentro de los propios constructores autorizados es difícil llegar a un acuerdo acerca de *qué es la arquitectura*, aunque ciertamente no carecemos de opiniones sobre lo que la arquitectura debiera ser.

Si bien los arquitectos no proporcionan de su arte sino definiciones inquietantes, hemos dicho que están de acuerdo, casi todos, en asignarle tres finalidades principales: la solidez resultado de una buena construcción, la comodidad consecuencia de una adecuada distribución de locales y, en fin, el placer que encontramos en vivirlos y verlos, es decir, la belleza. *La Sociedad Central de Arquitectos ha adoptado por divisa una fórmula que eleva el debate* y que al menos ofrece la ventaja de referirse a la belleza desde el principio: *lo bello, la verdad, lo útil es el triple fin que nos propone*.

No nos confundamos. Estos problemas de distribución, de construcción no deben hacernos pensar que tenemos el derecho de despreciarlos. Son cualidades indispensables, pero en ningún caso y de ninguna manera suficientes: eso es todo. El Partenón está admirablemente construido: ¿pero de qué le valdría esta cualidad si fuera desagradable?

Una buena composición casi nunca da lugar a lo que podríamos titular problemas constructivos: los muros, los cuerpos de edificios se encuentran de tal manera resueltos, que el problema generalmente no se presenta. Se puede recordar lo que dice Guadet respecto del conjunto de las azoteas de Los Inválidos: "este conjunto ni elaborado ni hábil; es mucho más que éso, *no tiene necesidad de serlo*". Lo que es importante en arquitectura, no es realizar esfuerzos extraordinarios que ninguna persona sensata exige; es encontrar para programas complejos soluciones a tal punto

sencillas que la idea de una complicación no se presente al espíritu. Nosotros tenemos, además, posibilidades para lograr que un buen plan y una buena construcción sean cosas perfectamente conciliables.

Puesto que es de la arquitectura de la que estamos hablando, conviene añadir que ningún arte está tan influido por *valores* diversos, de diferente importancia, es verdad, los cuales en un momento dado pueden decidir del éxito o del fracaso de nuestros esfuerzos. Para no citar más que los principales, tenemos en primer lugar a la composición que domina todo y a la unidad que la rige, ¡pero cuántos otros no entran en juego a lo largo de la ejecución de un edificio! Tenemos el orden y la sencillez de la distribución, la simetría o a la asimetría del conjunto, la proporción y el carácter, el estilo de la arquitectura —su espíritu— el estudio correcto de sus detalles y de su modulación; tenemos la *escala* y, en fin, la materia única capaz de crear belleza por ella misma... llamaremos valores *estéticos* a estos diferentes factores: cada uno merece ser estudiado por separado.

Moulin-Dubost-Lautman-Martinon-Schnapper

Los arquitectos. Metamorfosis de una profesión liberal

Fuente : Raymonde Moulin, Françoise Dubost, Alain Gras, Jacques Lautman, Jean-Pierre Martinon y Dominique Schnapper, *Les architectes. Metamorphose d'une profession libérale*, (Paris: Calmann-Lévy, 1973), 7-36. (Se ha respetado el texto de las citas a pie de página).

Introducción

Como punto de partida de esta investigación, hemos decidido plantear tres series de interrogaciones.

1. ¿Cuál es la modalidad particular de la crisis de la profesión de arquitecto, en Francia, aquí y ahora? 2. ¿De qué manera el tipo de “vacío” creado por la ausencia de consenso de los mismos arquitectos respecto de la naturaleza de su competencia específica se convierte en el lugar privilegiado de las relaciones de fuerza y de estrategias concurrentes entre los diferentes grupos de actores que intervienen en los procesos de construcción? 3. ¿Cuáles obstáculos provienen de otros participantes o de los mismos arquitectos, que será necesario superar para revalorizarse? ¿Qué oportunidades tienen para lograr que se les reconozca una competencia específica y cuál sería ésta, en el marco de las diferentes hipótesis de evolución del modo de producción (en el doble sentido, económico y técnico, del término)? y, ¿Qué transformaciones en la organización de la profesión tendrán lugar?”

Toda tentativa de respuesta a la primer interrogante remite al decurso de la historia. El estatus profesional y social del arquitecto, tal cual es hoy día, se sumerge en el pasado de nuestras instituciones y de nuestra cultura. En cuanto a la relación

° Esta investigación es un producto de la acción concreta “Participación y poder urbano”, D.R.G.S.T., 1968, contrato No. 267. Se inserta en un conjunto de estudios sociológicos concernientes al sistema de producción del espacio urbano y del edificio. Supone por objeto un grupo particular de actores participantes en este proceso: los arquitectos. Agradecemos particularmente a Michel Conan, responsable del enlace con la investigación del Ministerio del equipamiento, por el interés que ha manifestado desde el origen de este proyecto y por el sostenimiento constante que sabe prodigar a la investigación, sin jamás buscar influirla.

entre el arquitecto y sus clientes y entre el arquitecto y el poder público, así como la distancia que le ha sido impuesta respecto de las empresas, tres siglos al menos de textos oficiales han contribuido a conformar la situación de hoy en día. Así, el ejercicio que se impone en primer lugar, consiste tanto en adentrarse en la historia de la condición y de la profesión del arquitecto, tanto como el inverso, a partir de un etnocentrismo del presente presentarle al pasado las interrogantes sugeridas por la realidad actual.

Nuestro segundo objetivo ha sido el de confrontar al grupo de los arquitectos frente a los otros grupos de actores que intervienen en el proceso de la construcción. En el momento en el que los arquitectos vieron amenazado su campo de acción, no obstante que la definición misma de su campo fuese problemática tanto para los otros grupos de actores como para los arquitectos mismos, fue necesario preguntar respecto de los actores participantes (y ellos son múltiples) al menos tanto como respecto de los arquitectos. Para comprender el malestar vivido por los arquitectos y no quedarse en el discurso desencantado que tienen respecto de su profesión, es necesario ir más allá de los márgenes de la profesión y analizar las relaciones objetivas que se instauran entre los diferentes grupos de actores que intervienen en el proceso de construcción, y al mismo tiempo analizar las imágenes recíprocas que se hacen los unos de los otros. Es evidente que ninguna de las categorías de agentes (promotores, ingenieros, empresarios, etc.) constituye un grupo de actores homogéneo, con las mismas metas de acción, las mismas reglas de comportamiento y el mismo sistema de valores. Cada grupo se divide, a la vista de su relación con los arquitectos (en función tanto de intereses materiales como en relación al orden simbólico) en un cierto número de tipos que nos hemos propuesto precisar.

Este conjunto de análisis conduce al tema central del libro: ¿cómo ciertas carreras que sustituyen a las profesiones liberales, resisten o se adaptan a la sociedad industrial capitalista, es decir, a las presiones surgidas, unas del mercado y otras de técnica? En tanto que tal, el caso de los arquitectos es un caso ejemplar de las transformaciones que afectan al conjunto de nuestra sociedad. ¿Muerte o mutación de la profesión? Para decidir entre los dos términos de la alternativa importa, en un tercer momento de la investigación, regresar a los arquitectos e interrogarse sobre las nuevas modalidades de ejercicio de la profesión, sobre la ausencia de definición, o la redefinición de la competencia específica del arquitecto, sobre las transforma-



ciones que sobrevienen en el universo de valores de los arquitectos; importa finalmente hacer la parte de conservatismo y del movimiento.

El método seguido le ha concedido la mayor importancia al estudio de documentos escritos¹ a la observación de tipo etnográfico² y a la técnica de la entrevista selectiva (doscientas entrevistas han sido realizadas sobre una muestra doblemente estratificada de actores³). Los interlocutores (compañeros o rivales) de los arquitectos han sido interrogados sobre las relaciones que sostienen con estos últimos. Para los arquitectos se han utilizado diversos tipos de entrevistas, según la modalidad de su inserción socio-profesional, buscando conocer no solamente las relaciones que mantienen con los no arquitectos sino también aquellas informaciones que suministran y la representación que se hacen del arquitecto y del porvenir de la profesión. Para restringir, si no cortar, las ilusiones de perspectiva y escapar a la trampa de discursos auto-justificatorios de alguno de los tipos de actores, una primera posibilidad será la de validar las respuestas individuales en comparación con las respuestas suministradas sobre los mismos temas por las diferentes categorías

- 1 Los materiales escritos son abundantes, sobre todo de parte de los arquitectos, pero también de parte de otros actores: artículos de prensa y de revistas especializadas (comentarios de obras, entrevistas, informes, panfletos); motivo de congresos, proyectos de reforma emanados de la Orden, de sindicatos, de asociaciones, reportes oficiales. A esta rica documentación se apela frecuentemente.
- 2 En particular para el estudio de la estructura y el funcionamiento de agentes como para el estudio de operación.
- 3 Independientemente de las treinta entrevistas para el estudio de la Grande Borne (cf. más adelante, Cap. IV) las entrevistas siguientes han sido realizadas (cuenta no sostenida de entrevistas exploratorias):
 - 120 entrevistas de arquitectos
 - 75 entrevistas de arquitectos libres asociados o asalariados (45 en París y los otros en diferentes ciudades de provincia).
 - 10 entrevistas de arquitectos en jefe de monumentos históricos.
 - 20 entrevistas de arquitectos en jefe de edificios civiles y palacios nacionales.
 - 15 entrevistas de arquitectos de edificios de Francia, de monumentos históricos y urbanistas del Estado.
 - b) 40 entrevistas a promotores privados (P1 a P40)
 - c) 25 entrevistas de ingenieros (IG1 a IG25); 10 entrevistas de medidores-verificadores (MV1 a MV10) y 5 entrevistas de geómetras expertos (GE1 a GE5).En otra hemos utilizado 80 entrevistas de arquitectos (A150 a A230) y 80 entrevistas de administradores y comanditarios (AC1 a AC80), efectuados en el marco de una previa investigación, *L'État et les architectes, essai d'analyse sociologique de systèmes de choix*. (cf. más adelante, Capítulo III).

de actores. Un segundo momento será el de proceder al estudio particular de una operación, a fin de poner a la luz, en su desarrollo cronológico, los procesos de interacción entre los actores.⁴

En tanto que el objetivo de esta obra es el análisis de la función y de la profesión de arquitecto, emplea un modo de inteligibilidad que no pasa por la corroboración de la prueba cuantificada. No encontraremos un estudio estadístico de la población de arquitectos. Decir que los arquitectos no habrían respondido voluntariamente a un cuestionario estadístico, en función del menosprecio largamente extendido en las clases superiores hacia este género de técnicas, sería atenerse a la más superficial de las razones. Más profundamente, el obstáculo mayor a la realización de una encuesta de población tiene que ver con el carácter mismo del objeto estudiado: una población cuya definición jurídica común agrupa a reales grupos diferentes. La diversidad de los orígenes y de la naturaleza de sus campos de acción (monumento, alojamiento, renovación o ciudad nueva; solicitud procedente del poder público, de una colectividad local, de una institución para-estatal o, en fin, de un particular) la variedad de formas de intervención del arquitecto (misión total o parcial, función de control, de gerencia, de asesor, de mediación o de concepción) el carácter atomizado de una profesión disuelta en una pluralidad de estatus profesionales y de condiciones socio-económicas imponían, al menos a manera de un preámbulo indispensable, recurrir al análisis cualitativo.⁵

Este libro se detiene en el umbral de una sociología de la arquitectura. Es de preguntas que no hemos intentado esquivar sino porque son fundamentales y parte integrante de nuestra empresa. ¿Podemos disociar el estudio de los grupos de actores del de sus productos finales, conjuntos urbanos u objetos edificados? ¿Existe o no una relación inteligible entre un tipo de actores y un tipo de objetos? La respuesta que estamos en posibilidad de aportar aquí, en cierta medida no va más allá de constatar ciertas “afinidades selectivas” entre uno y otro. Las expresiones que acosan el espíritu de los reformadores, “garantía arquitectónica”, “nivel arquitectónico”,

4 cf. más adelante, Capítulo IV.

5 Las experiencias de análisis estadístico sustentan sobre los arquitectos que padecen de la apariencia de su carácter prematuro.

“gesto arquitectural”, “función arquitectural”, “acto arquitectural”,⁶ son testimonio del desarrollo provocado por una pregunta que pudiera expresarse así: ¿Cuáles son los caminos y medios por medio de los cuales el objeto construido accede al nivel o a la dignidad de obra arquitectónica, y finalmente ¿Qué es la arquitectura, si no puede ser definida de manera sociológica sumaria y reductiva, a través de lo que hacen los arquitectos? La sociología del urbanismo y de la arquitectura no podría limitarse en una sociología del consumo, de una parte, y de la producción, de otra, en que, tanto en una como en la otra, se pusieran entre paréntesis los productos concretos. Resta el lugar de un estudio esencial que hemos voluntariamente excluido, no obstante que provisionalmente.

Si hemos tenido que definir, negativamente tanto como positivamente nuestro propósito, simplemente le advertimos al lector que no debe esperar encontrar en estas páginas otra cosa que un análisis de la función y de la profesión de arquitecto, análisis que intenta medir los efectos del frenado ejercido por los arquitectos en tanto que conjunto profesional, apreciar los medios de evolución de la profesión y de definir el sentido de esta evolución.

No será inútil al lector para comprender esta obra, saber que es el producto de un trabajo colectivo. Todos los autores han participado en las reuniones de trabajo, contribuido a la elaboración de hipótesis, a la compilación de información y realización de las entrevistas,⁷ así como a la aplicación de los resultados. Es difícil determinar la parte de cada autor en la redacción final y deseamos que la diversidad de escrituras contribuya a romper la monotonía sin comprometer la unidad.

Capítulo I

Bosquejo histórico

El sistema institucional, actualmente puesto en cuestión, combina algunas instituciones tales como la Academia, la Escuela de Bellas Artes y el Colegio de Arquitectos (l’“Ordre”), que no se explican más que por el pasado. Los arquitectos ocupan la cima

6 Las diferentes expresiones no son equivalentes. Las primeras hacen alusión, sin la definición de otro modo por la referencia a una esencia supuesta de la arquitectura, a la cualidad del producto; la última, en la medida implica una analogía con el acto médico, se sitúa al nivel del hecho consumado.

7 Hemos participado en la presentación de entrevistas, otros autores: Hélène Fremigacci y Max Queinnec; Geneviève Bulle y Mircille Galano. Los análisis de contenido de las entrevistas han sido efectuados por Françoise Dubost y Ariane Moreau de Bellaing.

de la jerarquía profesional y no son más que parcialmente libres de una imagen de ellos mismos, cuyo origen primero se remonta al Renacimiento. La profesión liberal y el ethos de los arquitectos son el producto de una historia y el conocimiento de esta historia es la condición de inteligibilidad de los principios que determinan la transformación de los valores y de las instituciones.

Al iniciar el juego, una gran modestia se impone. Es evidente que no se trata de ninguna manera de un trabajo de historiador. El esbozo histórico que bosquejamos aquí no tiene otra pretensión que la de ser sociológicamente útil, al proporcionar los elementos que permitan la interpretación de las actitudes y las conductas de los arquitectos contemporáneos. Para comprender y hacer comprender la manera en que la experiencia del pasado y la del presente se encarnan concretamente y se organizan en una totalidad de la que son inconscientes los actores sociales, pero dentro de la cual se inscriben los resortes más secretos de sus actitudes y se arraigan sus conductas, la vuelta a la historia constituye un preámbulo indispensable. Para hablar la lengua de los etnólogos, la aculturación de los arquitectos a la modernidad⁸, es decir, a una estructura impuesta, no es independiente de la estructura heredada y constituye una estructura de acogida. Las ciencias humanas plantean la hipótesis de comportamientos prisioneros, para el psicoanalista, del inconsciente psicológico y para el sociólogo, del inconsciente sociocultural. El inconsciente histórico o la ignorancia de los orígenes, son parte constitutiva de este inconsciente socio-cultural y la posibilidad de ponerlo al descubierto que, como todos sabemos, constituye la suprema ambición de un sociólogo, comienza por la revelación del inconsciente histórico.

I. El “nacimiento” del arquitecto: el sistema académico.

Un cambio radical en materia de ideas sobre la arquitectura, el arquitecto y su lugar en la sociedad, coincidió con el Renacimiento. Al mismo tiempo que la pintura, la escultura y la arquitectura adquirieron el estatuto de las artes liberales y se elaboró la idea de las “bellas artes”, en la Italia del Renacimiento se asistió al nacimiento de un tipo social nuevo: el del arquitecto.

⁸ El término es entendido aquí en el sentido más común: modernidad como conocimiento científico verificado en ayuda a la organización racional de la producción en consideración de una productividad máxima.

En la realidad concreta, la posición social del pintor, del escultor y de aquel que se va a convertir en arquitecto, era sumamente elevada al transcurrir los siglos xiv y xv. De similar manera a los universitarios de la Edad Media, los pintores, escultores y maestros de obra son atraídos por los nuevos centros de riqueza. Se reúnen los grupos sociales que viven de la renta del orden feudal o señorial o capitalista⁹. Protegidos por los grandes funcionarios o cortesanos de los príncipes, familiares de humanistas, a los cuales cultivan en los patios, se diferencian objetivamente del mundo anónimo de los trabajadores manuales, tanto por su calidad intelectual como por su condición de existencia. "Entre la pertenencia al mundo de trabajo y la integración a los grupos privilegiados, los universitarios de fines de la Edad Media eligieron definitivamente."¹⁰ Los pintores, los escultores y los arquitectos también, y en el mismo sentido.

Para que el arquitecto sea autorizado a diferenciarse del maestro de obra de la Edad Media (el más frecuente era, con el consentimiento de los otros maestros de corporaciones, el maestro cantero), la redefinición de su práctica constituye la condición necesaria: para que este último precise su especificidad y se eleve a la jerarquía admitida de las actividades, el acento debía ser puesto ya no más sobre el trabajo manual, sino sobre la actividad intelectual. En un principio fue en la Italia del siglo xv, donde pintores, escultores y arquitectos llevaron adelante la lucha para que sus actividades fuesen reconocidas como participantes de las artes liberales, distintas de las artes mecánicas. El nuevo estatuto social al cual pintores, escultores y arquitectos aspiraban no carecía de un modelo de referencia: los literatos admirablemente habían sabido sacar partido para elevarse dentro de la jerarquía social, al hacer que la poesía y la retórica fueran inscritas en el conjunto de las artes

⁹ J. Le Goff, *Les intellectuelles au Moyen Age*, Le seuil, 1954, p. 140.

¹⁰ *Ibid.*, p. 139.

liberales.¹¹ Para acceder a un estatuto de dignidad idéntico, los pintores, escultores y arquitectos debían probar que su actividad no era, en lo esencial, manual, que su formación no se limitaba al aprendizaje de una tradición técnica transmitida de maestro a aprendiz en el marco de las corporaciones artesanales. Debían demostrar que los saberes intelectuales de los cuales disponen los asimilaba a los “artistas”, producidos por la Facultad de Artes liberales. Esta demostración no fue llevada adelante sin vivas controversias que se prolongaron a todo lo largo del siglo xv.¹² En sus escritos teóricos, los artistas pintores y escultores hicieron resaltar que la adquisición de diferentes formas de saber, en particular el conocimiento de las matemáticas, condicionaba su práctica. La más importante de las obras teóricas concer-

11 Una breve llamada histórica, si por banal que sea el contenido, no será inútil.

Primer punto: La antigüedad romana pagana distinguía las obras serviles de las “artes liberales” (artes liberales, o ingenuas u honestas) ocupaciones del espíritu que solamente convienen a los hombres libres. La iglesia cristiana conserva esta distinción en suspensión el domingo de las obras serviles.

Segundo punto: La corporación Universitaria de París (tal como es organizada en el Siglo XIII) se compone de cuatro facultades (Artes liberales, Derecho canónico, Medicina y Teología). La facultad de Artes liberales es numéricamente la más importante: es ella en efecto la que obra al acceso de las otras facultades. La enseñanza de base de las universidades, de las artes (que siguen los artistas) dura seis años. Medicina, derecho y teología se enseñan en seguida. Las artes liberales son en número de siete: en un primer ciclo (trivium) son enseñadas la gramática, la lógica, la retórica, en un segundo ciclo (quadrivium) la aritmética, la geometría, la música y la astronomía.

Tercer punto: Remitiremos a nuestros lectores a la obra ya citada de J. Le Goff, para que vuelvan al análisis de los caminos y de los recodos por los cuales el intelectual urbano de la edad media, miembro de la corporación universitaria, hombre de maestría comparable a la de otros artesanos, donde la función es el estudio y la enseñanza de las artes liberales (p. 68) desaparece en el abandono en adelante de la escena cultural a la humanista (p. 139 sig.). Está ahora a nuestro alcance y propósito, comparar la evolución del estatus de los intelectuales al estatus de los artistas. En despecho de una analogía fundamente del punto de vista del sentido general de la evolución, la desigualdad de las posiciones de partida implican no solamente un decálogo cronológico entre los dos procesos, pero también las diferencias no despreciables en las divisiones de las etapas y en las modalidades de cambio.

12 Parece ser que ha fallado en atender el inicio del siglo xvi (alrededor de 1500), para que las artes visuales hayan sido universalmente admitidas al rango de Artes liberales. Castiglione, por ejemplo, acuerda este título (Il Corleggiato, libro Y). De otra parte en este momento se intensifican las querellas por saber cuál de las artes visuales es la más noble y la más liberal. Cf. A. Blunt, *La théorie des arts en Italie de 1450 a 1600*, “Idées”, Gallimard, 1966, p. 97, Primera edición en lengua inglesa, 1940).

nientes a la arquitectura es sin duda el gran tratado de Alberti: *De Arte aedificatoria* (a partir de 1405 ca.), reelaboración moderna e interpretación crítica de Vitruvio. La autoridad de Vitruvio es reivindicada para justificar la pretensión de los arquitectos de saber de todas las ramas de la ciencia. Esto último exigía, en efecto, que el arquitecto debe estar familiarizado con las diferentes formas del saber: el arte literario, el diseño, la geometría, la aritmética, la óptica, la filosofía, la medicina, la jurisprudencia, la astrología (libro I, Cap. I). Cada uno de los tratados de Alberti comienza por el enunciado de los fundamentos científicos del arte que él va a hacer preguntas y la definición que proporciona del arquitecto en su prefacio del *Tratado de arquitectura* es extraordinariamente explícita en este aspecto.

“Antes de ir más lejos, creo que será muy útil decir a quién reservo el nombre de arquitecto; yo no presentaré, por cierto, a un carpintero, solicitando que sea considerado como el igual de un hombre profundamente instruido en las otras ciencias, bien que en verdad el hombre que trabaja con sus manos sea el instrumento del arquitecto. Llamaré arquitecto a aquél que con una razón y una regla maravillosa y precisa, sabe dividir primeramente las cosas con su espíritu y su inteligencia, y en seguida cómo conjuntar con justeza, en el curso del trabajo de construcción, todos estos materiales que por los movimientos de peso, la reunión y amontonamiento de cuerpos, pueden servir eficaz y dignamente a las necesidades del hombre. Y en cumplimiento de este punto, el tendrá necesidad del saber más escogido y refinado.”¹³

La imagen del arquitecto que se elabora a principios del *Quattrocento*, la del sabio (geómetra e ingeniero) y del humanista (nutrido en la tradición antigua que él comenta y critica) va a encontrar su dimensión sublime al inicio del Siglo XVI, en el momento en que la cultura italiana es dominada por la vulgarización del nuevo platonismo. El arquitecto vive desde entonces bajo la insignia del genio. Está lejos del artesano, del oficio vil, del trabajo manual o “mecánico” que tanto para la sociedad del Renacimiento como para la sociedad medieval, era “innoble”. El no es más solamente el geómetra y el humanista, es decir el hombre de la actividad intelectual. Él es el creador, el demiurgo, el alter deus. El culto a los maestros de las artes plásticas adquiere en Italia y en el Siglo XVI, la forma de una suerte de “deificación” social¹⁴. Con Miguel Ángel, artista total, escultor, pintor y arquitecto, el artista se convierte

¹³ En A. Blunt, *op. cit.*, pp. 22-23.

¹⁴ A. Chastel, *Art e humanisme à France, au temps de Laurent le Magnifique. Etudes sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, P.U.F., 1959, p. 488.

por primera vez en “El divino”. Escondida en lo más profundo de la conciencia, ¿esta nostalgia del “Divino” está totalmente ausente de la ideología de los arquitectos que son el objeto de esta obra?

Las concepciones heredadas de Renacimiento pueden sumariamente ser expresadas de la manera siguiente: *Primeramente*, el derecho de la arquitectura a figurar en el número de las bellas artes, categoría nueva introducida en la clasificación de las artes liberales, es admitida en el plano teórico. *En segundo lugar*, las obras arquitecturales, en el instante mismo en el que son socialmente designadas como obras de arte, son socialmente reconocidas como útiles. Los tres principios de la arquitectura formulados por Alberti a partir de Vitruvio son los siguientes: *utilitas* que concierne, para hablar la lengua de hoy día, a la función ligada al enunciado del programa; *firmitas*, es decir, la estructura que depende de la técnica; *venustas*, es decir, la Belleza¹⁵. *Tercero*, el reconocimiento del carácter liberal del arte del arquitecto se cumple bajo la doble bandera de la ciencia, sin excluir esa forma aplicada de la ciencia que constituye la técnica, y el humanismo. El arquitecto-artista, supremo demiurgo, es un sabio, un ingeniero y un intelectual. *Cuarto*, la representación demiúrgica del arquitecto es indisociable de la concepción arquetípica del proyecto arquitectural: el arquitecto es investido de una función específica. Expresada en nuestra lengua moderna, esta función es la siguiente: *el arquitecto es el autor de un proyecto de creación*. Para permanecer en el lenguaje del tiempo y con el equívoco que se mantiene por la antigua ortografía, es el hombre del “*dessein*” (proyecto) y del “*dessin*” (dibujo) —y es importante recordar aquí que Alberti considera el diseño como el trazo de unión entre la arquitectura y las matemáticas—. Las citas que tomaremos de André Chastel nos parecen aptas para definir de manera ideal y típica la función específica asumida para el arquitecto renacentista.

“La seguridad de Brunelleschi¹⁶ viene de que él posee la manera de reducir el edificio a la regla matemática, de despejar el juego de relaciones que lo constituyen, que es la “idea”, gracias a la perspectiva (. . .)”. Alberti¹⁷ acaba por elevar la arquitectura al rango de artes liberales, separando francamente la concepción o el trabajo mental, de la ejecución, alejando al artista del obrero y del jefe de canteros. Lo esen-

¹⁵ Cuando el aspecto es más sobre el aspecto vivido para el uso eventual del objeto arquitectónico, el término *commoditas* es sustituido por el término *utilitas*.

¹⁶ Filippo Brunelleschi (1377-1446).

¹⁷ Leon Baptiste Alberti (1404-1472).

cial está en la idea y en los planos que la traducen. Podemos dudar que León Batista haya jamás hecho otra cosa que ofrecer las directrices y las maquetas: Bernardo Rossellino construirá para él el Palacio Rucellai en Florencia (entre 1446-1451), y Matteo di Pasti el Templo de Rimini (hacia 1447)".¹⁸

Si hemos insistido sobre la época del Renacimiento, y particularmente en el Renacimiento italiano, es que un umbral parece haber sido franqueado, en ese momento, en el proceso histórico de diferenciación del campo artístico y de este sector particular del campo artístico representado por el campo arquitectónico. Estamos, ahí, en el origen de las ideas modernas que hacen de la relación de la arquitectura (ya se trate de la relación del arquitecto con su obra o del espectador con el monumento) una modalidad entre otras, de la relación del arte¹⁹. Estamos igualmente en el origen de la representación carismática del arquitecto.

El combate conducido por los artistas (y de los arquitectos que se definieron como tales) para escapar del mundo de los trabajadores manuales no solamente revistió un aspecto teórico: está situado igualmente al nivel de las instituciones. A la organización corporativa que sancionaba un estado de hecho, en el cual el artista se confunde con el artesano y al arquitecto con el maestro cantero, ellos se oponen desde luego las academias de literatos, que no han creado, pero en las cuales consiguen integrarse y que utilizan, provisoriamente, como instituciones de repuesto. Vienen en seguida, en la segunda mitad del Siglo VI, las academias propiamente artísticas, la primera de las cuales fue la Academia del Diseño, fundada por Vasari en 1562. En Francia, es necesario esperar el Gran Siglo, la protección de la monarquía centralista y de Colbert para que se creen en 1648, la Academia Real de Pintura y de Escultura y después en 1671, la Academia Real de Arquitectura. No nos corresponde dar cuenta del conjunto de razones económicas, sociales y políticas que llevaron a la fundación de la Academia. Diremos solamente que el objetivo inmediato y práctico parece evidente: afirmar la voluntad centralista de la monarquía y constituir, en torno al rey y de sus ministros, a la vez una comisión consultiva de expertos y un vivero dónde reclutar los ejecutantes de la política arquitectónica de Luis XIV, política

¹⁸ A. Chastel, *Les arts de l'Italie*, P. U. F., 1963, Tomo I, p. 135 y p.138.

¹⁹ En integración de la Villa Savoie, del mismo título que un cuadro de Picasso o una escultura de Maillol, son patrimonio nacional, en el enriquecimiento pone en alto lugar el peregrinaje cultural, la sociedad contemporánea da un ejemplo de la fuerza recurrente de los resultados de la arquitectura reducible a un producto del arte.

que no disociaba la construcción singular del espacio urbano, ni la arquitectura (en el sentido limitado) de lo que nosotros llamamos urbanismo. La realización de este objetivo práctico se cumplió de tal manera que nos interesa desde un doble punto de vista. Traduciendo en términos institucionales, las concepciones heredadas del Renacimiento, la Academia de una parte, ha instaurado la profesión de arquitecto, en tanto que profesión liberal. Por otra, impone un sistema de tendencia monopólica, de formación, selección y consagración de los arquitectos.

Los fundamentos jurídicos de la profesión liberal (no asalariada y no provechosa) son inscritos en los procesos verbales de las sesiones de la Academia, que acreditan la noción de la arquitectura como arte liberal, distinta de la artesanía y del comercio. La academia Real de Arquitectura no tolera la promiscuidad de “los maestros canteros, empresarios y otras gentes que se mezclan en la construcción”²⁰. “La Compañía ha juzgado que el nombre de arquitecto no debe darse más que a aquéllos que habiendo hecho un *estudio particular* de los principios de este Arte, emplean todo el genio necesario para cultivarlo, siendo muy cierto que no hay arte ni ciencia que demande más aplicación, de suerte que un hombre que hace *profesión*, debe *enteramente* ocupar.”²¹ Bajo la retórica de otros tiempos, y en la jerga de pretensión científica de hoy en día, consideramos que los criterios de profesionalización son determinables, al menos virtualmente: el título es indisociable de la formación y el ejercicio profesional requiere de tiempo completo.

A pesar de estas declaraciones de principio, el proceso de profesionalización, en esta primera fase, no ha podido concernir más que a una categoría limitada de arquitectos. Por lo esencial y cuenta tenida del carácter aristocrático de la sociedad, los medios de existencia y el reconocimiento social de los arquitectos dependían del encargo y la relación de persona a persona que constituye el mecenazgo. El arquitecto, autor de un proyecto de creación artística, sabía llevar a cabo la interpretación adecuada de los deseos de los grandes o, al menos de las gentes “honestas”: La adhesión al encargo y del arquitecto a la misma escala de valores se encuentra en el origen de la arquitectura de gloria y representación del gran siglo, de la arquitectura

²⁰ *Procesos verbales de la Academia Real de Arquitectura* (Tomo I y II, ediciones Lemonnier, 1911-1912) citado por B. Teyssèdre en *L'Art au siècle de Louis XIV*, “Le livre de Poche”, Librairie générale française, 1967, p. 84.

²¹ Subrayado del autor. Procès-Verbal del 11 de Mayo de 1969, citado por F. Fichet Poitrey, *La fondation de l'Académie royale d'Architecture. L'ordre et la gloire, ouv. à paraître*.

del hedonismo y la comodidad del Siglo XVIII. Los grupos privilegiados, beneficiarios de la estratificación estatutaria, consagraron a los arquitectos a la manera de otros artistas, en la medida misma en que poseían los valores reconocidos por todos. En esta sociedad en donde el reconocimiento de una obra pasa por intermedio de las capas dominantes, recibir un encargo de la iglesia, de un grande, o mejor de un rey,²² representaba la forma más completa del éxito social. El estatuto del arquitecto artista, racionalizado, en el sentido freudiano del término, en una ideología del "Divino", de la gracia y del don, y finalmente de la vocación, no excluía el amateu-rismo ilustrado²³ que, asociado al mecenazgo, no implicaba la profesionalización. Los arquitectos académicos han sido los únicos que adquirieron verdaderamente su identidad profesional, gracias a un decreto firmado por Colbert el 7 de marzo de 1676²⁴ que asimila al arquitecto-académico al arquitecto del rey. El estatuto profesional del arquitecto académico es un estatuto otorgado resultante de un privilegio real que contribuyó a reforzar el prestigio real. Nombrado por una "patente" bajo el reinado de Luis XIV, el academicista recibe una pensión y puede eventualmente beneficiarse de una patente de vivienda que le permite estar en la logia del Louvre. ¿Se discute, por lo tanto, la funcionarización, en el sentido moderno del término, de una categoría de arquitectos reducida en número y situada en la cumbre de la jerarquía? No parece. En el cuadro de una dominación de tipo tradicional, donde la

22 La etapa última fue la obtención del cargo de arquitecto del rey. El ejemplo más brillante fue en el Siglo XVI, Philipert Delorme (1512-1570).

23 Numerosos grandes señores y gentes de mundo, a semejanza de Madame de Rambouillet se encuentran en la arquitectura. Cf. *L'Urbanisme de Paris et l'europe*, 1600-1680, bajo la dirección de P. Francastel, Klincksieck, Coll, "Le signe de l'art"; 1969.

24 "Sobre éste que ha representado al rey en tanto que su consejo de varios maestros-masones, empresarios y otras gentes que se mezclan en las construcciones ostentan sin ningún derecho la calidad de arquitectos del rey para darse más crédito y bajo este título producir a propósito y edificar toda clase de edificios tanto públicos como privados los cuales la mayor parte se encuentran muy defectuosos por la insuficiencia de dichos masones y empresarios, y como es muy importante impedir el curso de una licencia desventajosa a los intereses del público y contraria a las intenciones que su Majestad ha de realzar y hacer florecer las artes, principalmente la arquitectura, Su Majestad, en tanto en su consejo, hará expresa defensa a todos los empresarios, maestros y otras gentes que se mezclan en la construcción de tomar la calidad de Arquitectos del rey, si no aquéllos que su Majestad ha escogido para componer su Academia de Arquitectura a los cuales ha dado los títulos y patentes para este efecto, apenas los miles de libros de multa pagable por el cuerpo. ..." Citado por F. Fichet Poitry, "La glorie el l'argent. Architectes et entrepreneurs au XVII siècle", en *Revue Française de Sociologie*, Vol. X, Número special, 1969, p. 713.

noción de competencia y de especialización no importa sobre el honor de las individualidades ni sobre el buen gusto del rey, quien podía hablar por todos los dignatarios y todos los funcionarios. Los altos dignatarios constituyeron la primer clase de academicistas que se vieron rechazados por la actividad de empresarios igual que en los talleres reales. Esta primera etapa de la profesionalización va aparejada con la moralización. Ella concede a los academicistas de primera clase una clase de magistratura: Devuelve el laudo de bello y, al mismo tiempo, un estado que se parece al de la nobleza, a diferencia del título académico que no se compra. La prohibición de la actividad mercantil, si puede aparecer como una garantía de independencia y de moralidad en el ejercicio profesional, es lo mismo, una dimensión socialmente necesaria de este estado.

La segunda modalidad de profesionalización, que data igualmente del Gran Siglo, estrechamente asociada a la noción de expertos de la obra para la creación de oficios, a la compra de la carga siendo característica también de una administración patrimonial de tipo tradicional. En mayo de 1690, en París, son creados y erigidos a título de oficio hereditario cincuenta expertos jurados "a saber veinticinco arquitectos burgueses que habrían expresamente y por acto en buena forma renunciado a hacer ninguna empresa directamente para ellos o para personas interpuestas o ninguna asociación con los empresarios, so pena de privación de sus dichos cargos y veinticinco empresarios masones o maestros obreros, sin que el número pueda ser aumentado"²⁵. La prohibición de empresario está inspirada aquí por la preocupación de proteger de las especulaciones y de los defectos las construcciones de los particulares, de la misma manera que la incompatibilidad entre el estatus del academicista de la primera clase y la actividad de empresario apunta a sanear el sector de la producción de edificios reales.

La distinción entre el arquitecto y el maestro-masón, trabajador manual, la distinción entre el arquitecto y el empresario, hombre de dinero, son por lo tanto, en la práctica, lejos de ser absolutos y no pueden sin duda estar en una sociedad todavía fuertemente indiferenciada. Si en la Academia de Luis XIV, los arquitectos de la primera clase no pueden ejercer las funciones de empresarios, los de la segunda clase sí pueden, a menos justo que las cartas de patentes de 1775, y exclusivamente, por otra parte los canteros del rey. No existe entre los dos estatus una diferencia de

25 En F. Fichet Poitry, *art. citado*, p. 712.

naturaleza más que de grado: para completar los puestos vacantes en la primera clase. se reclutan arquitectos de la segunda, con una sola condición, precisamente, que suspendan su actividad de empresarios. De otra parte, en el nivel más elevado entre los arquitectos de la primera clase, la prohibición de emprender no excluye el uso de estrategias, más o menos clandestinas que apuntan a la ganancia. Ellas serían facilitadas por las colusiones familiares y el número de hermanos, de cuñados o de primos empresarios que tenían los arquitectos academicistas parece haber sido portentoso²⁶. Si la distinción de derecho entre actividad liberal y actividad mercantil es transgredida en la práctica al más alto nivel, no existe más ni de derecho ni de hecho, desde fuera del sector de las órdenes reales. La práctica del mercado ha concertado tratos entre el particular y el empresario (práctica que conduce al despojo del arquitecto, conducido por el comanditario y general para el empresario) es corriente en los siglos xvii y xviii, en despecho de las ordenanzas reales y de los arrestos del Parlamento que tientan largo tiempo la prohibición antes de autorizar, finalmente, en 1782. La confusión la más grande parece bien haber reinado, a todo lo largo del Antiguo Régimen, y desde entonces, entre masones, empresarios y arquitectos. Los masones ejercitan eventualmente la función de empresarios y el empresario se gratifica corrientemente del nombre de arquitecto. Finalmente, en el Código Civil, los términos de empresario y de arquitecto, son empleados de manera sinónima²⁷ y el ejercicio de la profesión de arquitecto no es sumiso a ninguna condición. La distinción entre el arquitecto y los maestros de obra, de una parte, y entre el arquitecto y el empresario de la otra, permanece, bajo el Antiguo Régimen y excepto un sector reservado, al nivel de los principios más que de la realidad. La consecuencia más evidente ha sido una línea de partición que se establece entre la arquitectura de los arquitectos, comandados por el rey, la iglesia y los Grandes, y el

26 Salomon de Brosse (nacido alrededor de 1565-1570 y muerto en 1626), arquitecto del Palacio de Luxemburgo, es calificado en numerosos actos de arquitectura y de empresario. Su hijo, Paul de Brosse, arquitecto ordinario de edificios del rey, es igualmente empresario. Libéral Bruant y Robert de Cotte, entre 1682 y 1689 son calificados de empresarios en las Comptes des Bâtimens royaux. El caso más típico de colusiones familiares es sin duda el de Mansart: Jules Hardouin-Mansart tiene un hermano Michel Mansart, un primo, Jacques-Gabriel Mansart, empresarios y él no se priva de introducirlos en las canteras que dirige. Las dinastías de arquitectos se encuentran hoy día. Cf. Capítulo V, pp. 247-252.

27 El código civil, en los dos artículos donde trata de la responsabilidad decenal en materia de construcción (art. 1747 y 2270), no distingue entre arquitecto y empresario; las mismas obligaciones se aplican sin distinción aparente a los unos y a los otros.

que nosotros llamamos, por referencia a una jerarquía establecida de géneros, la arquitectura menor, abandonada a los empresarios y a los maestros de obra.

Esta arquitectura menor, o popular, no está sin relación con la gran arquitectura, o arquitectura culta, que la fundación de la Academia ha contribuido a instaurar. Las variaciones formales debidas a un juego de influencias regionales, de improntas recíprocas y de reinterpretaciones, son legibles por referencia a los modelos científicos elaborados a través de discusiones académicas. El objetivo práctico aquél que ha respondido a la fundación de la Academia ha rápidamente disparado, en efecto, delante del objetivo teórico, la definición de una doctrina arquitectónica. No es más cuestión de trazar de nuevo aquí la historia de la Academia en tanto que instancia de "legitimación"²⁸ y de "reproducción"²⁹ del saber arquitectónico después de su creación, justo a nuestros días, que suponen entre otros, un análisis de la degradación progresiva de una tradición académica viviente y capaz de integrar las innovaciones sucesivas en un academismo esclerosado. Esquematizando al extremo, uno puede decir que la Academia, suprema autoridad pedagógica, ha tendido a obtener el monopolio de la enseñanza de la arquitectura³⁰ y de la distribución de las recompensas³¹. En la fase primera, el contenido de esta enseñanza, luego que Blondel ha anunciado en su Cours las grandes orientaciones, no disocia la formación del arquitecto (orienta sobre el conocimiento de los órdenes y de las proporciones, es decir sobre una tradición heredada de la antigüedad) de aquellas las del ingeniero (adquisición de los conocimientos científicos)³². Es en el curso del siglo XIX, solamente que la enseñanza académica, crispa en el respeto y la defensa de una tradición exclusivamente artística y singularmente usada, es replegada sobre una

²⁸ Cf. P. Bourdieu, *Un art moyen*, Ediciones Minuit, 1965, pp. 134-135, y, del mismo autor, *Champ intellectuel et projet créateur*, en Les Temps Modernes, No. 246, nov. 1966.

²⁹ Cf. P. Bourdieu, y J. C. Passeron, *La reproduction*, ediciones Minuit, 1970.

³⁰ Las escuelas creadas en provincia son incorporadas por la edición de 1676, a la Academia.

³¹ Entre estas, la recompensa que tendrá el más bello porvenir es el Premio de Roma. La Academia real de pintura y escultura ha sido encargada, en 1664, de designar, después de un concurso, a los artistas que obtendrían una pensión y serían enviados a Roma para estudiar los jefes de obra del arte. Los laureados del premio de arquitectura van a adquirir a Roma un conocimiento concreto de los monumentos antiguos y el origen, y estará previsto que las obras hechas durante su estancia en Roma serán propiedad del rey.

³² Entre las cuales las matemáticas, las fuerzas del movimiento (mecánica e hidráulica), la gnómica, el arte de la fortificación, la perspectiva y la estereotomía.

estética donde el eclecticismo no excluye el inmovilismo, y descuida hacerse cargo del resultado del progreso científico y técnico. De otra parte, a pesar del hecho de que en sus comienzos la academia había tenido del rey su poder de "legitimación". Progresivamente se ha constituido por medio de la cooptación, instancia casi independiente de legitimación. Su capacidad de sobrevivir al régimen político que le había instituido³³ le ha confirmado en su función de magistratura superior, poseedora estatutaria de la "legitimidad" en materia de arquitectura. Pese a que se confirma la decadencia de la enseñanza académica y la inadaptación de los productos de esta enseñanza a las nuevas exigencias de la demanda de construcción, el sistema académico ha logrado una perfección que le permite resistir a todas las tentativas de reforma impuestas del exterior.

A los falsos bellos días del sistema académico, es decir, del siglo xix y bien desde entonces aquellos aseguran su circularidad casi perfecta a la vez porque los academicistas detentan el poder que aquellos han reconocido como "legítimo" para los comanditarios públicos (la arquitectura privada ha estado, por lo esencial, en manos de los empresarios). Disfrutan de una posición de monopolio casi entero sobre la enseñanza, total sobre la atribución de recompensas, en particular el Premio de Roma, y, se había hecho esto a los que corresponde consagrar a los arquitectos. La "buena arquitectura" —socialmente hablando— era aquella de los grandes premios de Roma y aquellas que eran consecuentemente atribuidas a los encargos públicos. Mientras tanto la academia, si bien ha contribuido a proporcionar a la arquitectura su identidad social, no le ha conferido (salvo en el caso, limitado en número, a los

33 Un decreto de la Convención Nacional del 8 de agosto de 1793 suprime todas las academias. Pero ellas se reencontrarán en el seno del Instituto Nacional de Francia creado por el Artículo 298 de la Constitución del 5 Fructífero Año III (22 de agosto de 1795) con la misión de recoger los descubrimientos, de perfeccionar las artes y las ciencias. Sostenido por el artículo 88 de la Constitución del 22 Año VIII (13 de diciembre de 1799), el Instituto ha sido reorganizado por el decreto consular del 3 lluvioso Año XI (23 de enero de 1803). La ordenanza real del 21 de marzo de 1816, regresar al Instituto a la tradición académica real, ha decidido que el instituto estará compuesto de cuatro Academias: Academia francesa, academia de inscripciones y bellas letras, Academia de Ciencias y Academia de Bellas Artes. Una ordenanza real del 26 de Octubre de 1832 adjunta la Academia de Ciencias Morales y política. La composición de las academias y el número de sus miembros ha variado y las elecciones que, en esta organización del Año IV, fueron hechas por el Instituto entero, se hicieron, después del Año XI, por clase y por Academia. La academia de Bellas Artes comprende seis secciones (pintura, escultura, arquitectura, grabado, composición musical y miembros libres).

arquitectos del rey donde los arquitectos de construcciones civiles y palacios nacionales han sido los sucesores) su identidad profesional. La historia de la profesionalización no se reduce sólo a la institucionalización de la arquitectura como práctica culta no más que la oficialización de un tipo social nuevo, el arquitecto-artista.

II. La profesión liberal: la orden de los arquitectos.

El segundo momento decisivo en la historia de la profesión de arquitecto coincide con la revolución industrial. Si la arquitectura y los arquitectos han, en el conjunto de los países de Europa occidental, adquirido sus cartas de nobleza accediendo al reino de las Bellas Artes, la relegación de la arquitectura y del arquitecto en el dominio de las Bellas Artes, característica específica de la evolución francesa del siglo XIX, es el principio de una decadencia.

Así mismo, si es indispensable hacer la parte de ilusiones retrospectivas, podemos admitir, al menos relativamente, que la gran arquitectura, dentro del esplendor del clasicismo y la época barroca, consistía en llegar a realizar la síntesis de la construcción, del arte, y de la utilidad. Esta síntesis no ha resistido al advenimiento de la sociedad industrial, que ha acelerado el proceso de racionalización en el sentido weberiano del término, al interior de cada uno de los sectores de la vida, acentuando así su autonomía respectiva. La autonomización relativa del sector artístico³⁴ y la obra de arte concebida como teniendo delante de ella misma su propio fin, hacen explotar la ambigüedad fundamental del estatus de la arquitectura, en tanto arte útil. Al mismo tiempo, la especialización científica y la diferenciación técnica, excluyen la hipótesis del artista total, sabio enciclopédico e ingeniero capaz de compendiar las innovaciones y dominar el uso de los nuevos materiales.

Las transformaciones sociales y políticas engendradas por los procesos de industrialización han conducido a la obsolescencia a los demandantes tradicionales de la arquitectura de tal manera que la sociedad industrial en sus principios, se encontró enfrentando problemas demográficos y sociales, de excepcional urgencia, viéndose obligada a considerar bajo una nueva forma, y sin antecedentes históricos, el problema de la arquitectura.

³⁴ Cf. R. Moulin, "Campo artístico y sociedad industrial capitalista", en *Ciencia y conciencia de la sociedad. Mezclas en honor de Raymond Aron*, Calmann-Lévy, 1971, pp. 183-204.

Es evidente no sólo para los pensadores reformistas o revolucionarios del siglo xix, sino para el poder público y la opinión pública que la arquitectura debe ser pensada en términos de utilidad no sólo para la pequeña población favorecida sino para la gran población desfavorecida, que debe ser pensada no más en términos de monumentalidad, sino de vivienda³⁵. Esta concepción revisada de la utilidad era indisociable de la nociones de cantidad, de productividad y de industrialización, indisociable igualmente de una reflexión sobre las necesidades no de un grupo social particular y dominante sino del conjunto de los grupos sociales.

Oprimido entre el progreso de la industrialización que le colocaba en concurrencia con el ingeniero y las exigencias superiores de su arte desposeído del mando que le daba la ilusión de expresar su genio autónomo y forzado a responder a una demanda expresada por el mercado, el arquitecto del siglo xix, se ha sentido dañado en su posición privilegiada. Ha reaccionado, en la mayor parte de los casos, adoptando más una actitud de repliegue en la tradición y las instituciones que le aseguraban la conservación y la transmisión, una actitud de refugio en su dominio reservado, el del arte y por emplear un lenguaje que sobrevive en ciertos medios de arquitectura, el de la sensibilidad. Es sorprendente constatar que las grandes etapas de la profesionalización han sido franqueadas conminado bajo la doble amenaza de una competencia heredada (la del arquitecto y el empresario) y de una competencia nueva (la del arquitecto y la del ingeniero).

Ya bajo el Antiguo Régimen, se habían delineado las premisas del conflicto arquitecto-ingeniero y el Estado había decidido en provecho del ingeniero. En 1747 Trudaine había creado la Escuela de Puentes y Caminos y, por tanto, el cuerpo de Puentes y Caminos, así también el del cuerpo militar de oficiales de talento. Por este hecho, el Estado ha elegido -sin desearlo y puede ser que sin saberlo- por los inge-

35 Nos parece necesario recordar que las novedades residen sin duda menos en la crisis de alojamiento que se vive a todo lo largo del siglo xix que en la toma de conciencia social de esta crisis. La historia habitacional que resta por escribir, metida sin duda en cuestión de nuestra visión retrospectiva poetizante e idealizante de las condiciones de vivienda de hombres del pasado y que proporcionaría verdaderamente algunos fundamentos a eso que Engels escribió en 1872: "Esta crisis de vivienda no es una particularidad del momento actual, no es igualmente uno de esos males que son propios del proletariado moderno, y la distinguiría de todas las clases que la han precedido; por el contrario todas las clases oprimidas de todos los tiempos han sido un poco más tratadas igualmente". (F. Engels, *La Question du logement*, Éditions sociales, 1857, p. 21.)

nieros y en contra de las Bellas Artes: decisión muy propia del Siglo de las Luces y que marcará por largo tiempo las relaciones entre el Estado y la construcción. En efecto la revolución y Napoleón han confirmado esta elección. El arquitecto era formado en la Escuela de las bellas artes,³⁶ misma que trató de salvaguardar la unidad de la arquitectura y de las artes plásticas pero que se reveló incapaz de introducir en su programa de enseñanza las nuevas técnicas, de suministrar una doctrina estética, al margen de un academismo en el cual la idea de bello se reducía a un sistema de modelos y la práctica a un sistema de reglas.³⁷ El ingeniero era el producto de la Escuela politécnica,³⁸ polo de atracción de fuerzas nuevas, centro de enseñanza de las ciencias y de las técnicas, espacio donde se esparce, en la primera mitad del siglo XIX, la mística industrialista de los Saint-Simoniens. “La existencia separada de una Escuela de bellas artes y de una Escuela politécnica implicó ya en sí la ruptura entre la arquitectura y la construcción.”³⁹

36 Es en 1806 que Napoleón ha fundado la Escuela de las Bellas Artes, reanimando así, una institución pedagógica del Antiguo régimen).

37 El proceso de la Escuela de bellas artes, de su academismo y del monopolio que hace que ella detente el dominio de la enseñanza de la arquitectura no pasa de 1968. En 1862 Viollet-le-Duc, en cuatro artículos particularmente contenidos en la *Gazette des Beaux-arts* (mayo-junio-julio y septiembre) pone en duda la escuela. El decreto imperial publicado el 13 de diciembre de 1863 ha puesto atención a los privilegios de la Academia en él y le retiran el derecho de nombrar los profesores, sin embargo la aplicación de la reforma ha atenuado las consecuencias normalmente implicadas por la decisión de principio: el gobierno cuidadoso de gobernar a los académicos que hicieron mal uso del decreto, ha escogido los nuevos profesores formado por los miembros del Instituto. Las numerosas tentativas de reformas, las últimas datan de 1961, han permitido a la Escuela de bellas artes por las disposiciones parciales, de adaptaciones limitadas y de compromisos hechos para sobrevivir hasta 1968.

38 La Escuela politécnica fue fundada durante la Revolución de 1794. “Escuela especial”, que ofrece una preparación científica general y uniforme para las escuelas técnicas superiores, la escuela de caminos, canales y puertos, la escuela de minas, la escuela de artillería, etc.

39 Cf. S. Giedion, *Espace, temps, architecture*, Bruxelles, Éditions La Connaissance, 1968, p. 149. “Si lo hojeamos, escribe, la revisión de la arquitectura del siglo XIX, comprueba que las dos preguntas que preocuparon más a la gente de la época, estarían directamente relacionadas con la divergencia entre esas dos: 1. ¿Cuáles son las directrices que deben presidir a la formación de los arquitectos? 2. ¿Cuáles son las relaciones entre el ingeniero y el arquitecto? ¿Cómo se repartirán sus funciones? ¿Habrá identidad entre ellos?. Todas las otras preguntas eran de orden secundario y se reducían a disputas de forma”.

Los arquitectos del siglo XIX, prisioneros de una formación académica, con algunas notorias excepciones,⁴⁰ han contribuido a hacer del encuentro entre el arte y la industria, un encuentro defectuoso y que con su carencia ha abierto a los ingenieros los accesos a las posiciones claves en el seno de las administraciones responsables del urbanismo y de la construcción. Frente a esta competencia, los arquitectos han buscado definir su identidad profesional, por diferenciación y exclusión. El encierro de la profesión, que fue su objetivo último, respondía a los riesgos de apertura representados por los nuevos actores, tanto más terrible cuanto su formación estaba mejor adaptada a las nuevas condiciones económicas y técnicas de producción del objeto construido.

Las etapas de la profesionalización se han sucedido en conformidad con el modelo teórico elaborado por Harold Wilensky⁴¹, aún cuando la profesión liberal, versión francesa de la que los sociólogos americanos llamaron la profesión consumada, soporta su índice de especificidad.

La puesta en lugar de una formación especializada, que fue el punto de partida de la Escuela de bellas artes, fue interpretada como la garantía de una competencia específica: garantía efectiva de ilusión de competencia, experta o pseudo-experta, es otro problema. Así mismo, si el contenido de la enseñanza se reduce, a lo esencial, al diseño y la composición, los arquitectos se encontraron habilitados para hacer valer una competencia específica, fruto de una formación no menos específica. En 1867, una resolución ha consagrado esta situación creando el diploma de arquitecto.

Al mismo tiempo, los arquitectos han multiplicado las asociaciones profesionales. En 1865, la Sociedad central de arquitectos es reconocida de utilidad pública;⁴² en 1877 es fundada la Sociedad de los arquitectos diplomados por el gobierno

⁴⁰ Nos limitaremos a recordar un caso ejemplar, aquel de Henri Labrousse (1805-1875).

⁴¹ Comparando el desenvolvimiento histórico de las principales profesiones, Harold Wilensky ("The professionalization of Everyone?", en *The American Journal of Sociology*, vol. LXX, número 2, septiembre de 1964) pone en evidencia una secuencia común: el trabajo efectuado en tiempo completo, determina las reglas de la actividad, y creación de escuelas de formación, constitución de asociaciones profesionales, y protección legal del monopolio de ejercicio de la actividad, establecimiento del Código de deontología. Cf. M. Maurice, "Propos sur la sociologie des professions", en *Sociologie du travail*, número especial "Les Professions", abril-junio de 1972.

⁴² Esta asociación toma después el nombre de Academia de Arquitectura.

(sociedad reservada a los titulares de diploma de Bellas artes); en 1872 la Sociedad de los arquitectos de Francia. Al lado de estas asociaciones se crearon también los sindicatos, en particular el Sindicato de arquitectos diplomados de la Escuela especial de arquitectura (1860), el Sindicato de arquitectos diplomados por el estado (D.P.E.) reunía a los alumnos de la Escuela superior de las artes decorativas (1925): parece que estos sindicatos hayan aspirado a reagrupar y defender a los antiguos alumnos de las diferentes escuelas, de estatus social inferior al de la Escuela de las bellas artes⁴³. Esas asociaciones se pelean por obtener el reconocimiento *de jure* de la competencia específica del arquitecto. Tres tendencias al menos son afrontadas a esta consideración dentro del último tercio del siglo XIX: aquellos que, a la manera de Viollet-le-Duc y a nombre de una ideología carismática del arquitecto-artista, rehusaban a la vez la reglamentación del título y la del ejercicio de la profesión (ni diploma un artista y ni reglamento a su vocación); aquellos que desearon que uno y otro fueran reglamentados de manera de asegurar a los arquitectos diplomados el monopolio del ejercicio de la profesión; aquellos, en fin, que demandaban la protección por la ley del título de arquitecto D.P.L.G., es decir, el reconocimiento jurídico de una competencia específica, sin reivindicar la exclusividad del ejercicio de la profesión. Paralelamente, las asociaciones profesionales, asumiendo que la ley no protege el título de arquitecto, trabajaban en la elaboración de un código deontológico definiendo los deberes profesionales del arquitecto. Las reglas enunciadas en los resultados presentados por el Inspector general de edificios civiles Guadet en el Congreso de arquitectos de 1895 constituyen el Código de los deberes profesionales o Código Guadet, que la mayor parte de las asociaciones de arquitectos tratan de imponer a sus miembros.

El resultado de la larga marcha hacia la profesionalización ha sido posible por la renovación corporatista que ha marcado el gobierno de Vichy. La ley del 31 de diciembre de 1940 crea la Orden de arquitectos y asegura la protección del título, si no de la profesión. En función del artículo primero de la ley del 31 de diciembre de 1940, validada por la ordenanza del 18 de octubre de 1945, "Nadie puede instituirse arquitecto, si no está diplomado por una de las escuelas reconocidas a este fin por

⁴³ Cf. G. Liet-Veaux, *La profession d'architecte, statut juridique*, Librairies techniques, 1963. Cf. también F. Marquart y C. De Montlibert, "Division du travail et concurrence en architecture", en *Revue française de sociologie*, julio-septiembre de 1970.

el Estado”.⁴⁴ Precisa en el artículo segundo que “nadie puede portar el título ni ejercer la profesión de arquitecto si no está inscrito en la Orden”.⁴⁵ La protección legal del título equivale al reconocimiento jurídico de la identidad profesional del arquitecto, fundado sobre la exclusividad de una competencia resultante de una formación específica. Nadie tiene el derecho, si no esta inscrito en la Orden, de adornarse del título de arquitecto, mismo asociado a los otros títulos como el de ingeniero,⁴⁶ o de paisajista.⁴⁷

Bien que la libertad sindical (rehusada a los arquitectos por la ley de 1940) ha sido restablecida a la Liberación por la ordenanza de 1945, la profesión es oficialmente representada por una Orden, dotada de ciertas prerrogativas de autoridad pública.⁴⁸ Los Poderes públicos, en el caso de los arquitectos como en el de los médicos, si se estiman incapaces de controlar los servicios rendidos, proceden a una

44 Esas escuelas son:

La Escuela Nacional Superior de Bellas Artes y sus filiales, las escuelas regionales rescatan el diploma de arquitecto diplomado por el gobierno de arquitecto (D.P.L.G.).

La Escuela Especial de Arquitectura, escuela privada, reconocida por el estado en 1934, habilitada, después de 1945, ha rescatado el diploma de arquitecto D.E.S.A., bajo la firma del Ministerio de Educación Nacional.

La Escuela Nacional de Ingenieros de Estrasburgo, en fin, hay una sección de arquitectos que rescata un diploma oficial. Pero, para ser reconocido legítimamente a título de la inscripción de la Orden, cada promoción debe hacer el objeto de un arresto ministerial.

45 Cf. artículo 259 del Código Penal.

46 Tribunal correccional de Chambéry, 7 de noviembre de 1947, *Gazette des tribunaux*, 17 de enero de 1948.

47 Tribunal Correccional de Paris, 6 de diciembre de 1951, *Gazette du Palais*, 1951, p. 429.

48 La orden de los arquitectos es una persona moral de derecho privado cargada de una misión de servicio público. Rinde en materia disciplinaria las decisiones susceptibles de ser diferidas al Consejo de Estado por la vía de la casación. Los órganos de la Orden son:

- Los consejos regionales donde el móvil es poco más o menos el de la audiencia de apelación. Estos consejos son responsables de la inscripción en el cuadro de la Orden y aseguran la defensa de los intereses materiales y morales de los arquitectos;
- El Consejo superior de la Orden, autoridad nacional, donde el presidente escogido es oficialmente nombrado por el Ministerio de Tutela, que es actualmente el Ministerio de Asuntos Culturales.

Desde la Liberación, el movimiento de sindicalización tomó en casa de los arquitectos una gran amplitud. Terminó en una situación relativamente confusa en razón de la vocación diferente de las organizaciones, sindicatos territoriales de formación o de la especialidad. La unidad sindical fue realizada el 7 de noviembre de 1969 por la creación de la Unión Nacional de Sindicatos Franceses de Arquitectos. Cf. *Livre blanc de l'architecture*, pp. 37-38.

delegación de autoridad: Los arquitectos son sometidos, en el ejercicio de su profesión, al sólo juzgamiento de sus pares. Ocupando como jurisdicción profesional y disciplinaria, el Consejo de la Orden asegura una línea directa y permanente entre el conjunto de la profesión y los Poderes públicos.

El *Código de deberes profesionales* afirma, en su artículo primero, que el arquitecto ejerce una profesión liberal, la cual excluye, tradicionalmente la noción de provecho⁴⁹. De la misma manera, se puso fin a la confusión (no a la competencia) entre arquitecto y empresario. El artículo segundo precisa: “El arquitecto ejerce una profesión liberal y no comercial. Esta profesión es incompatible con la del empresario, industrial y proveedor de materiales o de objetos empleados en la construcción. Es retribuido únicamente por sus honorarios, a exclusión de toda otra forma de beneficios”. La profesión liberal supone no solamente una maestría, sino una misión. El sentido jurídico que reviste generalmente este término (conjunto de prestaciones definidas por contrato y provistas para el arquitecto en una operación dada) no excluye las connotaciones éticas. Ella ha sido definida⁵⁰ en un momento, donde, técnicamente, el arquitecto sería “el hombre que va sobre el taller” y que, de la fase de conceptualización a la de realización, es él solo “el maestro de a bordo”; hay un momento en que entre el arquitecto y el habitante, como entre la medicina y la enfermedad, se instaura un *coloquio singular*. Para que las soluciones técnicas del profesional sean exclusivamente dictadas por el interés bien comprendido del cliente, a través del sólo juego del coloquio singular, concebimos la necesidad de una deon-

49 En el artículo tercero de la ley del 31 de diciembre de 1940 (párrafo tres) está previsto que “el arquitecto debe observar las reglas contenidas en el Código de los deberes que será establecido en un reglamento de la administración pública”. El decreto del 24 de septiembre de 1941 ha promulgado ese Código, a todo lo largo inspirado en el de Guadet.

50 Artículo I del Código de deberes profesionales:
“Dentro del límite de la misión que le es confiada por su cliente, él (el arquitecto) está encargado de componer y de preparar los proyectos de los trabajos de la construcción, de conservación o de decoración y de asegurar la buena realización”

tología de la profesión, fundada sobre la relación entre confianza y responsabilidad y sobre el “desinterés” del profesional.⁵¹

No sin alguna paradoja, en los textos publicados entre 1940 y la Liberación, que están todavía en vigor, se descarta completamente la idea de la intervención obligatoria del arquitecto.⁵² El arquitecto ha obtenido su identidad profesional, por la protección legal del título, pero el monopolio del ejercicio de la profesión no es garantía de los titulares del título. Se trata de una laguna, cargada de consecuencias, en la organización profesional, puesta en vigor en un momento donde la autoridad pública no procura su sostén a los arquitectos empleados en la vida del corporativismo. La profesión liberal quedó, en el caso de los arquitectos inactivada. Todas las disputas por la maestría de la obra se reinstalaron utilizando la brecha que subsiste en el muro de protección legal edificado por los arquitectos. ¿Falta proteger solamente el título de arquitecto o proteger el ejercicio de la profesión? Este es el gran debate, en el fondo de todos los informes y de todos los proyectos de reforma, des-

51 G. Liet-Veaux, en *La profession d'architecte*, op. cit., indica que “el contrato de arrendamiento (de servicio) así suscrito constata la confianza del cliente, no la crea ni la suple”. A esta confianza, el arquitecto debe responder por un sentido moral de la responsabilidad. La responsabilidad del arquitecto no reviste solamente un aspecto moral, pero sí jurídico. Conforme al derecho común, es decir a las reglas de los artículos 1147 y siguientes del Código civil, el arquitecto ha tenido que ejercer con diligencia las obligaciones que ha suscrito frente a su cliente. Responde pues a sus faltas y negligencias en la ejecución de su contrato (ejemplo tipo: establecer un presupuesto no conforme al plan previamente aprobado por el cliente) o de sus faltas a las reglas fijadas en el Código de deberes profesionales o a las “reglas del arte” que ningún reglamento no describe de manera exhaustiva. En cuanto a la carga de la prueba, incumbe al cliente, en caso de ruina total o parcial de la obra. Es solamente en este último caso que un sistema jurídico especial de la construcción entra en juego: la garantía decenal prevista en los artículos 1792 y 2270 del Código civil. La ruina de la obra por el vicio de la construcción hace presumir que ha faltado el arquitecto y el empresario.

La jurisprudencia ha singularmente agravado la situación del arquitecto. Fundada sobre el deber de vigilancia que incumbe a este último o sobre la idea de “falta común”, hasta los dos a la vez, declara al arquitecto solidariamente responsable con el empresario, lo mismo si retiene una parte de las responsabilidades.

52 Teóricamente, el ejercicio de la profesión es, seguramente, protegida. El artículo segundo de la ley de 1940 inhabilita el ejercicio ilegal. Pero el desconocimiento de esta inhabilitación no tiene otra sanción que una acción civil en daños y perjuicios, puesto que, en ausencia de una reglamentación precisa del ejercicio de la profesión, el artículo 259 del Código penal no sanciona más que el abuso del título.

pués de 1945.⁵³ Obtener el monopolio, es la reivindicación permanente del medio profesional.

No obstante, y a despecho, de su carácter incompleto, la organización profesional se ajusta armoniosamente, y con diferentes niveles, al sistema académico. Los “grandes arquitectos” eran a la vez jefes de taller en la Escuela nacional superior de las bellas artes y patrones de empresas. Las concepciones pedagógicas que, según un dato muy reciente, triunfaron en la Escuela de las bellas artes, estaban fundadas sobre la verticalidad de la enseñanza; consistía en transmitir por ósmosis, del maestro al discípulo y del antecesor al joven, una doctrina y una profesión. A medida que la enseñanza distribuida en la escuela y en los talleres se desocupaba de un contenido inmediatamente actualizable, el aprendizaje de la profesión “sobre el campo”, es decir en una empresa, revela ser el complemento indispensable a la formación recibida bajo la forma de cursos teóricos y de ejercicios codificados prácticos en los talleres, el hecho de que el alumno arquitecto compartía generalmente su tiempo entre el taller y la empresa dirigido por el mismo patrón, ha podido acreditar ciertos propósitos (folklore, o realidad, o los dos) que hacían parte integrante de la *vulgate* de la Escuela de las bellas artes. La gratificación tenida del alumno a la empresa, su celo, su exigencia limitada en materia de remuneración no habrían siempre estado sin contrapartida del lado del taller y por consiguiente de los cursos escolares. Un mismo patrón deposita, en el caso, “privilegios” donde es por ejemplo miembro del jurado de los grandes premios, de dos medios para coronar los estudios de un buen alumno: acrecenta sus oportunidades de ser laureados con la más alta recompensa oficial y, conjuntamente le ofrece, la asociación a la empresa, un trampolín para abordar la vida profesional, en particular en la relación que esta última mantiene con el sector público. En el caso donde el taller no está bien ubicado en el curso del gran premio, no recibe el uso posible del segundo medio. El sistema académico, como sistema de formación y de cualificación, asociado a la Orden, como organización profesional de tipo corporativista, constituye un conjunto institucional coherente. Pero, en virtud de una regla sociológica trivial, al momento donde los sistemas institucionales consiguen su grado de perfección o de casi perfección, su distanciamiento aparece con la realidad y su desintegración comienza.

53 Cf. ci-dessous, capítulo V.

Hoy día el sistema académico ha cesado de desempeñar sus funciones de formación y de consagración de arquitectos. El proceso objetivo por el cual podemos dar crédito de la calificación no pasa más exclusivamente por la academia y la autoridad de ella ha cesado de ser reconocida como legítima. Las elecciones de la Academia, tales cuales son experimentadas en el siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX, no han sido ratificadas por el juicio de la historia. El enfrentamiento de las ideologías arquitecturales concurrentes excluyeron que pudiese existir un magisterio supremo pronunciando juicios supremos. La incapacidad del sistema de enseñanza de renovarse tanto en el plano del contenido (débil lugar hecho a las técnicas) como sobre él de la organización (número muy largo de años de estudios, estatus medieval de alumno de bellas artes) ha contribuido incluso a desvalorizar parcialmente el título de arquitecto D.P.L.G., sanción de una enseñanza imbuida de anacronismo. “El nivel D.P.L.G. no significa nada. Si ustedes salen de la ENA o de la “X”, todas proporciones guardadas, sabemos lo que ustedes son. Para mí arquitecto D.P.L.G., eso no significa nada. Hay de todo: los arquitectos de gran clase y de campanada” Este propósito sin fingimiento tenido para un administrador público de alto rango remueve la inquietud de alumnos arquitectos delante de su acontecer profesional: “¿El diploma y adelante?”. En fin, el sistema académico (proveedor en los grandes premios de Roma, da derecho a los arquitectos a los edificios civiles y los palacios nacionales) se revela incapaz de hacer cara a la demanda creciente de construcciones públicas, consecutiva al crecimiento demográfico y económico.

La organización profesional es, paralelamente, degradada de muchas maneras, y no podía ser de otro modo en la medida que, para afrontar la modernidad, los arquitectos han conseguido recursos en una versión pre-moderna de la profesión. El ejercicio de la profesión liberal, independiente y solitaria, compatible con el estatus de artista artesano, es incompatible con las nuevas condiciones técnico económicas del proceso de construcción. ¿Cuando todas las profesiones con las cuales debe tratar o colaborar se elevan al estado de la organización, cómo el arquitecto puede continuar siendo a la vez hombre de creación, pero también artista liberal y pequeño empleador? ¿El arquitecto, ha sido preparado en vista de una función que él ejerce también en el cuadro de las empresas pequeñas o medias, cuando está en relación directa con el habitante, pero es el hombre del cálculo económico riguroso que impone hoy día la rentabilidad de los espacios? ¿Es él el del cálculo técnico que supone la utilización de materiales nuevos y la puesta en el sitio del proceso

de industrialización? ¿Es él el hombre de la organización y el planificador racional de los talleres de las grandes operaciones? ¿Y si, como el constante voluntario de los administradores, los promotores, los ingenieros, los empresarios, él no es nada de todos esos, cuál función específica puede asumir? Falta ajustar en fin que el registro dístico confianza-responsabilidad que funda la moral de la profesión supone que la relación entre el profesional y su cliente sea fuertemente personalizada. En el caso del médico, como en el del arquitecto a medida que el hombre de ciencia saca al hombre de arte, el especialista sobre el generalista, esa relación tiende a transformarse en impersonal. Además, en el sector de la arquitectura, los mediadores, promotores públicos o privados, son múltiples los que se interponen entre el arquitecto y el habitante. En el discurso de los arquitectos, la nostalgia de la ciudad y el sueño del arquitecto generalista se llaman y se responden mutuamente.

Asistimos entonces, hoy día al menos, a una debilidad y a un golpe, sobre la puesta en duda de sus estructuras armonizadas que constituían eso que es cómodo llamar el sistema mandarinal. El sistema de enseñanza dominado por la academia aseguró la transmisión de valores que servían a la parte dominante del grupo de profesionales y su “reproducción”. Los profesionales respondieron a una demanda experimentada en términos de realizaciones singulares. Ha sufrido un cambio en las condiciones técnicas y económicas, para que el sistema produjera y que la ligazón entre la oferta suministrada por el sistema de la enseñanza y de consagración de una parte y de la demanda suministrada por el mercado de otra parte fue saciable casi experimentalmente, por lo que el profesionalismo apareció exclusivamente como una ideología de justificación. El reconocimiento jurídico de la competencia específica se redujo al poder de limitar el acceso a la profesión: más la inseguridad aumenta sobre la realidad de la competencia y la necesidad misma de la profesión, más se confirma la exigencia de cierre. El informe tenido de las mediaciones que se introducen entre el arquitecto y el habitante, el coloquio singular no es más que una nostalgia, o al menos una transfiguración idealizada. El desinterés no aparece más que en una diferencia de vocabulario: el honorario no es asimilable, ni en el salario, ni en el provecho, más no excluyen el rendimiento⁵⁴. Prisioneros de un sistema de valores heredados y confrontados a la alternativa de la funcionarización o de la

54 La tendencia de la fiscalización moderna va en el sentido de la asimilación de los honorarios o salario.

especulación, los arquitectos utilizan su ideología profesionalista para evitar eso que apareció a la mayoría de ellos, y cuenta tenida de sus orígenes sociales⁵⁵, como un desarreglo⁵⁶, para justificar las posiciones adquiridas y mantener las prebendas, finalmente para disfrazar los intereses privados en interés general.

⁵⁵ Cf. ci-dessous, Capítulo V.

⁵⁶ Las profesiones liberales serán entonces bien el carácter esencial de la clase burguesa, si es por ellas que uno entre, por ellas que uno se mantiene y si hace falta de ser capaz o de ser digno de ejercerles que uno sea fracasado. (E. Gablot, *La barrière et le niveau. Étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne*, P.U.F., colección Le Sociologue, nueva edición, 1967, p. 34, primera edición, 1927).

Fichet

La teoría de la arquitectura

Françoise Fichet, "Introducción" en *La Theorie Architecturale a l'age classique: essai d'anthologie critique*, Pierre Mardaga Ed., (Bruxelles: 1979), 5-49. (Se ha respetado el texto de las citas a pie de página).

Introducción

El propósito de esta obra es facilitar al público la consulta de textos aislados de teóricos de la arquitectura. Los autores reunidos aquí son, en efecto, de difícil acceso. Las ediciones son raras, a menudo los textos susceptibles de atraer la reflexión están dispersos en voluminosos tratados que incluyen desarrollos fastidiosos y cuyo vocabulario e idioma a menudo están muy distantes de nosotros. Los textos incluidos aquí cubren un período que se encuadra en la edad clásica. La traducción de Vitruvio de Jean Martin es de 1547 y la fecha de publicación del prospecto de Ledoux "La arquitectura considerada en relación al arte, las costumbres y la legislación", que afianza la toma de conciencia de la vocación social de la arquitectura, es de 1804.

Tal período engloba fenómenos históricos complejos, la formación del estado monárquico, pero también el principio de las sociedades industriales, el ascenso de la burguesía y la "revolución". Está marcado también por poderosas recomposturas de la representación del mundo, del espacio y de los esquemas de pensamiento.

Ciertamente "la arquitectura no consiste en palabras y su demostración debe ser sensible y visual", para retomar los términos de Fréart de Chambray.¹ Todavía más, para comprender es necesario captar el proyecto, proyecto que se diseña en estos escritos a través del discurso que sobre el arquitecto y la arquitectura tiene una época para la cual la elaboración de discursos es una toma de poder y la teoría

¹ Fréart de Chambray, *Parallele de l'architecture Antique avec la moderne*, 1650, p. 7.



una forma privilegiada del saber.² Nosotros hemos tomado como esquema director y guía de lectura “la teoría arquitectónica y la edad clásica”, término que exige algunas aclaraciones.

La edad clásica designa una categoría de la sociología del conocimiento tanto como un período de la historia política y traduce la correspondencia de una estructura del saber y una estructura del poder. La reorganización del espacio político se acompaña de una reelaboración de categorías mentales; eso que vulgarmente se entiende como racionalismo cartesiano remite al intento de poner la percepción bajo el control del entendimiento, contemporánea en Francia de la instalación del orden monárquico.

Pero sobre todo, la edad clásica (y nos estaremos refiriendo claramente a los análisis de Foucault, en particular en *Las palabras y las cosas*) se caracteriza por el papel dominante que juega la representación en la organización del saber y por los problemas que ella presenta.³ En efecto, la representación se hace posible por la inserción —o la intrusión— entre las palabras y las cosas, entre el significante y el significado, de un tercer término que es la liga entre uno y otro. Una tal situación adquirida al precio de una penosa deflación de la experiencia perceptiva que es todavía aquella del siglo xvi, da origen al problema moderno de la significación. Esta edad clásica no acontece pues sin tropiezos, sin conflictos, sin tensiones internas. La estética de la mimesis se quiebra poco a poco para dejar su lugar a una estética del lenguaje arquitectónico; a una estética de la legibilidad la va a suceder una estética del sentido y del proyecto.

En consecuencia, para situar el objeto, el campo de la teoría arquitectónica de la edad clásica, es necesario dejar de lado hábitos de pensamiento que han perdurado en las polémicas actuales. La situación de la investigación teórica en la arquitectura es generalmente descrita y vivida como una crisis. Crisis de la historia, crisis del objeto, superación —o muerte— del arte, crisis del lenguaje que, como lo ve Tafuri,

2 Ph. Boudon, *Architecture et architecturologie*, Paris, ARIA, 1975, r.1, p.3, también su obra *Sur l'espace architectural*, París, 1972, cf. En particular pp. 11-12.

Philipp Boudon ha empleado el término “architecturologia” para caracterizar el estatus epistemológico de una teoría que tendría como objeto no directamente los edificios construidos sino el proyecto en tanto que este implica el todo de la arquitectura y el pensamiento que preside el proyecto.

3 Nos referimos aquí a la obra de M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, 1961, y *Les mots et les choses*, París, 1966.

bien puede ser vista como una crisis del lenguaje en la arquitectura moderna. La problemática está dominada por las relaciones que la teoría mantiene con la historia, con el estado de fuerzas productivas de una sociedad dada, con la ideología de una clase dominante. La teoría se siente siempre más o menos culpable. La arquitectura se encuentra así en una situación paradójica. Al tiempo que la metáfora arquitectónica juega un papel canónico, no solamente en el análisis de las relaciones de poder sino en el pensamiento estructuralista, la teoría arquitectónica sin cesar ve que su objeto se le escapa. El análisis es trasladado hacia el campo de la economía política, hacia la economía política del signo (cuando los estudios de la escuela de Frankfurt retoman los análisis semiológicos) según una perspectiva original que se le debe a Jean Baudrillard.⁴

En sus tentativas de acercamiento sistemático la teoría se enfrenta a un cierto número de infortunios, para retomar la expresión que Diana Agrest toma prestado de la *Justine* de Sade, y se ve conducida a apropiarse de nueva cuenta modelos científicos que se han desarrollado fuera de ella, en dominios que le son extraños (cibernética, biológica, lingüística). Por el contrario en la edad clásica la teoría arquitectónica en tanto que ciencia del Orden y de la proporción es una vía canónica del saber. La representación, dominada por el modelo visual, es una forma última del saber.

La teoría arquitectónica tal y como se desprende de los escritos reunidos aquí, se organiza alrededor de Vitruvio en quien encuentra a la vez la expresión de las finalidades de la arquitectura (belleza, utilidad, salubridad, comodidad, solidez), así como la definición de su objeto: la belleza que nace de la proporción, modo de organización formal que fundamenta una estética de la simetría y, en fin, la indicación de un estilo: el empleo de los órdenes que indican las reglas de la buena arquitectura.

La Arquitectura de Vitruvio, sin ninguna duda va a servir para defender los intereses de un grupo profesional definido que se constituye alrededor de los “arquitectos del rey” como lo atestigua la persistencia de la temática y la reinterpretación sin cesar retomada de proposiciones atribuidas a Vitruvio. La referencia Vitruviana, dotada de un valor científico, juega un papel de código, y por lo mismo, de frontera en relación a las otras profesiones vinculadas a la construcción, en particular a los albañiles en primer lugar y a los ingenieros en segundo. Su persistencia misma

4 Manfredo Tafuri, *Théories et histoire de l'architecture*, trad. francesa 1976 (Introducción de Huberto Damisch).

atestigua la voluntad de la profesión de mantener su especificidad en el momento en que se siente amenazada por la evolución de los sistemas de producción, la ampliación de la clientela y la evolución de las instancias de decisión. Es evidente que la teoría arquitectónica corresponde a un sistema cultural creado por un grupo social dado y remite a una práctica institucionalizada de la arquitectura. Esta práctica se vincula estrechamente a la institución académica y al grupo de referencia que constituyen “los arquitectos del rey”.

El código vitruviano proporciona la llave de las problemáticas donde se reencontramos, según otras formulaciones, los problemas actuales de las relaciones de la teoría con la historia o los de la ideología y el poder. El análisis de la proporción, de los órdenes antiguos y de la percepción arquitectónica merecen una atención particular.

El problema de la proporción, de su existencia y de su estatuto está en el corazón de la reflexión. La proporción y el orden que de ella resulta es parecido a lo que nosotros entendemos por estructura. Se trata de un modelo de organización de la forma que presenta las mismas propiedades que la totalidad, que no es otra cosa que la suma de las propiedades de sus elementos, del sistema de transformación y de autorregulación. Permite ver en el producto arquitectónico algo distinto de un mero agregado de partes o elementos y permite, por tanto, distinguir la arquitectura de la albañilería. El empleo de los órdenes, lo que implica recurrir a las “proporciones”, definidas como técnicas de ejecución del orden dórico, jónico, corintio y toscano al interior de un sistema dado, vincula la edificación al campo de la arquitectura. El problema del número de órdenes y el de la posibilidad de reducirlos a uno únicamente, al orden dórico usualmente, es una manera de presentar el problema de la existencia de una estructura de estructuras y, todavía más, el del origen de las formas. En fin, el análisis de la percepción arquitectónica, forma privilegiada de la percepción del orden, que conduce al origen de la belleza, aprehensión de una forma trascendente, objeto de una intuición o bien, producto de la costumbre y de la moda, presenta en su sentido etimológico el problema de la ideología, es decir, el problema de la génesis y por lo mismo de la naturaleza de la idea.

Es claro que el debate académico que se instaura en la edad clásica y que se continúa, no es una pura polémica conceptual. Si el análisis de la teoría de la proporción, de la teoría de los órdenes, y el problema de la educación en arquitectura se reencontramos de obra en obra, es porque los autores están perfectamente cons-

cientes del contexto social y político. Si el debate se polariza sobre la teoría de los órdenes y de la proporción y sobre la percepción arquitectónica, caracterizada como percepción del orden (cualesquiera que sean, además, de las modalidades psicológicas o fisiológicas particulares), es porque se encuentra puesta en cuestión, de hecho, la autoridad, aquella del sentido, de la costumbre, del príncipe, de la naturaleza y del origen de la autoridad y éste en los regímenes del derecho divino. La importancia y el número de las obras consagradas al problema dan fe del favor del que goza la arquitectura pero también del sentimiento de que la arquitectura no es "inocente", como dice Georges Bataille, F. Blondel, C. Perrault, el padre André y Briseux, abordan la cuestión de la percepción arquitectónica desde una perspectiva teórica, pero son perfectamente conscientes del contexto en que se encuentran. Y Victor Cousin, interesado en darle a la "Universidad" el carácter de autoridad legítima, reedita las obras del Padre Andrés, discípulo de Malebranche, quien ve en la percepción arquitectónica el modelo y la prueba de una intuición del Orden.

A veces, la crítica tiende a desplazarse y a versar sobre la discusión a propósito de la arquitectura de las iglesias, de las finalidades de la arquitectura. Es a propósito de la arquitectura sagrada que se enfrentarán dos concepciones divergentes de la arquitectura que se refieren a dos modelos ideales diferentes: el templo de Salomón y la casa de Adán. La primera permanece fiel a la concepción del edificio como ser sagrado con una personalidad propia;⁵ para la otra el modelo es la casa en tanto que envoltura tecnológica al servicio de la especie humana. Las polémicas de la segunda mitad del siglo XVIII sobre la arquitectura "moderna" de las iglesias, las investigaciones sobre los orígenes del gótico y su rehabilitación, provenientes de Inglaterra, presentan todavía en términos nuevos el problema de las relaciones de la arquitectura y de la construcción Poco a poco se delinea una corriente que conduce hacia los "arquitectos revolucionarios",⁶ a la concepción de la arquitectura como transformación de la naturaleza, transformación que bien pronto será patrimonio de los ingenieros.

Una serie de búsquedas, de transformaciones, se encuentran en el ámbito de los conceptos. A la puesta en marcha de la problemática vitruviana por los autores del siglo XVI, sucede una reinterpretación concertada de las categorías. Colbert

5 Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, París, 1972.

6 Diana Agrest, "Les infortunes de la théorie", en *Histoire et théorie de l'architecture*, junio 1974, también en *Communications*, número especial, Semiología de l'espace, diciembre 1977.

hace traducir de nueva cuenta a Vitruvio buscando su actualización, que se expresará en la laicización de los conceptos. El ejemplo más sorprendente de esta situación, sin ser el único, es aquél de la simetría, que de ley dinámica de desarrollo se convierte en la expresión de un simple equilibrio visual de las partes. Late en estas tareas la voluntad de hacer congeniar las concepciones de Vitruvio con el desarrollo científico de la época. Dentro del mismo espíritu Boullée se dedica a encontrar un fundamento natural para la armonía y la simetría y se complace en señalar “la analogía que tienen con nuestra organización”.

Pero estos diferentes principios han sido transformados hasta ese punto a fin de que se integren dentro de teorías que intentan dar cuenta de prácticas estéticas y de ideologías diferentes. En efecto, como se va a intentar mostrar en las páginas que siguen, nos encontraremos sucesivamente ante una teoría del arte que había estado destinada a apoyar el reconocimiento social del artista en general y del arquitecto en particular, ante una teoría del orden, que funda una estética científica apuntalada en las instituciones académicas de la monarquía, que da al poder posibilidades de reproducción y, en fin, ante una ideología del gusto que da lugar a la arquitectura concebida como una lengua arquitectónica polivalente en la cual las Formas devienen Ideas del Gusto.

La teoría arquitectónica como teoría del arte.

Teoría del arte y reconocimiento social del artista

Para comprender el sentido de la teoría arquitectónica tal y como se desprende de los textos de Jean Martin o Philibert Delorme es necesario remitirse a las condiciones en las cuales se efectuó el reconocimiento social del artista en la Italia del cuatrocientos y la parte que en ello tuvo la teoría del arte.

El nuevo prestigio conferido al artista en la Italia del Renacimiento se produjo dentro de un conjunto de hechos sociológicos: concentración de nuevas formas de riqueza y de poder en las manos de una élite aristocrática detentadora de prestigio y de encargos artísticos, y declinación del sistema corporativo. Florencia, en tiempos de Lorenzo el Magnífico, según el título de la obra de A. Chastel, es el ejemplo consagrado y privilegiado de este estado de cosas. Por otra parte la mutación artística que caracteriza al Renacimiento se acompaña de una reorganización de la cultura que Cassirer, Panovsky y Francastel han descrito como una acción de superación de barreras y vínculos nuevos que tienen lugar espontáneamente antes

de que intervenga la nueva compartimentación que llevó a cabo el siglo xvii. La síntesis entre las artes liberales y las artes mecánicas, entre teoría y práctica, la fusión neoplatónica casi espontánea entre el universo pagano y el universo cristiano y la fusión entre el arte y la ciencia, forman parte de la lógica de ese movimiento. Sin embargo, para que el arte pudiera insertarse en ese proceso de conjunto, era necesario elaborar una teoría que permitiera emparentar la actividad artística con las actividades reconocidas como nobles y superar las barreras sociales que la relegaban entre las actividades mecánicas. Según el código de valores sociales de la época, las actividades nobles estaban constituidas por las grandes actividades depredadoras de la guerra y la caza, como las llamaba Veblen, y el prestigio era una prerrogativa de la "clase ociosa" que comprendía a la nobleza y al clero pero de la cual estaban excluidos aquellos que se dedicaban a los negocios y los trabajadores.

Por otra parte las universidades mantenían un sistema que oponía las disciplinas del "trivium" (gramática, retórica y dialéctica) a aquellas del "cuadrivium" (aritmética, geometría, música y astronomía) cuyo conjunto constituía las siete artes "liberales". Como lo dijo todavía recientemente Jean Gimpel en su obra sobre "la revolución industrial de la Edad Media", las universidades habían mostrado muchas reticencias para incluir las artes del cuadrivium; toda tentativa de explicación científica del mundo era sospechosa de intentar sustituir la revelación religiosa para proponer una concepción materialista del mundo. Por el contrario, las artes del trivium fueron notablemente desarrolladas por el humanismo. Para incluir en la enseñanza universitaria la actividad artística y hacer de ella un arte liberal, la teoría del arte va a intentar elaborar una teoría que permita derivar de ella lo que hay de común entre el arte de la escultura, la pintura y la arquitectura y mostrar su carácter liberal. Muchas fórmulas fueron intentadas: unas veces el acento se puso sobre el carácter científico del arte y en otras se exaltaba la libertad de la creación artística y, en fin, se propuso la fórmula de las "artes del diseño" que impuso Vasari.

Teniendo esto en cuenta es como deben leerse los capítulos dedicados por Jean Martin y Philibert Delorme a "la institución del arquitecto". Tan pronto conciben ésta como la matriz "enciclopédica" de las siete artes liberales a la manera de Ghisberti o de Pico de la Mirándola, tan pronto la caracterizan por el alto nivel "teórico" de ciencia que ella exige según la concepción de Leonardo para, en fin, exaltar también la creación arquitectónica vinculada a la imaginación. En los textos franceses estos diferentes aspectos se hermanaban: creación artística de la cual el acto archi-

tectónico es el paradigma, intención de otorgar a la arquitectura un contenido liberal noble insistiendo sobre su carácter “meditativo”, y vinculándola al cuadrivium de las “artes del diseño” a las cuales los descubrimientos de la perspectiva científica y, después de la óptica, les otorgan un estatuto científico. De hecho estos diferentes aspectos fueron concurrentes antes de ser puestos en conflicto hasta el momento en que la estética normativa llegó y puso orden.

En la versión neoplatónica de la creación artística, la creación arquitectónica deviene el modelo de toda creación humana y divina. La Idea de la arquitectura es la forma ideal preexistente, la causa ejemplar de la causa material sensible. Marsilio Ficino en su comentario a Platón desprende lo que André Chastel llama “el paradigma del arquitecto”. Así también Pico de la Mirándola expresa en esos términos la inteligibilidad de la forma no material de la “Idea” del arquitecto:

“Toda causa que opera por arte o inteligencia en principio tiene en ella la forma de aquello que desea producir, como un arquitecto tiene en su espíritu la forma del edificio que desea fabricar y, según ese modelo produce y compone su obra. Esta forma es llamada idea por los platónicos, y ejemplar, quienes consideran que la forma del edificio que el artista tiene en el espíritu es más perfecta y más auténtica que la realización que de ella hace el arte en la materia apropiada sea ésta, piedra, madera o cualquier otra. El primer ser es llamado ideal o inteligible y el segundo material o sensible: si un práctico edifica una casa, ellos dirán que hay dos casas, la inteligible que está en el espíritu y la sensible que se compone de mármol, piedra, etc., y que despliega tanto como le es posible en ésta materia la forma que él ha concebido; y esto mismo es a lo que se refiere nuestro Dante en el poema en el que dice: ‘Aquél que pinta una figura, si no puede identificarse con ella, no puede hacerla’”.⁷

La formación de la perspectiva científica con Alberti y Brunelleschi precisa la separación entre la construcción, que es del dominio sensible, y la arquitectura, que pertenece al dominio de lo inteligible, fundada sobre las matemáticas y sobre la geometría. El arte del arquitecto deviene una de las artes de diseño, forma separada de la materia, y producto de la aptitud del conocimiento para captar lo universal abstracto. Una ideología del diseño, impregnada de la definición intelectualista de

7 Se puede encontrar muy claramente expresada en el curso de Guadet, París 1901-1904.

la visión proporcionada por Descartes, permanecerá vigente en la tradición francesa de las “bellas artes” hasta nuestros días. Mediante la teoría del arte que convierte al arquitecto no solamente en un artista y un sabio sino en un demiurgo, el pensamiento arquitectónico no hereda solamente la *arquitectura perennis*, sino también la visión del mundo de esta época, su concepción de la ciencia y una problemática a la cual permanecerá anclada mucho tiempo después de que la significación y el contenido de la ciencia hayan evolucionado. El pensamiento del *quattrocento* penetra primero en Francia bajo la influencia de los Valois. Se encuentran sus rasgos en la obra de Jean Martin que traduce no solamente a los italianos (y en particular los dos primeros libros del Tratado de las habitaciones de Serlio y el Sueño de Polyphile) sino también la Arquitectura de Vitruvio, referente de la referencia.

La nueva alianza: Vitruvio

En el siglo XVI la arquitectura se constituye en discurso y el Tratado de Arquitectura de Vitruvio adquiere la soberanía de la Biblia. El conocimiento técnico y artesanal de la arquitectura, confiado hasta ese momento a la transmisión oral, entra al campo de las Escrituras, encuentra su autor y el fundamento de su autoridad en Vitruvio cuyo *De architectura* se va a convertir, por muchos siglos, en el referente del conocimiento arquitectónico, en la Santa escritura, en el “libro”, a la vez Biblia y texto profesional. Con su “invención” la arquitectura da lugar a una nueva tradición y a una nueva alianza.

Sabemos hoy día que la Edad Media no ignoró a la antigüedad y que un número importante de manuscritos fueron preservados, así como que el manuscrito de SaintGall, exhumado en 1416, no era un descubrimiento propiamente hablando aunque fue presentado como tal. Pero es verdad que el tratado de Vitruvio es uno de los raros manuales escritos en latín —técnico y militar— que nos ha llegado. La civilización romana que privilegiaba una educación liberal del tipo retórico, la impartía de buen grado en griego, lengua que conocía la élite.

Lo más importante de este “descubrimiento” es sin duda la divulgación, por medio de la imprenta, de un conocimiento hasta antes de ello esotérico. Las numerosas ediciones y traducciones en lenguas nacionales (italiano, español, francés, alemán) al recurrir a la imprenta cambian la manera de transmisión del saber, hasta ese entonces oral y adquirido en la práctica del oficio.

En efecto, contrariamente a lo que algunas veces se suele considerar, el arquitectoartesano de la Edad Media se beneficiaba de una educación amplia que exigía sólidas bases literarias, pero educación que también exigía frecuentar las canteras. La ciencia del arquitecto, tal como la definen Jean Martin o Philibert Delorme, no le exige más. Si bien anteriormente necesitaba de siete a ocho años para dominar las reglas del gótico, los principios de la nueva estética podían ser adquiridos en las escuelas. En lo sucesivo, a un prelado o a un príncipe normalmente cultivado les es posible, sin contar con conocimientos especiales, apreciar los diseños del arquitecto. El libro de arquitectura llegará a un público de nuevos letrados, príncipes, prelados, señores propietarios y "otras personas que vivían con toda comodidad". Este manual técnico para ingenieros militares se va a convertir en un tratado de estética.

Penetrando en el universo de las imprentas, la arquitectura accede a los ámbitos humanistas del conocimiento. El nuevo simbolismo visual, el de los caracteres impresos, no fue asimilado inmediatamente. Sin duda es necesario esperar al fin del siglo XVIII para que se pueda hablar con R. Wittkower y en seguida con P. Francastel de la declinación del oído. Será la segunda mitad del siglo XVII la que recogerá la mayor parte de los efectos del proceso que se está preparando: la intelectualización de la visión y la entronización del concepto. Sin embargo, transmitir la arquitectura por medio de la imprenta entrañó una serie de consecuencias sociológicas que no hemos acabado de tomar claramente en cuenta. Integrada al humanismo, erigida en texto, la ciencia arquitectónica remite a la totalidad de una civilización erudita así como a sus actores sociales. A partir de aquí, el discurso de los Antiguos es el depositario del conocimiento arquitectónico. La persistencia en la actitud de veneración así como el hábito de recurrir a glosar los libros para develar la verdad, terminan por sacralizar la antigüedad. La persistencia del sentido de lo sagrado permite esta simbiosis, fusión o confusión entre la Antigüedad y la Naturaleza, entre el paganismo y un cristianismo teñido de neoplatonismo, que caracteriza al siglo XVI. La Antigüedad es la verdad de la naturaleza, su verdad secreta y permanente. Todavía no nos encontramos en la edad de la crítica que juzga y desacraliza sino del comentario que sacraliza, invoca y repite para provocar el surgimiento de la significación profunda. Claude Perrault descubría en esta actitud la persistencia de los hábitos mentales de la teología y del espíritu de reverencia:

"Es cierto, sin embargo, que este respeto excesivo de los arquitectos por la antigüedad, que les es común con la mayor parte de aquellos que profesan las ciencias

humanas, y cuya opinión es que hoy día no se hace nada que pueda ser comparado a las obras de los antiguos, se origina, con todo lo desrazonable que esto tiene, en el verdadero respeto que estamos obligados a tener por las cosas santas. Todos saben que la barbarie de los siglos anteriores y de la cruel guerra que le hicieron a las ciencias a punto tal de exterminarlas de la cual únicamente se salvó la teología, fue la causa de que lo poco de literatura que sobrevivió se haya tenido que refugiar en los claustros y de que el buen sentido haya sido obligado a buscar mediante los vínculos con aquella, la materia de todos los bellos conocimientos, tanto de la antigüedad como de la naturaleza y de aplicarlo en el arte de razonar y de conducir el espíritu. Pero este arte, que por su naturaleza es igualmente apropiado para todas las ciencias, no habiendo sido ejercido durante mucho tiempo más que por los teólogos cuyos sentimientos todos están cautivados y sometidos a las decisiones de los antiguos, se ha acostumbrado así a perder el hábito de usar de la libertad de que tiene necesidad en sus peculiares investigaciones, de tal modo que han pasado muchos siglos sin que se haya podido razonar en las ciencias humanas más que apeándose a la manera de razonar de la teología.”⁸

Tal sería la base de la equivalencia entre Antigüedad y Verdad y entre Arte y arte Antiguo. Las leyes del mundo, del cosmos, de lo bello y de la técnica, están inscritas en el discurso de los antiguos; sus comentaristas recurren a la exégesis para reencontrar una verdad trascendente que la observación empírica no podría generar y que, además no puede mas que corroborar porque los signos están en las cosas y su significación interna sólo es recuperable mediante una hermenéutica. La filosofía neoplatónica de la Italia del Renacimiento va a proporcionarle a esa hermenéutica un sistema de decodificación.

Cosmología y arquitectura

El cosmos platónico del Timeo encuadra en lo esencial la actividad del arquitecto y determina la interpretación del tratado de Vitruvio. Verdaderamente, el éxito del Timeo en el siglo xvi, sobre todo en Italia, que es donde se elabora la teoría del arte, proviene del hecho de que en él se lleva a cabo una sublimación de los esquemas del pensamiento del creador al mismo tiempo que propone un sistema del mundo que no es únicamente una filosofía natural sino también una cosmología de los

8 Cl. Perrault, *Ordennance des cinque espèces de colonnes*, París, J.B. Coignard, 1683, p. xviii.

destinos y una geografía espiritual (24). El Timeo contiene la descripción de la fabricación del mundo por un arquitecto divino que se inspira en el modelo eterno que tiene ante los ojos. Para componer el cuerpo del universo y hacer de él un sólido, el demiurgo toma el fuego y la tierra, después el agua y el aire y los combina “según la proporción” para hacer de todo ello una unidad. En efecto,

“...si no se tienen más que dos objetos, es imposible combinarlos convenientemente en un tercero porque es necesario que exista entre los dos un lazo que los una. Y de todos los lazos el mejor es aquél que de él mismo y de las cosas que vincula forma una unidad tan perfecta como es posible, y esa unidad es la proporción cuya naturaleza le permite realizarla completamente”.

En fin, dios hizo que la forma que más convenía por su mayor afinidad con él, sea la esfera, forma que encierra todas las otras formas. De este modo el ordenamiento del mundo está construido de simpatías, de amistad entre las cosas, de semejanzas por medio de las cuales ellas se dan aliento en el doble sentido de aleación y de alianza. El orden proviene del empleo de la proporción que es una ley cósmica de organización del mundo, y de la simetría en la que se expresa la unidad. La definición de la proporción es ampliamente explícita en Platón como para que los retoques del siglo xvii y de Claude Perrault en particular no aparezcan muy concertados. Esta divina proporción redescubierta por Paccioli (la división de una recta en media y extrema razón, según el Número de oro) es la marca de la unidad que funda el ser: ella está preñada de un privilegio ontológico al cual el arquitecto puede acceder, puesto que él reencuentra, aplicándolas, las leyes y los procedimientos del Arquitecto divino. La simetría, que se basa en la analogía, es decir, según Platón, la amistad entre dos formas según la misma proporción, funda la equivalencia profunda entre el microcosmos y el macrocosmos, de donde a su vez proviene el antropomorfismo de las formas artísticas y en particular el de los diferentes órdenes: al dórico se le llamaría masculino, al jónico femenino y juvenil al corintio. Ella inspira también la geometría sagrada de los sólidos puros en la cual la proporción se adhiere perfectamente a la forma, y también la divina aritmética pitagórica de los números perfectos. La estética matemática del s. xvi tiene un contenido metafísico, así como en la estética científica del siglo xvii las matemáticas están al servicio de las reglas. En fin, la música, en tanto que forma pura del orden, expresión sonora de relaciones espaciales, descansa, como la arquitectura, sobre la proporción. Ella puede inspirar, pues, las composiciones arquitectónicas, como R. Wittkower lo ha

demostrado por lo que toca a las obras de Palladio. El análisis psicológico de las percepciones sonoras y visuales no se llevará a efecto sino bastante más tarde. De este modo, el mundo del *Timeo* instala lo que André Chastel llama un va y viene entre la cosmología y la estética de la arquitectura.

La traducción de Vitruvio por Jaen Martin se apega a la metafísica neoplatónica italiana: “La simetría es engendrada por la proporción que los griegos llaman analogía... No hay ni templo ni otro edificio cualquiera que pueda tener la gracia de una buena estructura sin simetría y proporción y si la conveniencia no es observada en todas sus partes de igual manera que en un cuerpo bien formado... en la cual se encuentra la figura circular y la más perfectamente cuadrada”.⁹ La cabeza del hombre como aquella del universo, el círculo siendo un sólido puro es, según Platón, la parte del cuerpo a la cual los dioses encadenaron las revoluciones divinas. Es posible, pues, leer en la cabeza y en el cuerpo del hombre las medidas de la proporción que son las del cosmos entero y la ley que las anima. Así, el edificio vive, en el Sueño de Polyphile las columnas cantan, el edificio es este joven hijo de Corinto amado por el Fedro de Eupalinos: “Este templo delicado, todos lo saben, es la imagen matemática de un hijo de Corinto que con toda felicidad he amado. El reproduce fielmente las proporciones particulares. ¡El vive para mí! El me da lo que yo le he dado.”

En la época, el tratado de Vitruvio parece aportar una nueva prueba de la existencia de una verdad estética revelada y transmitida por el discurso de los Antiguos. Los comentaristas encuentran en él la indicación de la ley de la proporción, la definición de la arquitectura como la ciencia de su uso, una versión antropomórfica de los Ordenes antiguos y, en suma, la afirmación de la dignidad del arquitecto.

El oficio del arquitecto

Jean Martin y Philibert Delorme trazan el retrato de un hombre nuevo: el arquitecto. En la sociedad de los órdenes que es la sociedad francesa del siglo xvi y en el contexto de la cultura humanista, el estatuto profesional del arquitecto es definido mediante su relación al género de vida que entraña así como mediante el prestigio social y no por su lugar en el sistema de producción.

Era una tradición desde el Antiguo Régimen (así se ve en el caso de F. Blondel, C. Perrault, J.F. Blondel y Delamare) hacer remontar a Francisco I el nacimiento de

⁹ *Timeo*, 31c-32b.

la profesión del arquitecto en Francia y la declinación del maestroalbañil. De hecho estas dos formas del ejercicio de la actividad arquitectónica han permanecido concurrentes y la situación ha sido más compleja de lo que la simple descripción de un cambio brusco podría hacer pensar. La Edad Media no ignoraba ni la denominación ni la personalización de la función del arquitecto, pero es cierto que en el momento del Renacimiento los constructores del gótico estaban en vía de desaparición, absorbidos por la burguesía de las ciudades o arruinados por las crisis económicas y sociales de los siglos XIII y XIV. Después de las guerras de Italia Francisco I lleva a Francia a italianos calificados de "architecteurs" o arquitectos, lo que los distingue de los albañiles o maestrosalbañiles franceses con los cuales ellos colaboran en las mansiones reales. La característica del "arquitecto a la italiana" es ser "supervisor de planos", es decir, elaborador de presupuestos y estimaciones o de dibujos (algunas veces maquetas en madera) como lo hacía el célebre florentino Dominique de Crotonne. Se ha hablado extensamente sobre las ambigüedades de la palabra diseño (a la vez idea, designio y diseño) palabra que vino a adecuarse a los destinos del diseño actual. La palabra "devis" conoce una evolución simétrica que proviene de una reglamentación cada vez más precisa de la profesión de arquitecto. En los casos en que el diseño del arquitecto incluye la estimación contable, toma el sentido de expresión gráfica, la palabra "devis" (presupuestador) revestida de la misma significación que en su origen tenía "dessin", se entiende en el sentido de estimación contable. Esta distinción descansa en la diferenciación en la actividad del arquitecto entre la función económica que se convertirá en prerrogativa del contratista mientras que la función estética lo sería del arquitecto. En esta evolución, la política monárquica en primer término, pero también la práctica de los canteros reales, jugaron un papel fundamental. El proceso se inicia con Francisco I. Confiado en la experiencia que tenía acerca de canteras y aserraderos, Philibert Delorme se preocupó profundamente en definir los derechos y deberes del arquitecto, su lugar en la jerarquía de la empresa y su estatuto al interior de la administración real: supervisores, conductores de los trabajos y de los obreros que le son indispensables de defender de la "avaricia" de los supervisores que minimizan su función para cobrar una parte de estos últimos. Ciertamente, el arquitecto no es más el jefe de los canteros: pero arquitecto de operación y arquitecto de concepción son dos niveles que se confunden en una única persona. Él no debe darle cuentas más que al "Señor", maestro de obras que debe saber y poder escoger libremente y al cual lo liga un código de honor, porque

el "Señor" le confía su gloria. La constitución, a partir de Francisco I, de un grupo de arquitectos reales encargados de las empresas y edificaciones de la corona, no debe de hacernos olvidar, no obstante, que durante todo el Antiguo Régimen, las comunidades artesanales y corporaciones subsisten a pesar de la lucha más o menos abierta que el rey conduce contra de ellas. La comunidad de los maestros de obras permanecerá poderosa hasta 1793, en que son abolidas las corporaciones y, al mismo tiempo, las academias reales vinculadas a ellas. Los arquitectos interesados en "emprender" (sic) están obligados a pasar el examen correspondiente a los maestrosalbaniles. En efecto, la asunción de los conocimientos artesanales por parte de la cultura literaria noble y su divulgación es visto por ciertos contemporáneos como una degradación. Así, Bernard Palissy, en el Discurso admirable del arte del vidrio, indica: "el vidrio no es más un secreto; resultando que se le produce en todas partes y los gentilhombres vidrieros con todo y lo gentilhombres que son viven mucho más mecánicamente de lo que lo hacen los mozos de cuerda de París". A partir de la imprenta, como se ha visto, el modo de transmisión del saber ha sido modificado y las comunidades artesanales detentadoras de los "saberes de la costumbre" se sienten amenazadas inmediatamente. El reconocimiento social del arquitecto en tanto que "artista, sabio y genio" debe, sin embargo, reconocerle méritos a la práctica "que es la que lo hace experto en su arte" pero distinguiéndola cuidadosamente de aquella de los artesanos y obreros, por el modo de vida que entraña.

Jean Martin, a través de su traducción de Vitruvio, como Philibert Delorme, traza el retrato del arquitecto gentilhombre y hombre de ciencia a la vez. Uno y otro tienen cuidado de poner de relieve el carácter liberal de los conocimientos requeridos, sea insistiendo en su carácter enciclopédico para convertir al arquitecto en una especie de "condottiere (sic) del saber", sea señalando el carácter intelectual y no originado en la necesidad de trabajar, de su actividad de experto y sabio. Sin embargo, la concepción misma de la ciencia permanece ambigua, como si se tratara de conservar, a la vez, su contenido metafísico y dejar constancia de su actitud de progreso. Así, cada ciencia es objeto de una doble definición teórica y aplicada: las matemáticas son definidas como ciencia de las propiedades de los números pero también del cálculo contable; la geometría es la ciencia de las figuras puras pero también técnica de compás y regla a nivel; la música es ciencia de la cantidad y de la proporción musical pero también, y según la tradición romana, es técnica de fabricación de instrumentos de cuerda, tanto musicales como militares así como de

máquinas acústicas. Era necesario, además, integrar la práctica arquitectónica al sistema cultural de los valores humanistas. La ciencia va a tomar en cuenta la posición de la arquitectura en la jerarquía social, para descartar que sea motivada por la necesidad de contar con trabajo ("besogne") así como las "obras manuales". La práctica es reconocida en tanto que praxis, en tanto teoría de una experiencia. De este modo, Jean Martin distingue Fábrica de Discurso:

"Fábrica no es otra cosa que la común y constante meditación respecto del uso que se lleva a cabo manualmente sobre todo tipo de materias de que es necesario echar mano para conseguir la formación. Discurso es el medio por el cual se puede mostrar y dar a entender de qué manera las cosas se deben hacer industria, guardando las buenas proporciones."

Los procedimientos de fabricación, en tanto que operaciones manuales, continúan siendo dominio de los obreros y de un nivel social menor en relación a las técnicas nobles de la caza y de la guerra o a la del "vidrio", a la que se revaloró por razones políticas excepcionales. El Humanismo del siglo xvi que hace del arquitecto un letrado y un sabio da cabida a la dimensión prometeica de la creación arquitectónica pero rechaza todo aquello que pueda emparentarla con el trabajo servil de quienes tienen necesidad de él, así como el género de vida que ése entraña. Se puede, pues, admitir el diseño del arquitecto en el que el trabajo manual se reduce a su más simple expresión y en donde el tiempo de trabajo no aparece —Le Bernin no dejará de jactarse de ello— en el que el gesto del artista puede confundirse con el diseño del príncipe. Para que las técnicas de construcción accedan a la mayoría social, será necesario esperar el movimiento de los Enciclopedistas que encontrarán un precursor en Perrault. En el siglo xvi la situación del ingeniero permanece ambigua y desfavorecida en relación a la del artistaarquitecto —se sabe que Leonardo de Vinci resentía dolorosamente su condición de ingeniero— la separación entre las profesiones de arquitecto y de ingeniero que se acentúa poco a poco se inscribe en el desinterés del arquitecto por las modalidades concretas de la producción, desinterés que proviene del modelo nobiliario de reconocimiento social.

Jean Martin y Philibert Delorme trazan el retrato de un arquitecto libre. Jean Martin exalta la imaginación, le otorga la dimensión de un eros platónico lanzado a la conquista de las Formas con la alegría de engendrarlas. "Pues es imaginación una conmovida solicitud por amoroso deseo motivada la que, después de haber ejercitado correctamente el pensamiento y la industria, alcanza soberana satisfacción si

la cosa propuesta puede llevarse a cabo así como se la desea”.¹⁰ El Buen Arquitecto de Philibert Delorme es también un hombre libre que debe tener buen ojo para distinguir las buenas empresas y para elegir al Señor, Maestro de Obras que le confía su gloria y al cual por este hecho está ligado por honor. Esta imagen del arquitecto presupone una estética de la invención. Apoyándose en la prometeica empresa del Renacimiento, Philibert Delorme propone “nuevas invenciones para el buen construir” y un nuevo orden de columnas. Bien que las reglas del gótico estuviesen todavía vivas y que en el dominio de la arquitectura las luchas entre albañiles franceses y arquitectos a la italiana hayan sido rudas —el despojo de Bernin y los incidentes de los canteros del siglo xvii están ahí para probarlo— la defensa de la profesión no se hacía todavía abiertamente en nombre de la imitación de la antigüedad y de los órdenes antiguos. El siglo xvi francés, como la primera mitad del siglo xvii permanece siendo una época de libertad y de riqueza artística.

III. La teoría arquitectónica como teoría del orden

El modelo cartesiano

En la segunda mitad del siglo xvii se constituye la doctrina clásica que va a recuperar, en beneficio del poder, la teoría del arte elaborada por los italianos, para transformarla en una teoría del Orden sobre la cual descansa una estética científica que viene a ubicarse dentro de una política cultural de conjunto. Una crítica oficial es llevada adelante a través de obras como aquellas de Fréart de Chambray y la de Félibien; Colbert retoma, amplificándolo, el proyecto académico de Richelieu. Los reajustes que los teóricos van a hacerle sufrir a las categorías vitruvianas, las compartimentaciones que se producen entre el arte y la ciencia, y la constitución de una especificidad arquitectónica son posibles por el surgimiento de un nuevo tipo de saber que remite a una lógica de inspiración cartesiana de nuevos modelos.

El modelo cartesiano de racionalidad designa un tipo de lógica fundado sobre el orden y la claridad de las ideas que caracterizaría según ciertos historiadores a la Europa occidental y que, según otros, sería el único racionalismo posible. En todo caso, el racionalismo autoritario cartesiano se adecuará a los propósitos del poder monárquico y al imperialismo cultural de Luis xiv. En el ámbito de la arquitectura, este tipo de racionalismo favorece, a nombre del principio de orden, una confusión

¹⁰ Jean Martin, L.1, ch, iv.

entre el orden político y el orden estético, entre un estilo y un régimen al que las edificaciones del siglo de Luis XIV tendrán por función materializar y la teoría arquitectónica definir y promover.

En su sentido más general, el método cartesiano consiste en imponer el orden del pensamiento a las cosas pretendiendo alcanzar un conocimiento cierto y asegurar la maestría. Los dos grandes procesos de pensamiento son el orden que consiste en disponer los objetos del pensamiento de tal suerte que puedan dar lugar a una representación clara y distinta, y la medida que consiste en ir hacia una unidad común simple, requisito externo tomado como unidad de referencia por el espíritu. De este modo, el espíritu, en lugar de dejarse invadir por las impresiones que no pueden ir más allá del dominio de las conjeturas, podría alcanzar la certidumbre y encontrar ese punto de apoyo que pedía Arquímedes para su palanca.

Esta "revolución" en la actitud mental —en el sentido propio del término— implica una reorganización del saber. En adelante, en la medida en que el conocimiento versa esencialmente sobre las relaciones entre los seres, se delinea la idea de una ciencia general del orden que sería la ciencia suprema, un tipo de *Mathesis universalis*, que alude más a una característica universal o una lengua universal que a las matemáticas propiamente hablando. El sueño de una lengua universal se persigue a lo largo del siglo XVII, de Descartes a Leibniz, se incorpora en el proyecto académico de Richelieu, es retomado por Colbert y reinterpretado por Leibniz y Fénelon. Tal proyecto responde a la idea de un imperialismo cultural que tendería a controlar la lengua, a asentar su poder.

El plan de las artes plásticas, el diseño del cual Alberti y Vasari se habrían impuesto definir sus leyes, va a jugar el papel de lengua común de las artes y a proveer las bases de una ciencia general de reglas a manera de una estética científica.

Sin embargo, la idea de una ciencia general del orden desemboca no en la absorción de los saberes sino en una serie de recortes. El orden, en tanto que ley de series delimita series particulares dentro de dominios empíricos diferentes, conjunto de unidades discursivas distintas. El estatuto científico de la arquitectura es alcanzado fundándolo en la especificidad, como un arte que comporta reglas que le son propias y de conocimientos especializados; la ciencia de la arquitectura se confunde con el conocimiento del conjunto de las reglas del arte. Cada dominio conserva sus principios de racionalidad propia. Esta especificidad abre el campo a una estética normativa que sustituye a una estética de la imaginación tachada de

libertinaje. Ni el genio ni la experiencia son suficientes para hacer a un arquitecto; es necesario el control de la ciencia y el conocimiento de las reglas. La parte de creación y de invención es reducida a la parte del juicio, del discernimiento más o menos intuitivo necesario en la aplicación de reglas, para de manera juiciosa adaptarlos a las circunstancias particulares. Tal será la conclusión del curso de Blondel:

“El genio solo no basta para hacer un arquitecto. Es necesario que mediante el estudio, la aplicación, el uso reiterado y la experiencia, adquiera un conocimiento perfecto de las reglas de su arte y de las proporciones así como que posea la ciencia para hacer el discernimiento y la elección, a fin de servirse de ellos y ponerlos útilmente en práctica en toda suerte de ocasiones.”¹¹

La teoría arquitectónica tiende entonces a confundirse con la doctrina de las proporciones que presta un contenido específico a las reglas del arte.

Al servicio de este racionalismo autoritario aparece una nueva concepción del espacio. El orden cartesiano instala la división y la medida convierte el rico espacio perceptivo del Renacimiento en una superficie homogénea, reducida a la extensión, y constreñida a relaciones de cantidades. De este modo, la geometría de las cosmogonías sagradas se encuentra substituida por un mundo de extensión abstracta, indiferenciada, únicamente accesible al entendimiento, sobre el fondo del cual se definen exteriormente líneas, superficies, cuerpos, sobre el fondo neutro de la hoja de papel, de la carta geográfica o del plano de batalla. Tal es, ciertamente, la definición de extensión ofrecida por Descartes: “Por extensión nosotros entendemos todo aquello que posee longitud, ancho y profundidad, no importando si es verdaderamente un cuerpo o solamente un espacio.” La geometrización del espacio cambia de sentido. Si bien dentro del pensamiento neoplatónico del Renacimiento ella era una transfiguración de la naturaleza al término de la cual se develaban las formas puras y trascendentes de los seres tanto como las propiedades formales de los números; a partir del siglo xvii, después de Galileo, ella corresponde a la matematización abstracta de un espacio al que se puede someter a una regla impuesta desde fuera, en el sentido material del término, y de la cual el plan de la ciudad de

11 F. Blondel, *Cours, op. cit.*, 787. Dentro del mismo espíritu Félibien distingue en el caso del arquitecto, la fuerza de la imaginación, la conducta del juicio y el conocimiento de las reglas de su arte. Cfr., *Entretiens*, 1 part., p. 14 y siguientes.

Richelieu ofrece un ejemplo típico. Esta transformación en la concepción del espacio descansa sobre una intelectualización de la percepción, sobre la intervención del concepto al que se ve como el requisito de la idea clara que funda la estética de la legibilidad que se perpetuará durante todo el siglo XVIII. La visión, para Descartes, es en efecto, un proceso absolutamente intelectual; las impresiones sensibles turban la percepción, la desorientan, la inducen a error. Para que un objeto pueda dar lugar a una verdadera percepción es necesario que intervenga el concepto, coordine las apariencias y haga posible la percepción. En sentido estricto, únicamente el intelecto puede ver.

El arquitecto debe procurar facilitar el ejercicio de la visión que consiste en ordenar y unificar según una forma conceptual que puede expresar en su diseño y materializar en su obra utilizando todos los recursos de la perspectiva científica y los refinamientos ópticos. El uso de la proporción crea una unidad de conocimiento que promueve el sentimiento de belleza y engendra el placer estético.

La teoría de la proporción y la reinterpretación de las categorías de Vitruvio

Las categorías utilizadas por Vitruvio para definir el objeto de la arquitectura sumariamente pueden dividirse en dos grandes grupos: el primero concierne a las finalidades asignadas a la arquitectura: comodidad, solidez y belleza; el segundo intenta definir "eso en lo que consiste la arquitectura", según el título del capítulo de Vitruvio, es decir, eso que la distingue de la simple albañilería y de los montones de piedras; Vitruvio enumera el ordenamiento, la disposición, la eutimia, la proporción, la conveniencia y la distribución (economía). El primer grupo será objeto de reivindicaciones concurrentes, los médicos abogarían por la salubridad, los ingenieros podrían el acento en la solidez. Frémin, a nombre de los partidarios de una estética más burguesa y más funcional que la de la simetría, estimará que la "verdadera arquitectura" debe en primer término satisfacer la comodidad.

El debate personalizado por la oposición entre F. Blondel y los Perrault versa sustancialmente sobre la interpretación de las nociones del segundo grupo: la Proporción y la Simetría, así como sobre la teoría de los Ordenes en tanto que aplicación de la "doctrina de la proporción".

El Renacimiento había obtenido que se fusionara la interpretación cosmológica de las proporciones usual en la época helenística y en la Edad Media con la noción de simetría concebida por los griegos de la época clásica como el principio funda-

mental de la perfección estética. La sección de oro había sido puesta en relación con los diversos dioses, investida de una significación arqueológica e histórica, y una de las razones del éxito de Vitruvio procedía de que en una de sus indicaciones parecía aportar la prueba, en el sentido de que había puesto claramente en relación la divinidad y los tres órdenes de la arquitectura. La estética clásica va a deshacer esta fusión mística y Perrault propone una estética donde la simetría proviene del equilibrio visual de las partes y no del empleo de la proporción. Su crítica se apoya esencialmente sobre la noción de proporción. Esta noción tiene, podría decirse, dos niveles en la medida en que ella puede designar sea la *ratio* o *relación entre dos cantidades*, sea la *proportio* propiamente dicha —o igualdad de razón— que alude a la relación entre dos pares de cantidades. De esta primera *distinción* fundamental nace una segunda *distinction* más difícil de captar entre *symmetria* y *proportio*. Si la *symmetria* es definida como:

“el acuerdo que conviene entre el conjunto de partes de una misma obra y la correspondencia de medida entre cada una de las partes tomadas separadamente y el aspecto de la configuración tomada como un todo (*ex ipsius operis conveniens consensus ex partibus separatis ad universae figurae epeciem ratae partis responsus*)”

la proporción puede aparecer como un método técnico para poner en práctica esta armonía (*ex quo symmetria efficitur*). El problema que se presenta entonces es saber si la proporción no es más que un medio entre otros para acceder a la simetría o bien si ella es la condición necesaria y suficiente. El enfrentamiento entre F. Blondel y C. Perrault va a girar sobre la naturaleza de la simetría y el papel que en ella juega la proporción. F. Blondel, ingeniero militar y matemático, en general permanece fiel a la definición griega de simetría. Según él, la armonía que resulta de la simetría expresa una cualidad de la totalidad arquitectónica que se manifiesta en la correspondencia de las partes y que nace de la analogía, en el sentido matemático del término “la cual es una relación de todas las partes de un edificio y su todo y de su todo con una cierta medida”. La proporción no requiere solamente del empleo de un módulo, sino que supone una “razón de progresión” que es de donde proviene la verdadera correspondencia entre las partes. Ella exige modos de cálculo sofisticados que tomen en cuenta los refinamientos ópticos, es decir, las correcciones necesarias para producir la euritmia en el efecto final, estando dada la distancia a

la cual el edificio debe ser visto y las deformaciones espontáneas de la percepción. De este modo, las discusiones respecto de los fustes de las columnas ocuparán numerosas sesiones de la Academia Real de Arquitectura. La ciencia de la representación del espacio y la teoría matemática de la proporción armónica proporcionan a F. Blondel, en consecuencia, las bases de una estética científica de la arquitectura que se presenta como una teoría matemática de la belleza arquitectónica. Según Blondel, por tanto, la belleza que nace del uso de proporciones tiene su fundamento en la naturaleza. La obra de René Ouyard sobre "las proporciones armónicas en la música" que encierra una teoría matemática de la armonía, le ofrece una prueba suplementaria. La proporción es una ley de la naturaleza a la manera de las leyes de la mecánica o de la óptica. La vista de la belleza provoca una revelación brusca, súbita, objeto de una intuición y engendra un placer particular que muestra que el espíritu ha reencontrado su objeto verdadero.

Según Perrault, al contrario, se trata de un simple efecto de la costumbre. En el Compendio de Vitruvio, y después en la traducción del Tratado de Arquitectura, donde "hace hablar a Vitruvio en francés" —según la expresión de Blondel— Perrault lleva a cabo una manipulación del texto que justifica por los errores de los copistas y la pérdida de las figuras que le acompañaban. La simetría deviene el simple equilibrio visual de las partes:

"Simetría en francés es la relación, por ejemplo, que dos ventanas tienen una respecto de la otra, cuando todas son de altura y longitud iguales y cuyo número y sus espacios son semejantes a derecha e izquierda, de tal suerte que si los espacios son desiguales de un lado, una semejante desigualdad se encuentre en el otro."

Las categorías de taxis (orden) y arreglo, que según Blondel designaban el orden y ordenamiento —acuerdo íntimo de las partes— se convierte en disposición y arreglo. Proporción, euritmia y simetría son asimilados: "Vitruvio se sirve indiferentemente de tres palabras que son: proporción, euritmia y simetría". La euritmia entendida por algunos comentadores como una alusión a la ciencia de los refinamientos ópticos, remite al ritmo, proporción de medidas del canto y de los pasos de la danza e, incluso, al movimiento de las arterias que el médico Harvey acaba de descubrir. La economía, en lugar de designar la distribución de los edificios es definida, en sentido popular, como la buena utilización de los materiales y del dinero del maestro de

obra. La conveniencia —acuerdo entre las partes— se convierte en el buen sentido que debe tener en cuenta la condición del maestro y que “exige que se tengan en cuenta tres cosas que son el estado, la costumbre y la naturaleza”.

Estas divergencias se encuentran también en el programa de los conocimientos necesarios al arquitecto, y se traducen en diferencias en las opciones sociales. Blondel continúa concediéndole una parte importante a la cultura noble y literaria: la historia y la arqueología que favorecen a las ciencias teóricas: física, óptica, mecánica, geometría, aritmética, mecánica; permanece fiel a Alberti, Vignola, Palladio, Scamozzi, e insiste sobre el programa ornamental: fachada y columnata. C. Perrault, autor de un tratado sobre máquinas, intenta integrar las ciencias de la ingeniería, las naturales experimentales y las de la construcción dentro del programa de los conocimientos requeridos por el arquitecto. Introduce el espíritu práctico de la lógica de Port Royal, a la cual le toma prestado su análisis de la costumbre y la crítica moral de la falsa gloria de los edificios. Se vincula con las miras económicas de Colbert, cuyo afán por construir edificios magníficos compite peligrosamente con la preocupación que tenía por las manufacturas y el comercio, dentro del espíritu del rey.

La distinción de los diferentes Órdenes (dórico, jónico, corintio y probablemente el compuesto) se fundamenta a la vez en diferencias dentro de los sistemas de proporciones específicas a cada orden así como en su destino: cada orden estaba asignado directamente al culto de tal o cual divinidad. Bajo la influencia del antropomorfismo que caracteriza al Renacimiento, los órdenes tendían también a confundirse con las categorías del gusto, de Serlio: lo sólido, lo dulce, lo delicado. En el tiempo de Fréart de Chambray cuyo siglo xvii y xviii serán el símbolo de la ortodoxia en la materia, la noción de orden es tomada algunas veces en un sentido muy general, como un cierto género de excelencia. Es en el siglo xvii, cuando se busca vanamente un orden francés, que el sistema de los órdenes se bloquea; la Academia Real de Arquitectura se mostrará sumamente reservada en sus juicios sobre los artistas franceses del siglo xvi, culpable de invención y de no respeto por los órdenes antiguos. Los Órdenes se convierten en el símbolo de la legitimidad y de la autoridad. El conocimiento de los órdenes y la corrección en su uso confirma la vinculación de la ciencia del arquitecto a la cultura noble (por el rodeo de la historia y de la arqueología). La parte más amplia del tratado de F. Blondel está consagrada a la determinación de las proporciones en cada orden en particular, a la discusión de

diferentes autores sobre esos puntos y al examen de las proporciones que se podían medir en los edificios antiguos. A continuación, el problema consistirá en saber si era posible reducir los órdenes a uno solo y cuál sería éste.

Develar los misterios de las proporciones, las ilusiones de una percepción arquitectónica que pretendía captar las relaciones invisibles y en consecuencia, imperceptibles, denunciar en fin las tropelías de la costumbre y de la moda (según una tradición jansenista que se encuentra en Pascal) tal es el fin que se propone C. Perrault cuando redacta el tratado entero *Ordennance des cinq especes de colonnes*.

El espíritu de los argumentos de Perrault es retomado por Frémin, hombre de toga, cuando denuncia las incomodidades y las inconsecuencias de la falsa arquitectura de prestigio y finalmente opone una estética nobiliaria y una estética burguesa. La originalidad y el mérito de Perrault que los enciclopedistas verán como precursor, consiste en haber enlazado el ascenso de la clase burguesa a la defensa del progreso científico y técnico. A ese respecto, en primera instancia lleva a efecto una desmitificación de las ideas reinantes. La percepción de la proporción como el placer que ella procura, dirá, son fenómenos emanados de la costumbre. El "buen gusto" no es otra cosa que el gusto de la clase dominante: el de las "personas de la corte". La estética anticuada de los órdenes y un espíritu de reverencia excesivo le parecen un freno al progreso de los conocimientos. Los Perrault tuvieron la habilidad de orientar la defensa de la ascendente clase burguesa hacia la modernidad.

La oposición entre F. Blondel y C. Perrault que se hizo famosa por los debates académicos sobre la naturaleza y el origen de la belleza a los cuales dio lugar hasta muy entrado el siglo XVIII (como se lo refiere en los textos de Boullée) no debe de hacer olvidar un cierto número de rasgos comunes que resurgen, en el caso de uno como en el del otro, en la defensa del sistema académico. F. Blondel, articuló unas sobre otras, los conceptos de Proporción (garantía de científicidad en el conocimiento arquitectónico) y de Orden, es decir, el empleo razonado de los órdenes antiguos, prueba de la aplicación de la estética de las proporciones y el cual la arquitectura convirtió en una pedagogía en el sentido más noble del término, transmisible en tanto que científico y que evocaba a la historia (en relación al empleo razonado de los órdenes) y, en consecuencia, a la cultura del gentilhomme letrado. C. Perrault, interrogándose sobre el carácter natural o verdadero de la belleza y rechazando la autoridad de la trascendencia para poner el acento sobre la influencia que en ello tienen el uso y las costumbres, no deja de afirmar por ello los derechos

que tiene la Academia para poner bajo su control su uso. El debate versa sobre la naturaleza del buen gusto —que la academia de arquitectura evitaba definir fuera de la presencia de Colbert— pero sobre su uso y control; el aparato académico no está puesto en cuestión; las divergencias estallan al nivel del uso y revelan los antagonismos de grupos y de intereses sociales diferentes.

Estética e ideología profesional

El sistema de los órdenes, más allá del valor estético que se le concede, ejerce un cierto número de funciones sociales. Tiene un valor pedagógico simple; en tanto que sistema de organización formal del espacio el aprendizaje de un orden es el aprendizaje de un estilo; y de su empleo pueden deducirse más procedimientos de ejecución. A partir de la definición de un orden, no solamente el módulo y el tipo de medidas están dadas, sino también el sistema de ornamentación adaptado al destino de la obra. Todo el esfuerzo de Blondel para reducir los Órdenes a algunas relaciones estructurales simples y para elaborar tablas de medidas simples, claras y comprensibles, entraña una enseñanza de la arquitectura de naturaleza conceptual ofrecida en las escuelas. El uso de los Órdenes se inscribe dentro del esfuerzo general de racionalización de las medidas que el rey busca monopolizar para imponer su supervisión. El sistema de medidas era administrado por todo un conjunto de poderes locales que controlaban los materiales, la mano de obra, las tarifas, las especificaciones y administración, y de él dependía la evaluación del costo. Sin embargo de ello, las especificaciones que respondían a los usos y costumbres por largo tiempo gozarán del favor del público en contra de las especificaciones y administración real, como lo muestran los textos de Frémin.

Ni la teoría de los órdenes, ni la simetría son conceptos inocuos. Van a prestar una ayuda poderosa a partir del momento en que se impone el cambio de propiedad en las grandes ciudades en donde se despliega la especulación. Meter en simetría es también expropiar para desembarazar a la vía pública y para que el Estado recupere un impuesto suplementario de las ventajas que de las vías más despejadas obtienen los ribereños. A menudo la simetría fue un pretexto para el reacomodo de los espacios públicos y privados en favor de nuevos alineamientos, de la condena de la proliferación de construcciones y de usurpaciones de la vía pública. Al dotarse de un estilo oficial, el poder público tomaba partido por los arquitectos en contra de los albañiles. La oposición entre Blondel y Perrault no debe hacer olvidar un cier-

to número de acciones comunes que reafirman la defensa del sistema académico. Por medios diferentes y a nombre de diferentes interpretaciones, Blondel como Perrault defienden una estética científica que intenta eliminar al artesano y convertir al arquitecto en la persona indicada para controlar a todo lo largo el proceso de producción. El desarrollo de la perspectiva científica, la sofisticación de las técnicas de diseño y la interpretación de la simetría que brinda Blondel, hacen del arquitecto el maestro del efecto final. La armonía y la simetría de los edificios son obtenidas mediante la previsión del efecto a obtener y no por medio de un ajuste óptico, “a vista de ojo”, en el momento de la ejecución.

La arquitectura “sabia” que supone el uso de la proporción y el conocimiento de los órdenes, va a ser utilizada para eliminar del mercado a los albañiles “ignorantes” vertiendo el descrédito sobre sus prácticas y sus “maneras”, es decir, sobre su estilo.

La oposición entre Blondel y Perrault se resuelve si se tiene en cuenta el lugar que le confieren al arquitecto en el proceso de producción. Se trata, para uno y para otro, de despreciar el conocimiento alcanzado por medio de la ejecución de las obras a favor del trabajo propiamente proyectivo que a partir de ese momento, es devuelto al arquitecto cuyo diseño sirve para establecer los presupuestos.

La estética sabia separa las funciones del contratista de las del arquitecto, separación que acentúan los reglamentos de la Academia de Arquitectura y el descrédito atribuido al “negocio”.

La teoría arquitectónica viene al apoyo de la ideología profesional de un grupo próximo al poder, que es el de los arquitectos del Rey, a los cuales la Academia Real de Arquitectura (fundada en 1672) confiere un estatuto privilegiado. La fundación de esta Academia, dependiente de la superintendencia de Edificios, que juega a la vez el papel de Consejo de Edificios y tribunal de expertos, representa un momento clave en la institucionalización de la profesión. Fue creada una enseñanza “pública” de la arquitectura. Tendrá por efecto, tanto orientar hacia el control del gusto, como, y mediante la promulgación de un código, el tipo de prestigio buscado para la profesión. A partir de ese momento, los debates y los cuestionamientos académicos tienden a centrarse sobre una crítica del gusto. La Academia Real de Arquitectura toma lugar dentro de una organización cultural de conjunto. En 1663, la Academia Francesa es “nacionalizada”, según la expresión de Marc Soriano, así como la de Pintura y Escultura. En 1666 se organiza la Academia de Francia en Roma, en 1668 se funda la Academia de Ciencias, en 1671 la Academia Real de Arquitectura y en 1672 la

Academia de Música. Bajo el impulso de Colbert, las instituciones académicas son vinculadas a la Superintendencia de Edificios del Rey, cargo que él tiene. Para incluirlas en un circuito económico les añade las Manufacturas Reales: los gobelinos, la jabonería, Beauvais y los Vidrios. De este modo, las academias artísticas que en un principio respondían a los deseos de los artistas de liberarse de las corporaciones son tomadas por el poder real y devienen un instrumento de propaganda; la creación de una Imprenta Real y la instauración de la censura permiten supervisar la información. Los procedimientos empleados por el poder real van del control del reclutamiento a las gratificaciones, subvenciones, pensiones acordadas a los artistas. Además, la fundación de grandes academias parisinas es acompañada de una red de academias provinciales encargadas de ofrecer una enseñanza pública que compite con la formación ofrecida hasta ese momento por las Corporaciones. Es en ese espíritu que François Blondel, miembro de la Academia de Ciencias es nombrado, a la vez, Director de la Academia Real de Arquitectura y Profesor dentro de esta Academia. La puesta en vigor de este sistema académico crea una burocracia "cultural" y transforma el mecenato personal en un mecenato público. Para la arquitectura, el arquitecto académico, el que es defendido para emprender trabajos, se convierte en el ideal profesional.

En fin, a nombre del "buen gusto" la Academia de Arquitectura es encargada de promulgar un código del cual ella es la institución vigilante. A lo largo del siglo XVIII, la teoría de la arquitectura se transforma en una ideología del Gusto, en tanto que aparecen nuevos grupos sociales detentadores de éste: los *Connaisseurs* y los *Amateurs*.

4. La teoría arquitectónica como ideología del gusto

El modelo newtoniano

En los primeros años del siglo XVIII, el mundo de Newton sustituye al mundo de Descartes: aparece un nuevo modelo de racionalidad. El valor concedido por Newton a la experiencia tiene como efecto no solamente el sustituir la descripción experimental de los fenómenos por su reconstrucción racional, sino también el de convertir la experiencia interior en un dato fundamental del mismo rango que la experiencia exterior. Con el tránsito de Descartes a Newton la palabra "naturaleza" cobra un "cambio semántico", según la expresión de Ernst Cassirer; en lo subsiguiente, la psicología y la teoría del conocimiento toman por objeto la naturaleza

del hombre y no la de las cosas. La transformación del modelo científico va a darle un nuevo contenido a las teorías arquitectónicas: matemáticas y geometría ceden el paso a un acercamiento más empírico; la dogmática académica se transforma; los problemas de la proporción armónica y de las relaciones de la arquitectura y de la música, del origen y de la naturaleza de la idea de lo Bello, son presentados en términos psicológicos. La estética de las reglas se transforma en una ideología del gusto, previo a que se diseñe más netamente la idea de una arquitectura parlante. El arquitecto, de hombre de gusto, devendrá entonces un realizador de la naturaleza, genio y profeta que debe organizar el espacio según los fines que el bien social le inspire.

La evolución del modelo científico de referencia ha tenido una repercusión directa sobre el contenido de la enseñanza en la que la parte de las ciencias experimentales se hace más extensa. La enseñanza oficial, la de F. Blondel, por ejemplo, contenía fuera de la teoría de los Órdenes, las matemáticas y las ciencias del ingeniero: hidráulica, física de fuerzas, gnomónica, estereotomía. El siglo XVIII refuerza la enseñanza de las ciencias del ingeniero en pleno desarrollo. La geometría, por el contrario, pierde importancia. "Con un ligero tinte de geometría, el arquitecto encontrará el secreto para variar sus planos al infinito", escribirá Laugier. En el siglo XVIII la rivalidad que se podía prever entre ingenieros y arquitectos no da lugar a lagunas graves en el contenido de la enseñanza de la arquitectura sino a la constitución de un cuerpo de ingenieros formados en la Escuela de Puentes y Caminos, creada por Trudaine en 1747. Este cuerpo de ingenieros bien organizado disputará peligrosamente que a los arquitectos se les continúen atribuyendo los programas, no solamente de carácter civil sino de urbanismo. Bajo el Antiguo Régimen, personalidades y obras de personas tales como Libéral Bruant, Boffrand, J.F. Blondel (encargado del Curso de arquitectura en la Escuela de Puentes y Caminos), Pierre Patte, Soufflot, Boullée, Ledoux, muestran que una cierta armonía se había mantenido entre ingenieros y arquitectos. Como una consecuencia, bajo el Imperio, y con el favor que Napoleón les concederá a los ingenieros de Puentes y Caminos, auxiliares de prefectos, se forma una burocracia detentadora de eso que Charles F. Viel llamará "el poder universal de edificar" y que tomará en sus manos, con la revolución industrial, la realización de los equipamientos técnicos del Estado.

En el siglo XVIII, la arquitectura se divide en arquitectura civil, naval y militar, pero, al interior de la arquitectura civil se desarrollan las ramas de la construcción,

de la distribución y de la decoración, en la cual el acondicionamiento de los espacios interiores y no solamente de las fachadas, toma una importancia creciente. Esta evolución es notable en las obras de G. Boffrand y de JacquesFrançois Blondel.

Con el progreso de las luces, la cultura arquitectónica tiende a formar parte de la cultura general de los hombres de gusto. En el opúsculo intitulado “el hombre de mundo ilustrado por las artes”, JacquesFrançois Blondel entiende dirigirse al conjunto de los hombres de gusto y estima que la cultura arquitectónica debería ser suficientemente extendida para que los hombres en puestos oficiales tuvieran los medios de adquirir los conocimientos necesarios al bien público.¹² Existía una literatura de vulgarización arquitectónica desde el siglo xvi; las Invenções de Philibert Delorme están destinadas a aquellos que desean edificar bien. La Arquitectura francesa de Savot, si hemos de creerle a la introducción añadida por F. Blondel a la edición que él ofrece, era, en la idea de su autor, un manual práctico comparable a aquél de “Medicina caritativa” de la misma época y cuyo autor se proponía abrir la posibilidad de preocuparse por un público pobre. Las Memorias críticas de Frémin se inscriben en esta misma línea. Esta literatura es independiente de las obras serias editadas en beneficio de la gloria real o con fines de publicidad personal como la de Lepautre. En el siglo xviii, las obras de crítica arquitectónica como aquella de Laugier o las de Briseux o la de Camus de Méziere que propone modelos de distribución de casas, obtienen un gran éxito. La idea de la formación arquitectónica del público está ligada en parte a la accidentada historia de la enseñanza de la arquitectura en el siglo xviii. Blondel mismo, había creado una Escuela de Artes abierta a los artesanos, rompiendo así el monopolio académico. Boullée retoma y amplifica la idea de Blondel cuando hace de la arquitectura no solamente una ciencia necesaria al bien social, sino una en que se impartieran los conocimientos más útiles al hombre: “No comprendo cómo el arte que satisface las necesidades más importantes a la asociación de los hombres, no es cultivado más que por las personas que lo practican; corresponde a nuestra educación el instruarnos en las artes del lujo, en las artes del diseño, en aquellas de la música, etc.; extendemos nuestros conocimientos a las lenguas, a las ciencias, etc., y no hay un particular y, oso decirlo, pocos artistas que se ocupen de la arquitectura. Sin embargo, ninguna persona puede desconocer su

¹² J. F. Blondel, *L'Homme du monde éclairé par les arts*, 1774.

utilidad”.¹³ Las declaraciones de Boullée se producen, es cierto, en el momento en que los proyectos de Bonaparte hacen surgir esperanzas en los futuros miembros del Instituto entonces en formación. La misma opinión es emitida por Ledoux en el estilo que le es propio: “no existe un hombre sobre la tierra que no sea susceptible de ser socorrido por un Arquitecto... Rival de Dios que creó la masa redonda, llevará a cabo más hechos que él, él la desbastará.” Pero antes de buscar justificarse mediante la utilidad, la idea de la vocación social de la arquitectura proviene de la concepción general que el siglo XVIII tenía respecto del gusto. El Gusto, que forma parte de la naturaleza humana, crea una comunidad natural entre los hombres de talento y los conocedores, entre los artistas y los amateurs. El siglo XVIII ha creído profundamente no únicamente en el bienestar y en el progreso de las luces, sino en que la educación estética del hombre era capaz de procurarle el bienestar.

La problemática del gusto

En efecto, el modelo newtoniano de racionalidad de la naturaleza, lejos de debilitarlo, ha tenido como consecuencia reforzar la normatividad del gusto. La crítica de los condicionamientos del gusto desarrollada por Perrault, es sustituida, en el siglo XVIII, por el descubrimiento del gusto como estructura independiente de la diversidad de gustos individuales o de la pluralidad de manifestaciones históricas del gusto (es decir, de la historia de los estilos). La eliminación de la estética de las reglas no es llevada a cabo a nombre de una crítica sociológica que vería en el buen gusto una forma de legitimación de la ideología de la clase dominante, sino a nombre de una intuición dinámica de la naturaleza. Esta última es contemporánea de la aparición de una estética del genio que entraña el abandono progresivo del ideal apolíneo de la tranquilidad al cual el clasicismo había permanecido ligado durante la mayor parte del siglo. Es en la medida en que este ideal de la tranquilidad entra en competitividad con formas del placer más dionisiacas en las que lo sublime viene a combinarse con lo bello, que las formas apolíneas de la belleza académica aparecen como superadas y sus reglas, caducas. Si se elimina de la reflexión sobre el gusto todas las aporías engendradas por las contaminaciones semánticas, constantes en la historia del término y por las utilizaciones particulares de esta noción en la historia de la crítica de las artes figurativas, se percibe que la problemática del gusto va

¹³ Boullée, ed. Perouse Monclos, 1968, p. 38.

a ordenarse alrededor de dos grandes hipótesis directrices: la idea del placer como finalidad particular de la percepción estética y la idea de un órgano específico de aprehensión de lo bello, sobre la naturaleza del cual se pregunta. En el siglo xvii la crítica artística en general y la crítica arquitectónica en particular habían buscado restringir la parte instintiva del gusto y del genio personal al apoyar una estética de reglas del gusto fundada sobre la objetividad de un lenguaje artístico que puede ser el objeto de una ciencia y requiere en consecuencia de un aprendizaje especial. El gusto tendió a confundirse con el juicio, tanto al nivel de la aprehensión de las reglas como de su aplicación. En el siglo xviii, la tonalidad particular de la investigación arquitectónica tiende a darle como finalidad a la arquitectura el bienestar humano y social y simultáneamente propone la satisfacción de la Razón como modelo de bienestar supremo. Esta ambigüedad imprime un carácter particular a las reflexiones sobre el gusto. En efecto, como se ha dicho, el modelo newtoniano de racionalidad de la naturaleza tuvo como consecuencia reforzar la normatividad del gusto de dos maneras, en tanto que estructura de la naturaleza humana y en tanto que dato de la experiencia interior. Resulta de ello una cierta ambigüedad. Los teóricos presentan el gusto como un sentido común propio del hombre pero lo convierten también en una intuición de la razón, según la expresión de Ernst Cassirer, cuyas afirmaciones son de alguna manera irrevocables.

En la mayor parte de las obras que aparecen hacia los años de 1740-1750, se hace sentir la influencia de la filosofía sensualista inglesa (Locke, Shaftesbury, Hutcheson, Hume) en la que los Enciclopedistas basan una parte de su inspiración y la que Condillac aclimata. El juicio de gusto es un juicio natural que responde a mecanismos de nuestra constitución emanados de un sexto sentido, como en el caso de Hutcheson, de un sentido interno de lo bello propio del hombre y capaz de recibir del mundo exterior impresiones específicas de belleza susceptibles de procurarle placer. A partir de este momento, la temática académica evoluciona. Los problemas de la naturaleza del gusto, de la percepción de la belleza, como aquella de la armonía de las proporciones, de las relaciones de la arquitectura y de la música, son entonces objeto de un análisis psicológico. La filosofía sensualista del conocimiento reintroduce a nombre de la armonía natural del mundo creado, los datos de los sentidos que la filosofía clásica había eliminado del conocimiento racional como causa de error. Teóricos como el Padre André, Briseux o el abate Batteux, que desean mantener los principios fundamentales de la arquitectura, la estética de las

proporciones y la imitación de la bella naturaleza, también dejan su lugar a las intuiciones del gusto.

La idea del gusto como juicio natural aparece, por ejemplo, en los análisis del padre André: “el ojo es el juez natural de lo bello visible, el oído el árbitro de lo bello acústico y uno y otro están establecidos por un orden soberano”. Para Briseux, el sentido de lo bello es un sentido común —“común” a los otros sentidos— y capaz de operar la síntesis y la combinación de las impresiones, en un sexto sentido, “órgano del alma, juez de todos los sentidos”. *El Tratado de lo bello esencial* (1742), atribuido a Briseux, afirma la armonía entre la naturaleza y el hombre: “La naturaleza, esta madre universal, actuando siempre con la misma sagacidad y de una manera uniforme, se tiene el derecho de concluir que el placer del oído y de la vista consiste en la percepción de las relaciones armónicas como siendo análogas a nuestra constitución y que este principio tiene lugar no únicamente en la música sino también en todas las producciones de las artes: una misma causa no puede tener dos efectos diferentes...de ello resulta que la causa de lo agradable es la misma para todos los sentidos”. El placer que acompaña y caracteriza la percepción de lo bello encuentra su fuente en la simpatía debida a la similitud entre nuestra organización y la naturaleza: “si las proporciones en la música producen más fuertes impresiones en nuestra alma de las que producen otros objetos en nuestros sentidos, es porque la música le es más simpática, más, por así decirlo, viviente. Esta simpatía es tan notable que nosotros somos más afectados por una voz humana que por el sonido de los instrumentos”. El modelo teológico de la racionalidad de la naturaleza, en nombre de la simplicidad de las vías de Dios y de la constancia de su voluntad, se encuentra de esta manera proyectado al interior de la naturaleza y funda la analogía de nuestra organización con aquella del mundo exterior.

La educación y el conocimiento de las reglas, lejos de debilitar el gusto, lo refuerzan. La crítica de los condicionamientos sociales del gusto elaborada por C. Perrault, se contrapone a la idea del gusto definida como estructura de nuestra organización mental. El gusto se afirma contra la moda, ese “tirano del gusto”, y las tentaciones suscitadas por el entusiasmo (“el entusiasmo no es menos peligroso que lo insípido, la excelencia consiste en una justa conveniencia”). Subsiste en relación de complementariedad mucho más antagonismo con la estética de las reglas: “El gusto adquirido excluye toda especie de moda tanto como de obstáculos a su perfección y a su progreso... El hombre de gusto, cuando se trata de artes útiles,

sabe resistir al torrente y abandona al vulgar ese espíritu de vértigo que el artista edulcora con el nombre de genio, de fuego de la invención". El gusto que la cultura artística y la sociedad ejerce y perfecciona es concebido como un fenómeno de la civilización: "El lujo que marcha de la mano con las artes induce el gusto que es el resumen de la comparación de las obras y al que se puede titular de tacto fino y delicado que ejerce el espíritu". La cultura artística, el hábito de la comparación entre los productos del arte, refuerza el gusto: "cualquiera que sea, digamos que se sirve del término del gusto para expresar en general el último grado de perfección; que el gusto tal y como nosotros lo entendemos es el juez de las Bellas Artes, que no ha sido reducido a principios constantes más que por su placer, que en una palabra el gusto de esas mismas artes de ninguna manera es ficticio; que él está en nosotros pero que puede ser perfeccionado y de este modo se convierte en la bandera que sirve de guía a los artistas en todas sus producciones".

Las ambiciones pedagógicas de J.F. Blondel lo llevan sin embargo a conservar una ética tradicional del gusto y le hacen mantener al joven arquitecto bajo la férula de las reglas, y conminándolo a mantener el sentido exacto de su propia medida, le instan a no considerarse por encima de los preceptos y de no convertir en abuso las excusas de los grandes maestros. La ciencia del arquitecto supone el espíritu de la delicadeza, la intuición de los hombres y de las cosas, el sentido de lo adecuado y conveniente, que es como lo escribe en los capítulos intitulados El análisis y el gusto del arte. Más todavía, esta educación del gusto fundamenta una comunidad de hombres de gusto: amateurs y artistas. Blondel distingue el gusto activo que es el gusto del artista del gusto pasivo que es el de los conocedores: "uno le pertenece al artista y el otro al amateur...el gusto del artista es más difícil de adquirir puesto que los conocimientos le bastan al amateur mientras que el artista debe operar". En la misma época, el conde de Caylus distinguía a los artistas, los conocedores (que podían ser admitidos como miembros honorarios en las Academias) y los curiosos: "esos que tienen una predilección por ciertas escuelas o estilos".

La ruptura con el academismo proviene de otra fuente: está inscrita dentro del desarrollo de una estética del carácter y de la expresión. A nombre de la normatividad del gusto, la toma de conciencia de la multiplicidad de sistemas formales posibles entraña la ruptura entre la forma y el concepto. El principio de la analogía con nuestra constitución va a fundar una estética del carácter. Esta noción del carácter aparece en el caso de Boffrand en referencia al efecto producido por un edificio so-

bre nosotros: "Llamo carácter al efecto que resulta de este objeto y causa en nosotros una impresión cualquiera".

Esta noción conduce al descubrimiento de una "arquitectura parlante" concebida como una "arquitectura activa". El arquitecto debe ser capaz de suscitar, de controlar, de manipular el efecto que puede producir un edificio sobre el espectador: "un hombre que no conoce esos diferentes caracteres y que no los hace sentir, no es un arquitecto". A partir de entonces, tanto en la enseñanza de J.F. Blondel como en sus escritos y también en aquellos de Le Camus de Méziers, aparece la idea de una técnica de la expresión arquitectónica que intenta controlar las impresiones que se van a producir por medio de la maestría de las formas arquitectónicas. La reflexión sobre las proporciones es reintegrada al seno de una reflexión general sobre la analogía que pone en relación las proporciones con las afecciones del alma, idea en germen en J.F. Blondel y claramente manifiesta en Le Camus de Méziers: El genio de la arquitectura o la analogía de este arte con nuestras sensaciones expresa bien esta idea: "ninguna persona ha escrito sobre la analogía de las proporciones de la arquitectura con nuestras sensaciones; no encontramos más que fragmentos esparcidos poco profundos; por así decirlo, lanzados al azar... hasta aquí se ha trabajado siguiendo las proporciones de los cinco ordenes de la arquitectura empleados en los antiguos edificios de Grecia y de Italia... Cuantos artistas no han empleado esos ordenes de manera maquinal sin captar las ventajas de una combinación que pudiera dar por lugar un todo caracterizado y capaz de producir ciertas sensaciones; no han concebido con mayor amplitud la analogía y la relación de esas proporciones con las afecciones del alma". La toma de conciencia del carácter y de la expresión es, sin embargo, estrechamente circunscrita por J.F. Blondel dentro de los límites de una lógica del arte. El descubrimiento de la intencionalidad artística es contrabalanceado por la toma de conciencia de la objetividad de las relaciones a poner en obra en los diferentes tipos de edificios. Los capítulos del análisis y el gusto del arte presentan una ciencia de la determinación de los juicios estéticos capaz de proporcionar reglas rigurosas al arquitecto. Esta ciencia se basa, parece ser, sobre dos ideas fundamentales expuestas en el artículo relativo a lo "Bello" de la Enciclopedia redactada por Diderot: la definición de la percepción de lo bello como captación de relaciones y la afirmación de la objetividad absoluta de esas relaciones. "Colocad la belleza dentro de la percepción de relaciones y tendréis la historia de sus progresos desde el nacimiento del mundo hasta hoy en día; elegid como carácter diferencial

de lo bello en general otra cualidad que os plazca y vuestra noción se encontrará de inmediato concentrada en un punto del espacio y del tiempo." Así, del "Análisis del arte" que versa sobre las categorías de los juicios estéticos a la obra de distintas maneras, estilos o tipos de edificios, J.F. Blondel distingue "el gusto del arte", capítulo en apariencia repetitivo que retoma las categorías para confrontarlas con las manifestaciones históricas y con el progreso del gusto. Más profundamente, el proyecto mismo de Blondel en sus exposiciones, parece proporcionar al arquitecto los principios de una ciencia relativa a la determinación de los juicios estéticos y hacer pasar eso que nosotros tomamos como el conocimiento, por un "sentimiento" en el dominio del conocimiento, susceptible de ofrecerle principios para la realización de la obra. Esta ciencia de la determinación de los juicios estéticos descansa sobre el carácter objetivo de las relaciones tal y como Diderot las había definido: "Cuando digo que un ser es bello por las relaciones que se indican, no hablo de relaciones intelectuales o ficticias que nuestra imaginación nos trae, sino de relaciones reales que existen y que nuestro entendimiento observa con la ayuda de los sentidos. Que piense o no piense nada de la fachada del Louvre, todas las partes que la componen no dejan de tener tal o cual forma o este o el otro arreglo entre ellas; que hubiera o no hubiera hombres, no por ello sería menos bella." Estas relaciones tienen una consistencia y una racionalidad que les son propias. "Entre las relaciones se puede distinguir una infinidad de tipos: hay las que se refuerzan, se debilitan o se atemperan mutuamente. Qué diferencia encontraremos en lo que se piense de un objeto se si las capta a todas o solamente a una parte! ... Los hay <los juicios> indeterminados y determinados: nos contentamos con los primeros para acordar el nombre de bello, todas las veces que no sea determinado por el objeto inmediato y único de la ciencia o del arte. Pero si esta determinación es el objeto inmediato y único de una ciencia o de un arte, exigimos no solamente las relaciones sino también su valor". El análisis del arte describe los sistemas de categorización formal de los tipos de edificaciones, sistemas de los cuales toman su lugar los diferentes órdenes como sistemas particulares. En lugar de una teoría de los órdenes precedida o seguida de la exposición de módulos (como en el caso de François Blondel), e incluso, en lugar de un tipo de axiomática (como en el caso de Boffrand), J.F. Blondel propone una tipología de los diferentes tipos de relaciones. Esta tipología se refiere al carácter del edificio, a la naturaleza de las impresiones que se desea evocar en el espectador y a su correspondencia con el destino del edificio. Se puede elaborar una tabla de

categorías de la arquitectura: sublime, admirable, original, piramidal, agradable, conveniente, verdadera, misteriosa, etc., con cada alternativa, en su definición, a efecto de buscar los ejemplos a los cuales se puede referir su destino, así como su sistema propio de equilibrio (grande, pero no gigantesco o enorme, simple pero no pobre, pequeño pero no enano, etc.). Las normas clásicas son así reubicadas al interior de un sistema de diferenciaciones estructurales del cual son una de sus manifestaciones, pero que las engloban.

La lógica del arte por medio de la cual se transita de lo indeterminado a lo determinado, entraña una sofisticación considerable de la técnica arquitectónica: todo el arte de la arquitectura se condensa en la maestría de esta ciencia de las relaciones que es la expresión de lo bello. A cada tipo de "carácter" corresponde un sistema de relaciones que le es propio. No es necesario, de ninguna manera, absolutamente hablando, que sean intencionalmente deseadas: "el gusto es un sentimiento de reglas, aun si no se conocen". Pero una parte más y más considerable está dedicada a la delicadeza, al arte del detalle, mucho más que a la inspiración propiamente dicha, que remitiría a la presencia de un modelo ideal. El genio del arquitecto se manifiesta por una adhesión casi instintiva al objeto, en la complejidad y combinación de relaciones. El arquitecto se expresa con predilección en las pequeñas cosas, en los matices imperceptibles, en el arte de las molduras, de los detalles, "matices imperceptibles que escapan al vulgo pero que el artista instruido sabe captar y que el amateur sabe aplaudir. El, solamente, al encomiar el genio del artista, lo eleva por encima aun de los preceptos y lo conduce a llevar a cabo ese juicio que es para los talentos el más alto grado de perfección".

El clasicismo es mantenido como una estética de la percepción. El principio de perceptibilidad funda la unidad (captada mediante un solo golpe de ojo), la claridad, la perfecta legibilidad del edificio. Se regresa así una vez más a la definición del gusto como operación intelectual de captación de relaciones que procura el placer específico de lo bello. La legibilidad en la percepción de la obra permanece el principio clave; de él derivan los principios de unidad en la variedad, de correspondencia entre las diferentes partes del edificio que deben "simetrizar", entre los interiores y los exteriores que deben corresponderse así como la importancia concedida al ordenamiento. La captación de relaciones racionales propias de la obra debe ser facilitada al máximo. Se sabe que Montesquieu condenaba al gótico porque era un "enigma para el ojo". La transparencia de las intenciones artísticas así como la fidelidad

de la expresión al carácter del edificio, que hasta ese momento únicamente garantizaba la estética de los órdenes, son mantenidas como principios directores en la medida en que se trata de satisfacer la razón por medio del gusto. Estas exigencias propiamente intelectuales entrañan igualmente una complicación de la técnica arquitectural en el manejo de los sistemas formales. F. Blondel, una vez más aquí, parece inspirarse en Diderot:

“Lo bello que resulta de la percepción de una única relación es usualmente menor que lo que resulta de la percepción de múltiples relaciones. La contemplación de un bello rostro o de un bello cuadro impresionan más que la de un solo color; el cielo estrellado, que un telón azul; un paisaje, que un campo abierto; un edificio que un terreno llano; una pieza de música que un sonido. Sin embargo, no es necesario multiplicar el número de relaciones al infinito; no admitimos en las bellas cosas más relaciones que las que un buen espíritu puede extraer clara y fácilmente... Todos convienen en que existe una belleza que es el resultado de relaciones percibidas; pero según que se tengan más o menos conocimientos, experiencia, hábito de juzgar, de meditar, de ver, más amplitud de espíritu, se dice que un objeto es pobre o rico, confuso o completo, mezquino o sobrecargado”.

El proyecto de J.F. Blondel parece ser el de proporcionar para cada una de las diferentes arquitecturas que estudia, ese óptimo de relaciones legibles y de ajustarlas al destino social del edificio.

La importancia concedida a la decoración debe igualmente ser comprendida como la prolongación de una estética del matiz, del detalle, de la “pequeña” impresión, mucho más que como un culto al ornamento. En sentido estricto, la decoración es una impregnación semántica de la materia y no debe ser confundida con la ornamentación, con el ornamento en el sentido en que lo entendía Adolf Loos, forma patológica, prolongación cancerosa de la intención artística. Los arquitectos oficiales de la época condenaban vigorosamente el rococó, forma excéntrica del estilo francés. El clasicismo, a nombre de la simplicidad necesaria del estilo, se mantiene a todo lo largo del siglo XVIII para culminar en la “pureza” del estilo Luis XVI, perpetuación debida, parece ser, a un sentido de bienestar que lleva a buscar en el arte el descanso de la razón. La evolución hacia formas más dramáticas, la búsqueda del carácter, son verdaderamente debidos a una evolución en el tipo y la naturaleza del placer buscado. Correlativamente se desenvuelve una ideología del

genio y se transita de una representación matemática de la naturaleza a una representación dinámica de lo bello y lo sublime. Poco a poco, a una estética de la expectación prevista y satisfecha, que inspira la definición que Montesquieu proporciona del gusto (“El gusto no es otra cosa que la ventaja de descubrir con finura y presteza la medida del placer que cada cosa debe ofrecer a los hombres”), se superpone la idea de una sorpresa que satisfaga. Analizando la belleza de un teorema, Diderot pone el acento sobre este efecto sorpresivo:

“La belleza que consiste siempre en las relaciones, estará en esta ocasión en razón compuesta del número de relaciones y de la dificultad que tendría para percibir las... Una circunstancia que no es indiferente a la belleza, en esta ocasión y en muchas otras, es la acción combinada de la sorpresa y de las relaciones, que tiene lugar en todas las oportunidades en que el teorema cuya verdad ha sido demostrada, pasaba anteriormente por ser una proposición falsa”.

La belleza no es más una revelación súbita global, como lo era para François Blondel, sino develamiento de las apariencias. A la estética de la fachada sucede la maestría de una puesta en escena y de una puesta en obra de la naturaleza.

El abandono de los valores clásicos y del sistema de las proporciones, causa de un gran desarrollo contra el cual, por reacción, se producirá un retorno del academismo, es motivado por la lenta desintegración de las fuerzas académicas. Los principios de la estética de las reglas han caducado por el descubrimiento de la construcción como principio de una organización dinámica de las formas, el paso de un simbolismo del decoro a un simbolismo de masas.

Relectura de la Arquitectura

La crítica de la teoría de los órdenes no ha sido llevada adelante más que en la medida en que proponía una nueva forma perceptible de la organización del espacio. La argumentación desarrollada por los Perrault, por plausible que pueda ser (contradicción de los autores, inconsecuencias de módulos establecidos, imposibilidad de aportar una prueba para el examen de los monumentos antiguos, carácter mítico de las proporciones y sus misterios) se contradecía con el hecho de que la estética de los órdenes ofrecía un sistema de organización del espacio relativamente coherente al cual los arquitectos, los obreros y el público estaban habituados. Los órde-

nes aparecían como la encarnación de la estructura del espacio, la forma de la Idea. Desde entonces lo arbitrario era secundario cualquiera que fuera el encarnizamiento que se pusiera para justificar los órdenes. Más tarde, Schopenhauer, retomando la definición de la idea platónica como objeto del arte, reencuentra la necesidad de la columna y del entablamento como lógica interna de la forma así como la estructura de la articulación entre la gravedad y la rigidez, la carga y el apoyo. El cuestionamiento de la teoría de los órdenes no tuvo efecto sino a partir de que se atacó el sistema racional de la construcción.

La noción de una verdadera arquitectura, opuesta en virtud de principios de la construcción y de la verdad social a la falsa arquitectura estaba presente en el caso de Frémin; ella prepara una toma de conciencia de la dimensión antropológica y no más antropomórfica, de la arquitectura. Ella anima la crítica de los órdenes emprendida por Frézier desde 1737, que substituye el modelo de la cabaña primitiva al ideal del Templo de Salomón: "Si existe alguna regla universal para los órdenes, no puede estar fundada más que sobre la imitación de la arquitectura natural: es a la verdad a la que es necesario remitir ese gran arte del que se ha hecho tanto ruido en el mundo de las cosas más simples". En el momento en que F. Blondel, a partir de una experiencia de ingeniero comparable a la de Frézier buscaba poner sus conocimientos de los diferentes procedimientos de construcción al servicio de los órdenes, que Frézier interpreta el principio de la imitación de la naturaleza como el retorno a las vías de "la industria natural a los hombres, a la que podría llamar el instinto de precaverse de las afectaciones del aire y que busca la solidez". La cabaña primitiva en madera que se redescubre en el caso de los Frigios, en el Mississipi, entre los germanos y los habitantes de Bohemia y Moldavia, deviene el modelo de referencia. Esta advertencia de Frézier, que será retomada por Laugier, servirá algunas veces para restringir únicamente al orden dórico, al "orden sólido", la legitimidad de los órdenes y para justificar la manía de Inglaterra y de Francia por el dórico, más verdadero puesto que más antiguo, más próximo a las aspiraciones del siglo y a la rusticidad democrática y espartana que la solemnidad enfática de la gran arquitectura del siglo de Luis XIV. La crítica de Frézier ha dado lugar a un viraje decisivo en la percepción del edificio, desligando a la percepción de sus condicionantes culturales y orientándola hacia la captación de los principios de la construcción y de las finalidades del uso. La naturaleza, a partir de ese momento, es concebida como finalidad

mucho más que como modelo: “observemos el uso y el fin de las cosas como regla invariable y universal”.

Esta interpretación del principio de imitación de la naturaleza conduce al descubrimiento del genio, a la obra en los mecanismos de la naturaleza y a la técnica del arte. Conduce a la toma de conciencia de la arquitectura como arte de la construcción, con su lógica interna y sus propios esquemas de racionalidad y propone como modelo de la arquitectura la habitación primitiva y no el templo. Estas dos fuentes de inspiración han estado a veces en armonía, a menudo han divergido cruelmente, en particular en las sociedades industriales modernas. En todo caso ambas han concurrido igualmente a la revolución arquitectónica que se cumplimenta en el siglo XVIII, a pesar de la perduración de una estética clásica. La noción de industria natural alude, en efecto, a la idea de una técnica “natural” de organización del espacio y a una definición de la arquitectura como arte de la construcción. Arquitectos formados en el siglo XVIII, como Dubut, Durand y Rondelet son representativos de esta tendencia. Esta idea encierra también las premisas de un constructivismo estructuralista diferente de la simple exigencia de solidez tradicionalmente requerida de los arquitectos a nombre de los principios de Vitruvio. La intuición de la construcción induce la percepción de la estructura del edificio ya no como organización plástica el espacio sino como sistema de fuerzas, como mecánica del espacio. Esta toma de conciencia es acompañada de una rehabilitación del gótico que entra en competencia con el modelo griego y entraña una nueva lectura de los edificios. La rehabilitación de la arquitectura gótica, delineada por Frémin desde 1702 encuentra su terreno de elección dentro de los debates y controversias de los partidarios y adversarios del gótico que se prolongan a todo lo largo del siglo a propósito de la arquitectura “moderna” de las iglesias, a través de los escritos de Frézier, Cordemoy, el Padre de Tournemire; ellos hicieron más tarde la fortuna de las obras de Laugier.

Se aprecia el interés de dirigirse poco a poco hacia discusiones propiamente técnicas que suponen una reorientación de la concepción del espacio. Culminarán al momento de las polémicas que convergen con la construcción de la iglesia de Santa Genoveva. Soufflot, según dice su alumno Brébion, había deseado reunir la “ligereza de la construcción de los edificios góticos con la pureza y la magnificencia de la arquitectura griega”.

La percepción de la estructura gótica en tanto que sistema de construcción, obtenida a partir de una combinación de fuerzas, entraña un reajuste en la percep-

ción arquitectural. La columna es percibida como estructura soportante en lugar de ser vista en su función ornamental en tanto que simple elemento rítmico, papel que le había sido asignado por "las artes decorativas" del Quattrocento. Las discusiones sobre el papel de las columnas, pilares y pilastras llevan, a su vez, a una reconsideración de la percepción del espacio, una liberación en relación al suelo y a los muros, y a una relectura de la arquitectura griega por contrapartida. La ligereza de la arquitectura gótica parece percibirse como eso que F. L. Wright llamará "lo tenue", la reducción de un apoyo a una tensión que no es más conceptualizada como un enigma para el ojo, sino como una proeza técnica. A partir de aquí, los elementos del sistema formal clásico tienden a aparecer como puros ornamentos y en su gratuidad; y el empleo de los órdenes como "quiméricos" y costosos —en tanto que la iglesia debería en primer término destinar sus recursos a obras de caridad. Más tarde, a principios del siglo XIX, los constructores de la escuela de Durand consideraron que la arquitectura no tiene más nada que ver con el empleo de los órdenes.

La toma de conciencia de la racionalidad específica de la construcción provocó una liquidación de la definición antropomórfica de la arquitectura tanto al nivel de la estética de las proporciones, en donde la justificación por medio de la estructura del cuerpo humano parecía débil, como al nivel de la teoría de los órdenes, como en lo que respecta a la teoría de la cabaña, que parecía incapaz de fundamentar el origen de los órdenes. Al fin del siglo, se ve delinearse la idea de una verdadera ciencia de la construcción opuesta a un arte mecánico de la arquitectura atribuido a Vitruvio por Viel de Saint-Maux o Boullée, quien escribe: "Cuando el intérprete de Vitruvio define la arquitectura como el arte de edificar, habla como un obrero y no como un artista que posee los conocimientos de su arte; me parece entender un jugador de instrumentos que confunde su talento con aquél del compositor en el arte musical... Vitruvio no ha conocido más que el arte mecánico de la arquitectura. Si me limitara a considerar la arquitectura únicamente desde las relaciones adoptadas por Vitruvio, creería definirla de una manera más justa diciendo que es el arte de presentar imágenes mediante la disposición de los cuerpos. Pero cuando se la considera en toda su amplitud se ve que la arquitectura no es solamente el arte de presentar las imágenes mediante la disposición de los cuerpos, sino que consiste también en saber conjuntar todas las bellezas esparcidas en la naturaleza para ponerlas en obra. Sí, no sabría repetirlo muy bien, el arquitecto debe ser el actualizador de la naturaleza en obra". En el mismo espíritu, Ch. F. Viel, reivindicando para

los arquitectos el verdadero arte de la construcción, opondrá a los constructores mecánicos a los arquitectos constructores y hablará de la "barbarie de las ciencias". Únicamente los arquitectos son capaces de materializar los recursos de la naturaleza y de conferir a la arquitectura su verdadera dimensión: "La arquitectura es una poesía capaz de producir las más delicadas sensaciones". Esta mecánica, pura tecnología del siglo XVIII, se ligaba de nueva cuenta, al abandonar el antropomorfismo griego, con la ciencia medieval de Villard de Honnecourt, esta diferencia cercana que no es despreciable, y que en el caso de esta última estaba contrabalanceada por una mística del equilibrio de fuerzas de las que la arquitectura expresa la imagen.

La declinación del principio clásico de simetría que se produce en el siglo XVIII proviene, igualmente, de la importancia otorgada al espacio interior. De ello resultará una nueva lectura del edificio. El desenvolvimiento de la función de habitabilidad de la casa (confort e intimidad) tendrá un doble efecto sobre la concepción del edificio. En primer término, al nivel de la técnica empleada, la utilización de madera y el recurrir a la carpintería para el acondicionamiento de las piezas, ocasionarán la multiplicación de los centros de simetría y harán difícilmente utilizable el principio de simetría unitaria de la arquitectura clásica, derivado de la simetría del templo. Las relaciones entre el exterior y el interior se encuentran modificadas en beneficio del espacio interior del cual el espacio exterior tiende a no ser más que su prolongación. En lugar de que el edificio sea tratado como un ser en sí, dotado de una suerte de rostro que es su fachada y de una fisonomía que le otorga la simetría, él es el exterior de un interior (de donde deriva el principio tan a menudo reiterado por J. Blondel de la correspondencia entre el interior y el exterior). El código académico del estatus social del edificio se encuentra prescrito y reemplazado por la búsqueda de la comodidad, confrontación surgida de la diversidad de condiciones promovidas por la revolución de la sociedad y el ascenso de la burguesía. La competencia del interior con el exterior aparece netamente en el curso de J.F. Blondel. Proviene en primer término de la integración a la ciencia arquitectural de la distribución (distinta del ordenamiento y de la decoración). El movimiento está ya bien madurado en la obra de Boffrand. Si existe un compromiso en la obra de Jacques François Blondel, es sobre este punto y no al nivel de su estética que se deriva una definición intelectual de la percepción de lo bello. Por el contrario, las nociones de claridad y de legibilidad se comprenden en relación a un edificio concebido para ser visto desde el exterior. Como lo indica justamente E. Kaufmann, el hecho de que J.F. Blondel afir-

me que, para el arquitecto, la unidad consiste en el arte de conciliar en un proyecto la solidez, la comodidad y el ordenamiento, sin que ninguna de estas tres partes se destruyan, suena a toque de agonía de la utilitas, firmitasvenustas.

En efecto, según él, la simetría “es también poco esencial en el interior a diferencia de la importancia que tiene en los exteriores”. Y J.F. Blondel tiende a restringirla a la aplicación de los edificios públicos, “porque es mucho más difícil de lo que se piensa usualmente observar en un edificio, la severidad que exigen los preceptos del arte cuando se trata de conciliar la decoración.... con la distribución y la construcción”.

El sistema de las proporciones que había estado ligado a la noción de un espacio sagrado, pierde su significación. Se puede entonces preguntarse si la insistencia en el principio de la simetría no se debe más a hábitos tanto mentales como visuales. Se observa transformarse este principio poco a poco; la uniformidad, atribuida a una necesidad de nuestra naturaleza, cede su lugar a la teoría de la regularidad de figuras naturales, a una simetría completamente superficial calcada sobre la fisonomía humana. La analogía no remite más al ritmo de la progresión matemática sino a la correspondencia natural y a la armonía de nuestra constitución con aquella de los objetos exteriores a nosotros. La arquitectura simbólica puede ser considerada como la respuesta original aportada por el siglo XVIII a las amenazas entonces resentidas por los arquitectos. La importancia adquirida por la construcción y, a través de ella, la aceleración del proceso de laicización del espacio, son sentidas por algunos como otros tantos factores de decadencia. En el momento mismo en que la arquitectura griega era más y más conocida, se manifestaba una desafección por el sistema formal de la plástica clásica. El llamado a los valores de imitación, la reafirmación de la perfección del modelo griego acompañan a un cierto retorno al academismo inspirado de racionalismo de Algarotti que busca inscribir la función en la racionalidad de la forma. Estas reacciones pueden ser comprendidas como conservadoras en el momento en el que la idea de una arquitectura simbólica y el regreso a las fuerzas vivas de la expresión arquitectural se inscriben en el movimiento del siglo.

Hacia “una arquitectura parlante”

De hecho, el concepto de arquitectura simbólica conjuga en la noción de arquitectura parlante las ideas del simbolismo de la decoración y del simbolismo de la for-

ma. La noción de arquitectura parlante ha surgido de la importancia concedida al carácter y a la expresión. Si la obra de Le Camus de Méziers es más original por su título y por su acercamiento a problemas de la composición arquitectural que por las soluciones que propone, es sobre todo en el caso de Boullée, Ledoux y Lequeu que se observa el tránsito a una simbología de las formas. La simbolización está inscrita en el proceso mismo del entendimiento, que la filosofía sensualista del siglo XVIII concibe como capacidad de comparar y de captar analogías.

Lo que permanecía al nivel de la expresión y del carácter en el caso de J.F. Blondel, es decir, al nivel de un simbolismo de la decoración, deviene productor de formas; simultáneamente el registro de impresiones se ha acrecentado e intensificado considerablemente: veneración, admiración, horror, sublime, tienden a suplantar a la belleza; los códigos emocionales son experimentados en beneficio de la inmensidad de la naturaleza y del destino social de la arquitectura. El simbolismo deviene una dimensión fundamental del proyecto arquitectural que reencuentra así su función sagrada y se inscribe en el movimiento mismo del orden natural. Esta toma de conciencia, interpretada por Viel de SainMaux en un sentido religioso, es reinsertada en un proceso económico de transformación de la naturaleza, la agricultura: "Los antiguos no confundían la agricultura sagrada con el Arte de construir alojamientos particulares. Los monumentos religiosos indicaban a los ojos y al espíritu el espacio inmenso que reina entre lo Eterno y la especie humana". La arquitectura de los antiguos era en primer término, simbólica: "una nobleza de formas ligadas a aquella de los símbolos, elevaba el alma del espectador; todo lo elevaba al respeto, todo lo instruía de las causas de la Naturaleza". Se percibe una analogía irrevocable cuando se comparan todos los monumentos con los fragmentos litúrgicos: "Sí, señor, todo es simbólico en los edificios de esos pueblos agrícolas. El número de columnas es relativo a aquél de los planetas o a los meses del año o a los días de cada mes"... "la arquitectura incita al culto al sol, alma de la agricultura". La dimensión antropomórfica luce insustancial ante la magnitud del diseño arquitectural: "El análisis (de los artistas modernos) no consistía en otra cosa que no fuera en medir las diferentes piedras, sin importar la razón del porqué los edificios habían sido elevados.... Nuestros arquitectos... no buscaban más que en el pilar de una cabaña el origen del orden de la arquitectura". La arquitectura simbólica se inscribe pues en el movimiento mismo de transformación de la naturaleza, en el tránsito de la materia a la forma. El arquitecto se transforma, según la expresión de Boullée, en

un empleador de la naturaleza que utiliza los medios que ella le proporciona, los recursos que lo ofrece “sin jamás poner su arte a las (prises) con la naturaleza”. La vocación social de la arquitectura se inscribe entonces en un movimiento global de organización del espacio según los principios de la economía y según las finalidades de la sociedad que exige la asociación de los hombres en vista a su subsistencia pero también a su bienestar. Al arquitecto demiurgo, después hombre de gusto, le ha sucedido el arquitecto genio organizando tanto mejor el espacio cuanto más está en convivencia con las fuerzas profundas de la naturaleza y las emociones que de ahí emanan.

Príncipe Carlos de Inglaterra
Discurso en la fiesta de gala del Royal
Institute of British Architects

Príncipe Carlos, "Discurso en la fiesta de gala del Royal Institute of British Architects (RIBA)" el 30 de mayo de 1984, en Charles Jenks, *The prince, the architects and new wave monarchy*, (New York, Rizzoli International Publications, 1988), 43.

Parecería que los aniversarios para conmemorar los 150 años de ciertas instituciones se suceden rápida y continuamente estos días. El año pasado fui invitado a ser presidente de la Asociación Médica Británica por su 150 aniversario y disfruté enormemente poder desempeñar este particular encargo. He de decir que me sentí muy tranquilo gracias a que ustedes no me pidieron ser presidente del RIBA este año; ya que si bien es relativamente sencillo practicar la hipocondría, es probablemente mucho más difícil practicar el equivalente en arquitectura. Por otra parte, mi tatatarabuelo, el Príncipe Consorte, se dejaba dominar, de todo corazón, por una especie de hipocondria arquitectónica cada vez que podía. Osborne y Balmoral son, de hecho, los ejemplos más obvios de su personal compulsión por el diseño de edificios, aunque también se ocupó del diseño de granjas y del diseño de interiores. Ningún detalle parecía ser lo suficientemente pequeño para escapar a su atención; y como resultado, hemos heredado una serie de edificios que fascinan a cualquiera y que ponen de manifiesto una gran individualidad (aunque inspirados en algún estilo arquitectónico antiguo). Para él, el embellecimiento parece haber sido un ingrediente vital de cualquier edificio; en cuanto al Príncipe Alberto se refiere, mientras más simbólico fuese, mejor.

A veces no puedo evitar pensar si el permiso para realizar alguno de sus diseños estará próximo en estos días; tal vez con la presente y bienvenida reacción hacia el movimiento moderno, que parece estar tomando lugar en nuestra sociedad, este permiso pudiera llegar pronto. Por lo menos la gente está viendo que es posible e importante, en términos humanos, respetar los viejos edificios, los proyectos de

calles y escalas tradicionales y, al mismo tiempo, no sentirse culpables por preferir ciertas fachadas, ornamentas y materiales suaves. Por último, después de ser testigo de la destrucción al por mayor de las construcciones georgianas y victorianas en la mayoría de nuestras ciudades, la gente ha empezado a darse cuenta que es posible restaurar edificios viejos y, lo que es más, que hay arquitectos que desean llevar a cabo dichas restauraciones.

Me parece que desde hace mucho tiempo, algunos proyectistas y arquitectos han ignorado una y otra vez los sentimientos y deseos de la gran mayoría de la gente común de este país. Tal vez no debiera uno sorprenderse acerca de esto si tenemos en cuenta que la tendencia ha sido preparar a los arquitectos para diseñar edificios desde los comienzos: es decir, para demoler y volver a construir. Excepción hecha de los cursos de diseño de interiores, a los estudiantes no les enseñan a rehabilitar, ya que durante sus estudios no conocen a los usuarios de los edificios (realmente, pueden cursar toda su carrera sin preocuparse por ellos). En consecuencia, en muchos de nosotros ha surgido la idea de que los arquitectos tienden a diseñar casas buscando la aprobación de sus colegas arquitectos y críticos y no la de los usuarios...

Preocuparse acerca de la forma de vida de la gente, del medio ambiente en el que está inmersa y de la clase de sociedad que se crea a partir de ese medio ambiente, deberían ser los objetivos primordiales de un buen arquitecto. Ha sido muy alentador observar el desarrollo de la arquitectura de la comunidad como una reacción natural a la política de desplazarlos a nuevos poblados donde pierden sus patrones familiares de sustento provocando así la pérdida de la vida en comunidad. Ahora, por otra parte, estamos presenciando la expansión gradual de viviendas cooperativas, particularmente en las áreas del interior de la ciudad de Liverpool, donde los arrendatarios pueden trabajar con un arquitecto asignado exclusivamente a ellos, quien escucha sus comentarios e ideas y trata de diseñar la clase de medio ambiente que ellos desean, lo que es preferible a la clase de construcción que tiende a imponérseles sin dejarles ningún grado de opción.

Esta clase de desarrollo es un ataque de vanguardia, según uno de los vicepresidentes del RIBA, Rod Hackney, y Ted Collinan; un hombre que armoniza en todo con mis ideas ya que cree que el arquitecto debe producir algo que sea bello a la vista y socialmente útil, ofreciendo de este modo algo muy prometedor en términos de la renovación del interior de la ciudad y de la vivienda urbana, sin mencionar el diseño de jardines comunales. Propiciar que la comunidad como cliente se involucre en los



procesos detallados del diseño en vez de permitírselo únicamente a la autoridad local, es, estoy seguro, la clase de desarrollo que debemos seguir más de cerca. Aparte de cualquier cosa, existe la suposición de que si la gente ha jugado un papel en la creación de algo, tal vez lo traten como si fuera de su propiedad y lo cuiden, haciendo de este modo un intento que reduciría el problema del vandalismo. Lo que creo importante acerca de la arquitectura de la comunidad es que le hace ver a la gente “común” que sus puntos de vista son importantes; que los arquitectos y planeadores no poseen necesariamente el monopolio de saber qué es lo mejor en cuanto al gusto, estilo y planeación; y que, así mismo, no deben sentirse culpables o ignorantes si sus preferencias se inclinan hacia los diseños más “tradicionales”; es decir, hacia un pequeño jardín, patios, arcos y pórticos. Además, existen un número cada vez mayor de arquitectos preparados para escuchar y ofrecer ideas imaginativas.

Sobre este punto, no puedo evitar pensar hasta qué punto hubiera valido la pena contar con la opinión de la comunidad para el proyecto de la plaza “Mansion House”. Sería una tragedia si el carácter y el efecto que causan los edificios de nuestra ciudad capital al destacarse contra el cielo, fuese a ser destruido aún más y que St. Paul se viese empequeñecida por otro rectángulo gigante de vidrio, que estaría mejor situado en el centro de Chicago que en la ciudad de Londres. Es difícil imaginar si debemos creerles a aquellos que lo recuerdan, que antes de la última guerra Londres debió haber tenido uno de los más bellos contrastes con el cielo, como lo tiene cualquier gran ciudad. Aquellos que afirman que la afinidad entre los edificios y la tierra, a pesar del inmenso tamaño de la ciudad, era tan estrecha y orgánica que las casas parecían haber crecido de la tierra y no haber sido puestas sobre esta por otra parte, crecieron en una forma tal, que fueron quitados del camino tan pocos árboles como fue posible... Entonces, ¿qué estamos haciendo ahora con nuestra ciudad capital? ¿Qué le hemos hecho desde el bombardeo durante la guerra? ¿Qué le haremos, en muy poco tiempo, a la plaza “Trafalgar”, una de sus áreas más famosas? En vez de diseñar para la elegante fachada de la “National Gallery” una extensión que la complemente y que continúe con el concepto de columnas y domos, parece que nos hubiesen presentado una estación de bomberos descomunal, rematada por la torre especial que aloja la sirena. Podría entender mejor este tipo de acercamiento a la alta tecnología si se demoliese por completo la plaza “Trafalgar” y empezase de nuevo todo el proyecto un solo arquitecto responsable; pero lo que están proponiendo es un monstruoso carbúnculo en la faz de una muy

querida y elegante amiga. Aparte de cualquier otra cosa, me frustra darme cuenta que alguien, deseando lucir las antiguas pinturas renacentistas pertenecientes a la "National Gallery", quiere hacerlo en una nueva galería tan manifiestamente desigual con el espíritu de aquella época de asombrosa proporción. ¿Por qué no podemos tener esas curvas y arcos que expresan un sentimiento en el diseño? ¿Qué hay de malo en ellos? ¿Por qué todo debe ser vertical, recto, indoblable, solamente con ángulos rectos y además funcional?... En este 150 aniversario, al que tal vez ya se han arrepentido de haberme invitado, quiero expresar la más fervorosa esperanza de que el cumplimiento de los 151 años vea una nueva armonía entre la imaginación y el gusto y entre los arquitectos y la gente de este país.

Jacques

La carrera de arquitecto en el siglo xix

Fuente: Annie Jacques, *La carrière de L'architecte au xix siècle*, (Paris: Ministère de la culture et de la communication, 1986), 4-14. (Se ha respetado el texto de las citas a pie de página).

La concepción moderna de la profesión de arquitecto, data del Renacimiento.

En la Edad Media, la clasificación tradicional entre las Artes Liberales y las Artes Mecánicas no permitía diferenciar a los artistas, arquitectos, pintores o escultores dentro del mundo de los artesanos, es decir de los trabajadores manuales.

En el siglo xv y xvi, a similitud de aquello que acontece en Italia, las Bellas Artes son progresivamente asociadas a las Artes Liberales: el arquitecto adquiere, así, estatuto de intelectual y de artista.

El *Tratado de arquitectura* de Alberti lo definía del siguiente modo: "Aquel que con una razón y norma maravillosa y precisa sabe, en primer lugar, dividir las cosas con su espíritu y su inteligencia y, en segundo lugar, sabe como conjuntar con tino en el curso del trabajo de la construcción, todos esos materiales que, por los movimientos de los pesos y la reunión y el entallamiento de los cuerpos, pueden servir eficaz y dignamente a las necesidades del hombre..."¹

El arquitecto es, pues, a la vez, un sabio gracias a sus conocimientos de geometría y de ingeniero, y un humanista por su conocimiento de la tradición antigua. Es importante notar que se expresa mediante el diseño que, para Alberti, es el lazo de unión entre la arquitectura y las matemáticas.

En el curso de los siglos siguientes, tanto por su psicología como por su comportamiento social, el arquitecto forma parte del mundo particular de los artistas. Las instituciones académicas que se crean y funcionan en el siglo xvii y xviii, son,

¹ Citado por Raymond Moulin, *Los arquitectos, metamorfosis de una profesión liberal*, París, 1973, p. 16.

además, prácticamente idénticas para los arquitectos que para los pintores y los escultores.²

Las transformaciones sociales, políticas y económicas de la sociedad industrial del siglo xix trastocaron todas las antiguas estructuras. Las novedades técnicas, el desarrollo de los medios de información y, particularmente, el nacimiento de la prensa y la expansión sin precedente de las ciudades, al entrañar nuevos programas de construcción, conducen a los arquitectos a profundas mutaciones.

La desaparición de las corporaciones y de las academias del Antiguo Régimen, deja su lugar a nuevos sistemas profesionales en los que el mito del arquitecto del Renacimiento, hombre universal, deviene anacrónico. El arquitecto desgarrado entre las ciencias y las artes, muy difícilmente encuentra lugar frente a las nuevas profesiones, la de los ingenieros, expresamente.

En 1842, Edouard Charton, en su *Guide pour le choix d'un état, ou dictionnaire des professions*, describe las nuevas condiciones de trabajo de los arquitectos: "La práctica de los arquitectos se ha visto obligada a modificarse profundamente, de acuerdo con las necesidades del progreso de la civilización. En la Antigüedad e incluso hasta el siglo xv, los arquitectos estaban encargados no solamente de la construcción de templos, palacios, monumentos públicos y habitaciones privadas, sino también de las construcciones militares y navales; además, entraba en sus atribuciones la combinación y la invención de máquinas. Desde entonces, y a consecuencia del desarrollo siempre creciente de los conocimientos humanos, y precisamente a causa de la multiplicidad de esos conocimientos adquiridos por vías diversas y divididos entre un gran número de individuos, surgieron las especialidades profesionales; es así como una parte importante de los trabajos que anteriormente se le encomendaban a la profesión de arquitecto, es ejecutada hoy día por los ingenieros civiles, militares o marítimos. Sin embargo, la construcción de caminos de fierro y de trabajos de arte vinculados a éstos, han abierto a los jóvenes arquitectos una nueva carrera en la cual muchos ya han logrado ganar honorables posiciones."³

2 Martin S. Briggs, *El arquitecto en la historia*, Oxford 1927, reedición, New York, 1974; Raymond Moulin, *op. cit.*; Spiro Kostof, *El arquitecto, capítulos en la historia de la profesión*, New York, 1977, Francois Fichet, *La teoría arquitectónica en la edad clásica. Ensayo de antología crítica*, Bruselas, 1979; Andrew Saint, *La imagen del arquitecto*, New York, London, 1983; Rudolf y Margot Witkower, *Los hijos de Saturno*, París, 1983.

3 Citado por Helene Lipstadt, en los *Cuadernos de Investigación arquitectural*, marzo 1978, p. 20.



Nuevas definiciones del arquitecto

Será, a menudo a través de los debates con las nuevas profesiones, que el arquitecto tratará de definirse en el siglo XIX. Permanecerá, sin embargo, muy vinculado a la idea tradicional del hombre universal del Renacimiento.

Es necesario tener en cuenta, que, por otra parte, en las mentalidades del siglo XIX, la concepción del artista evoluciona profundamente bajo la influencia del movimiento romántico: la imagen del creador solitario y maldito frente a su hoja o a su tela, coincide mal con la práctica de la arquitectura, que pone en juego capitales, materiales y equipos de hombres importantes. Es posible que esta contradicción explique el hecho de que el arquitecto haya sido tan negativamente percibido por el público del siglo XIX.⁴

Cualquiera que sea la definición del arquitecto, durante mucho tiempo persiste siendo la de un artista: "Esta profesión es apreciada de manera distinta según que se la mire más particularmente desde el punto de vista del arte o según el punto de vista de la utilidad. Creemos que la debemos considerar en su sentido más elevado.", indica Charton.⁵

La definición del Diccionario de la Academia es la más explícita: "El arquitecto es el artista que compone los edificios, determina las proporciones, las distribuciones, las decoraciones, las hace ejecutar bajo sus órdenes y administra los recursos."⁶ La Gran Enciclopedia o el Larousse del siglo XIX lo son menos al definir simplemente al arquitecto como el profesional que concibe y hace que se lleven a cabo los edificios.

Es siempre la terminología del Diccionario de la Academia la que emplean los arquitectos en sus textos oficiales o privados: es la utilizada en el Código Guadet, *Carta de los deberes profesionales del arquitecto*, adoptada por unanimidad por el Congreso de los arquitectos franceses, que se llevó a cabo en Bordeaux en 1895; es la misma que emplea Albert Louvet en una obra aparecida al principio del siglo XIX, cuyo título mismo es muy revelador: *El arte de la arquitectura y la profesión de arquitec-*

4 La historia contemporánea da a ciertos arquitectos, como Horeau, Labrousse o Viollet-le-Duc, una cierta aura de artista maldito o de pionero incomprendido. Cf. los catálogos de las recientes exposiciones que les han sido dedicadas: Henri Labrousse, *Los monumentos históricos de Francia*, Número especial, 6, 1975; Hécator Horeau, 1801-1872, París, Museo de Artes Decorativas, suplemento de los *Cuadernos de investigación arquitectónica*, n. 3, s.d.; Viollet-le-Duc, París, Galerías Nacionales del Gran Palacio, 1980.

5 Lipstadt, *op. cit.*

6 *Diccionario de la Academia*, 1878.

to. Tomando en cuenta medio siglo de práctica de la profesión, intenta explicar la evolución de la noción de arquitecto: "Hacia la mitad del siglo pasado, o más bien en la primera mitad, el arquitecto era considerado como un tipo de artista —también se le llamaba irreverentemente, bohemio— que llevaba largas barbas, que más o menos sabía dibujar, nada de cuentas, descuidado con el dinero, buscando injertar en el edificio más insignificante, las suntuosidades depasadas e imprácticas de los estilos de la antigüedad y de la Edad Media. Es muy cierto, que sobre todo en esta época, para nada se pensaba en la utilidad para un arquitecto tenía una cultura general... esta idea nos ha causado el mayor daño; es debido a la falta de una educación e instrucción básica, que hemos visto tantos arquitectos incompletos, incapaces de escribir una carta o un informe, o de representar correctamente a un cliente."⁷

Louvet tiene en cuenta críticas justas, emitidas especialmente por hombres como Viollet-le-Duc. Este último había insistido reiteradamente sobre la necesidad de rigor y de método necesarios al arquitecto, que debía ser sobre todo un hombre práctico y un hombre del "terreno".⁸

En lo referente al aspecto físico de que habla Louvet, es posible constatar una neta evolución entre los retratos de mitad de siglo, en los que los arquitectos llevan barba y blusa de pintor, de aquellos más oficiales de fin de siglo, en los que portan decoraciones, levitas y sombrero de copa.

La formación común en la Escuela de Bellas Artes es uno de los factores de asimilación a los artistas. Arquitectos, pintores y escultores evolucionan en un medio común, frecuentemente reforzado por lazos familiares, que trabajan juntos en las canteras, se reencuentran a menudo en asociaciones comunes incluso si, paralelamente, los arquitectos tenían tendencia a crear sus propias asociaciones profesionales para defender mejor sus intereses particulares.

Sin embargo, la razón esencial que hace que el arquitecto se defina como un artista durante todo el siglo XIX, es que él piensa ser el único maestro en el arte de la composición: "La primera de las cualidades artísticas indispensable al arquitecto,

7 Marcel Louvet, *El arte de la arquitectura y la profesión de arquitecto*, París, c. 1913, t.1; La formación de la arquitectura, pp. 3-4.

8 Cf. el texto del discurso de Viollet-le-Duc, Los deberes del arquitecto, pronunciado el 27 de noviembre de 1877, publicado por Jean Jacques Aillagon, en *los Cuadernos de investigación arquitectural*, marzo de 1978, n.2, pp. 31-35.

la que lo distingue del simple constructor y del decorador, es el arte de la Composición, es decir, el arte de colocar las diferentes partes de un conjunto de una forma a la vez correcta, razonada y agradable y de regular las proporciones. Sin duda hay elementos en el Arte de la Composición: hay mucho de buen sentido, de medida, de lógica, de gusto; pero esas cualidades no bastan y es indispensable imprimirles un sentido artístico desarrollado mediante un estudio prolongado y un ejercicio constante. Queda bien entendido que cuando hablo de la Composición, pienso más bien en todo pequeño edificio, en la simple villa, por ejemplo, que en los palacios y jardines más suntuosos. Es un error de muchas personas, creer que hay dos tipos de arquitectos: los constructores de palacios y los edificadores de casas, como si no se necesitara ser artista para disponer algunas piezas de manera cómoda y pintoresca; es posible que sea más fácil que inventar la Ópera o los palacios de Versalles, pero, sin embargo, y para no hablar más que de la arquitectura común, es esta falta de composición, esa falta de arte, la que puebla París y sus suburbios con tantos edificios banales que a menudo ni siquiera tienen el mérito de la comodidad..."⁹

La maestría en el arte de la composición es una definición fundamental, y a pesar de las querellas que se dieron en la profesión durante una parte del siglo, ese punto de acuerdo permanece esencial. Se le percibe muy expresamente en el debate teórico con los ingenieros: todos los arquitectos, cualquiera que sea su escuela, se consideran artistas, en tanto que los ingenieros son científicos.

En esos esfuerzos por definir el campo exacto de su materia, el arquitecto se encuentra puesto en contacto, y a menudo en rivalidad, con nuevas profesiones derivadas del avance de las ciencias y de las técnicas. El campo de su competencia es, de una parte, progresivamente limitado por la especialización científica necesaria al dominio de ciertas técnicas, en tanto que, por otra parte, el territorio de su actividad arquitectural se amplía extraordinariamente, gracias al desarrollo urbano sin precedentes, que conoce Francia en la segunda mitad del siglo XIX. Otros elementos, como la controversia entre racionalismo y eclecticismo, arquitectura funcional y arquitectura ornamentada, el nacimiento del arte industrial, son factores de reflexión que ponen en entredicho el oficio del arquitecto. Múltiples debates tienen lugar entre los arquitectos, ingenieros y empresarios, decoradores, cada uno ensayando encontrar su lugar en la nueva sociedad industrial.

⁹ Louvert, *op. cit.*, t.1, p. 22.

Arquitectos e ingenieros

La polémica con los ingenieros parece ser la más conflictiva; ha sido motivo de un cierto número de publicaciones recientes que intentan precisar los orígenes del conflicto.

En su estudio sobre la formación arquitectural en el siglo XVIII, Laurent Pelpel ha puesto el acento sobre el desarrollo de la profesión de ingeniero: creación de escuelas como la de *Puentes y Caminos* en 1747, la *Escuela Real de Ingenieros* en 1748, la de los *Trabajos Públicos* y la del *Politécnico* en 1794.¹⁰ Ellas respondían a la necesidad de formar técnicos destinados a trabajar para la Administración real y, además, y después de la Revolución, para la República y el Imperio, con el objeto de dominar los problemas técnicos más y más especializados y, expresamente, los problemas militares de la época napoleónica.

Laurent Pelpel constata que los arquitectos se lamentaban solamente de una <profesión que les hacía> competencia, pero no le parece que haya existido en esta época un conflicto teórico más grave entre las Bellas Artes y los Ingenieros. Se trataba, simplemente, de “un conflicto de interés práctico.”¹¹

Helena Lipstadt, en otra investigación, intenta captar el debate a través de la prensa arquitectural y fundamentalmente por medio de la *Revista general de arquitectura y de los trabajos públicos*.¹² Ella, tampoco hace otra cosa fuera de ubicar en el siglo XVIII el principio de un debate teórico. Indica que S. Giedion, que ha sido el primero en sugerir la idea del conflicto, parece equivocarse respecto de la posición de la Escuela Politécnica en la época neoclásica: los ingenieros no reclaman ninguna competencia sobre la arquitectura, ellos están mudos a este respecto. Sólo los arquitectos se preocupan de la posible competencia; de la misma manera que se inquietan de la de los contratistas de cantería en el mercado de la construcción.

Durante largo tiempo el papel de los ingenieros ha sido de carácter esencialmente militar. La creación de los ingenieros civiles, verdaderos competidores de los arquitectos, data hasta 1829, fecha de la fundación de la *Escuela central de artes y ma-*

¹⁰ Laurent Pelpel, dir., *La formación arquitectural en el siglo XVIII en Francia*, Reporte de investigación, (CORDA), 1977.

¹¹ *Ibid.*, p. 43.

¹² Helene Lipstadt, *Arquitecto e ingeniero en la prensa*, Reporte de investigación, (CORDA), 1980, pp. 2-3.

nufacturas. El debate teórico entre arte y ciencia no ha tenido lugar realmente más que en la segunda mitad del siglo XIX.

En 1869, Charles Garnier lamenta la reciente separación: "Es una distinción muy moderna esta clasificación de ingenieros y arquitectos. Se ha tomado una porción del todo y se ha hecho de ella una especialidad; se ha escindido un arte en dos y a una mitad se la ha convertido en una profesión distinta. Hay, sin embargo, una singular anomalía en esa separación, y los ingenieros mismos debieran ser los primeros en sorprenderse, si no es que en lamentarse. En efecto, ¿a qué se ha llegado? ¿Cuál es el resultado práctico de esta división? Para los caminos de fierro, por ejemplo, los ingenieros construyen los hangares, los almacenes, los viaductos y los puentes; pero cuando se trata de edificar la estación, parte monumental de la obra, se ven reemplazados por un arquitecto. Es a éste a quien se le confían los trabajos que exigen cuidado, ciencia, habilidad, y que exigen más todavía; **pero cuando se piensa que el arte está en juego, se renuncia a sus servicios y se dirigen a otros...** ¿Por qué pues confiar a los ingenieros la construcción de los grandes puentes monumentales de nuestros ríos, si les prohíbe la construcción de los edificios? ¿Por qué confiar a los arquitectos la construcción de los edificios, si les proscribire la de los puentes...? El arquitecto ha hecho o debe hacer estudios técnicos para construir todo, como un ingeniero, y si el ingeniero llevara algunos años de estudios artísticos, podría construir todo como un arquitecto... No ignoro que esta fusión tan deseable entre dos grupos rivales, tal vez es un poco difícil de efectuarse en este momento. Este antagonismo, sin embargo, es de lamentar: el arte y el amor propio reciben tal vez rudos embates. Se le confía bien al ingeniero la dirección de un gran edificio, pero se le adjunta un arquitecto, lo que viene a significar: "Usted, ingeniero, no conoce nada del arte; usted, arquitecto, no conoce nada de la construcción. Así, cada uno va por su lado, achacando al otro las faltas cometidas. Así es como se producen los monumentos híbridos."¹³

Es evidente que el punto de vista de Garnier, al hacer ver la necesidad de una única profesión, retoma la concepción tradicional del arquitecto, como hombre universal, dominador de las ciencias y las artes.

El punto de vista más adaptado a la realidad del siglo XIX es el de César Daly, el director de la revista más importante de la época, aparecida durante el período de

¹³ Charles Garnier, *A través de las artes*, reed., París, 1985, p. 93 y ss.

1844-1880, verdadero foro de debate de ideas: *Revista general de arquitectura y trabajos públicos, diario de arquitectos e ingenieros, de arqueólogos, industriales y propietarios*.”¹⁴

César Daly atribuye los problemas del arquitecto a su excesivo apego a la doctrina neoclásica y académica. De alguna manera, el arquitecto es el artífice de su propia desgracia. Daly propone, sin embargo, la reconciliación con el ingeniero, a quien considera como uno de los motores de la nueva civilización industrial, generadora de eso que él llama la nueva *arquitectura orgánica*:

Al comienzo de este siglo, las prolongadas guerras que Francia ha tenido que sostener, naturalmente llevaron al Estado a ocuparse con especial esmero, de la educación del ingeniero;¹⁵ la educación general y científica del arquitecto fue, por el contrario, fuertemente olvidada. Al mismo tiempo, el arquitecto contribuía a su propia decadencia ocupándose exclusivamente de una falsa interpretación de la antigüedad, dejándose llevar por una falsa doctrina estética. Su respeto absoluto por las formas y las proporciones de la arquitectura antigua, a la que veía, por así decirlo, como sagrada y de la cual procuraba no apartarse, le condujo directamente a olvidarse de los materiales de construcción y de sus propiedades químicas, físicas y mecánicas... Esas equivocadas ideas se han modificado después... Hace años que se siente más y más la necesidad de dirigir nuestros estudios hacia cuestiones técnicas y científicas, cuyo conocimiento es indispensable para aprovechar bien los procedimientos de construcción que la ciencia y la industria ponen hoy día en nuestras manos; en este sentido, se han realizado progresos considerables y nuestro arte se amplía en el espíritu de todos... Un hecho, señores, que de manera considerable debe aumentar en nosotros el aprecio hacía el ingeniero, es que hoy día es el gran creador de la riqueza pública, de esa riqueza sin la cual una nación civilizada no puede ni cultivar ampliamente las artes ni ocuparse de disfrutar los bienes que procuran... Veo a nuestros primos los ingenieros, a los sabios pioneros, ocuparse de crear los recursos financieros y de elaborar los procedimientos técnicos que ayudarán a la eclosión espléndida que el porvenir reserva a nuestra nueva y próxima *arquitectura orgánica*.¹⁶

¹⁴ Sobre la personalidad de César Daly, consultar Lipstadt, *op. cit.*, passim.

¹⁵ Eso confirma bien el papel militar preponderante del ingeniero. La historia de las relaciones arquitecto ingeniero es tratada en el catálogo de la Exposición de la Herzog August Bibliothek: *Architekt und ingénieur, Wolgen büttel*, 1984.

¹⁶ *Revista general de la arquitectura y de los trabajos públicos*, 1877, col. 160.

Se conoce perfectamente la preferencia de que el barón de Haussmann daba muestras a favor de la colaboración con los ingenieros, y es por ello que el punto de vista de Gabriel Davioud,¹⁷arquitecto del equipo haussmanniano, es particularmente interesante. Al fin de su carrera, cuatro años antes de su muerte, participó en un Congreso Internacional organizado con motivo de la Exposición Internacional de 1878; para dicha ocasión redacta un documento sobre la unión o la separación de los ingenieros y arquitectos, en el cual insiste sobre el carácter anónimo de la “ingeniería” administrativa, opuesta al carácter personal que debe tener la arquitectura: “el ingeniero del Estado tiende más y más a no dibujar, a no calcular, sino a redactar y a firmar, y sobre todo, a hacer trabajar, bajo su dirección, a todo un personal de conductores, ingenieros civiles e incluso de arquitectos, a título de agentes secundarios... Administra y absorbe, para la gloria de Puentes y Caminos, y bajo la acción de un anonimato enervante, sin dignidad para aquél que abandona, todas las actividades que tienen lugar alrededor de él. He ahí un peligro para los arquitectos, y una manera de proceder que no responde a ninguna de las condiciones que necesita el arte para desenvolverse libre y esencialmente personal.”¹⁸

Davioud hace una muy neta distinción entre los ingenieros del Estado, que trabajan en las dependencias administrativas jerarquizadas y anónimas, y los ingenieros civiles, asimilables a una profesión liberal. Estos son los “sabios prácticos, incluidos en especial en alguna de las ramas de la industria.” Cita la cifra de 3.7% de ingenieros egresados de la Escuela central, que habrían encontrado lugar en esta época en el campo de la arquitectura. Esta cifra modesta parece indicar que los pesares de los arquitectos estaban desproporcionados en relación a la realidad de la concurrencia.

El debate de fondo no es un problema de rivalidad respecto del mercado de trabajo, sino, para los arquitectos, una tentativa de situarse en relación a las ciencias y a las nuevas tecnologías.

El terreno de la discusión se amplía a todos los aspectos de la carrera de arquitecto y expresamente a aquél de su formación: los partidarios de la escuela racionalista, defensores de una nueva enseñanza más científica que la ofrecida por la

17 Sobre Gabriel Davioud, consultar el catálogo de la reciente exposición que le fue consagrada: Gabriel Davioud, arquitecto (1824-1881), París, 1981-1982.

18 Congreso internacional de arquitectos realizado en París, del 29 de julio al 3 de agosto 1878, París, 1881, pp. 93 y ss.

Escuela de Bellas Artes, procuraban definir a una respecto de la otra, al arquitecto y al ingeniero. Para los racionalistas, distribuir, formar, construir, eran las tres misiones, a veces contradictorias, que el arquitecto debía conciliar; ellas eran las propias de su oficio. El ingeniero “moderno conquistador, nacido a duras penas ayer”, tenía atribuciones más reducidas, que se limitaban a dos de aquellas misiones:

El “problema que al ingeniero se le presenta ante el programa de un edificio, es siempre éste: apropiar una construcción a una distribución, de tal manera que con un mínimo de materia proporcione el máximo de estabilidad... Eso no acontece con la arquitectura. . . . lo que hace el arquitecto, siempre, siempre, pero siempre cuando permanece a la altura de su misión: hace una cosa con tres. De una distribución, de una forma y de una construcción, deriva una expresión deseada y sentida. Eso es lo que es su obra. Pero en el caso del ingeniero no hace más que dos cosas: distribuir y construir. El ingeniero no se preocupa de la forma: no tiene por qué preocuparse de ella...”¹⁹

Estas palabras de Emile Trélat, muestran bien que para los racionalistas, incluso si admiran a los ingenieros, el privilegio del arquitecto es el de ser el artista ordenador de formas, y único capaz de lograrlas. El ingeniero es un científico experto únicamente en la técnica.

Esta concepción permanece constante durante todo el medio siglo: se la encuentra, idéntica, en el Congreso reunido con motivo de la Exposición Universal de 1900, en otra intervención de Emile Trélat, respecto de la enseñanza:

“Este siglo, y sobre todo la segunda mitad de este siglo, ha fabricado todo tipo de piezas, y dándoles una armadura formidable, un agente activo de nuestra grandes construcciones. Este agente se llama el ingeniero; es un hijo de la ciencia, de la ciencia que extiende sin cesar sus conquistas. El ingeniero ha emprendido el estudio de los materiales con un ardor que no termina jamás. Conoce íntimamente las propiedades de cada uno de ellos y mide con precisión sus capacidades mecánicas. Su método, producto de observaciones cuidadosas, de meticulosas experiencias y de cálculos correctos, lo resume todo en el conocimiento de las condiciones de estabilidad de las construcciones de acuerdo con

¹⁹ Emile Trélat, discípulo de Viollet-le Duc y fundador de la Escuela Especial de Arquitectura, en su discurso sobre la enseñanza, *ibid.*, pp. 36 y ss.

la resistencia que desarrollan los materiales; es esta la característica de la profesión de ingeniero... Ustedes no pueden exigirle similar ciencia al arquitecto... Él perdería, sin suficiente compensación, las energías que le dedica a la comprensión y conservación de los elementos de la *Forma* en sus edificios.

Perdería sobre todo, el método sintético que le impone su papel de *compositor* y del que depende su fuerza de artista.²⁰ El apogeo de la controversia que había sido esperado en el momento de la Exposición Universal de 1889, que parece haber sido el triunfo de la arquitectura de los ingenieros, fue testigo, con motivo de la exposición de 1900, de la revitalización de la fuerza del eclecticismo de los arquitectos.

El debate no tiene término y no se le puede encontrar una conclusión en la época actual. ¡Es sin duda más complejo porque los arquitectos están siempre confrontados con la concurrencia de ciertas categorías de ingenieros y no se definen más con la seguridad que tuvieron en el siglo pasado!

20 Congreso internacional de arquitectos, quincuagésima sesión, realizado en París del 29 de julio al 4 de agosto de 1900, París, 1906, p. 144. El punto de vista es muy similar al de todos los documentos de la época, cf., igualmente a Louvet, *op. cit.*, t. II, *El ejercicio de la profesión*, pp. 36 y ss.

Foster
Un móvil por el bien con un objetivo equivocado

Fuente: Norman Foster, "Un móvil por el bien con un objetivo equivocado" en Charles Jenks,
The prince, the architects and new wave monarchy, (New York: Rizzoli International
Publications, 1988), 54.

El internacionalmente aclamado arquitecto Norman Foster, aplaude la pasión del Príncipe Carlos por mejorar nuestro medio ambiente pero discute que su mensaje es muy simple. Este artículo apareció por primera vez en el *Sunday Times* el 6 de diciembre de 1987.

Debemos felicitar al Príncipe de Gales por rehacer la nación con su llamado para luchar por el medio ambiente y por tratar de mejorar nuestro aterrador legado de reconstrucción de posguerra. Sería difícil pensar en un arma más poderosa para el cambio progresista que la fuerza de una opinión pública informada. El Príncipe se encuentra en una posición inmejorable para incitar a la gente a abrir los ojos, a preguntar, a mirar críticamente y, con suerte, a buscar la calidad verdadera. Su debate es de incalculable valor e importancia, su corazón está en el lugar correcto y yo aplaudo los encabezados.

Sin embargo, se ha puesto a discusión la buena impresión de su mensaje. Conforme intenta pasar de identificar los síntomas a diagnosticar las causas y prescribir la cura, crea en mí el miedo a sus recetas por demás simples. Estas parecen ignorar la profunda realidad, conforme a la cual, la arquitectura no es sino el espejo de los valores sociales y los cambios tecnológicos en la sociedad en cualquier época.

Los principales objetivos de su ataque son ya historia, pero es bueno recordar que hubo un fuerte deseo político después del bombardeo para, literalmente, borrar visiones del pasado. No hay nada nuevo en ello. Los victorianos, que ahora son dignos de admiración, fueron individuos que propusieron y abogaron por dichas conductas. En Glasgow, virtualmente borrarono y no dejaron huella de una ciudad medieval en la orilla norte del río Clyde; ciudad que Daniel Defoe describió como "la



pequeña ciudad más hermosa de Europa". En su lugar, erigieron una visión heroica en la cual los principales edificios municipales, hospitales y universidades eran los puntos de competencia en lo que se refiere a calidad arquitectónica.

La diferencia entre la ola de cambios en esa época y después de la Segunda Guerra Mundial era solamente una actitud mental. Los victorianos tenían un orgullo descarnado, y siempre buscaban la excelencia. Así mismo, contaban con una confianza para invertir en el futuro como todavía lo muestran esos vestigios aún existentes. Está claro que debemos preservar lo mejor de ellos como parte de nuestra herencia. Más importante aún, debemos preguntarnos cómo es que fueron hechos en vez de buscar copiarlos por medio de una descuidada mezcla de fuentes.

El razonamiento de los años de posguerra estaba encauzado a la búsqueda de cuantía, con poco dinero, conforme los contratistas empujaban para vender sus mercancías prefabricadas de alto costo a los codiciosos políticos ávidos de ganar puntos con los duendes benéficos encargados del poderoso juego de la vivienda. La arquitectura, junto con las demás profesiones, estaba involucrada como si fuese una de las ruedas del sistema; aunque algunas veces brillaban por su ausencia. Por ejemplo, el infame Ronan Point, nunca tuvo uno. Los constructores con sus arquitectos de alquiler, trabajaban, como dice el dicho, al "pisa y corre", en un clima de indiferencia cívica y apatía pública. Si quiere una prueba de esto analice las oficinas locales de su Departamento del Medio Ambiente, mismas que se albergan en un bloque de oficinas en un edificio mediocre. Los padres de la ciudad de la primera revolución industrial eran hombres con visión, "patrones" en el real sentido de la palabra; tenían valor y confiaban con optimismo en el futuro.

Nunca hay suficientes hombres de este tipo en ninguna época.

Como arquitecto practicante es doloroso saber la deuda que se contrae con los particulares. La arquitectura nunca podrá ser ejecutada por comités, manuales, códigos o estilos impuestos, no importa que tan bien intencionados sean. Existe una diferencia vital entre tales imposiciones burocráticas y los foros democráticos abiertos para exhibiciones, debates y participación pública. Seguramente sólo es cuestión de tiempo antes de que sigamos el ejemplo de otros países como Francia y Alemania Occidental, en los que la cultura y el medio ambiente se han transformado en temas para hacer campañas electorales que los políticos ignoran a su paso.

Conforme nos acercamos al siguiente milenio y tratamos de recuperar nuestra confianza nacional, no vale nada la silenciosa pero dramática revolución que está

tomando lugar en el proceso de construcción. En los años sesenta, industrialización significaba estandarización a gran escala. Las líneas de producción se justificaban una vasta y repetitiva producción total de mercancía idéntica. Los monótonos prefabricados a lo largo de toda la nación, usualmente hechos en concreto pesado, son un legado de ese período.

Ahora estamos cerca de cerrar el círculo ya que la nueva generación de producción tecnológica hace posible producir componentes a la medida para un sólo edificio, cada uno con una base única. Ya no hay ningún beneficio económico en fabricar cosas que se ven iguales. Los componentes se manufacturan en bases globales y el terreno se convierte en el punto de ensamblaje; lo que no tiene nada que ver con que el edificio tenga una fachada de piedra, metal o vidrio.

Nosotros somos los amos y las máquinas los sirvientes. Sin embargo, en este punto todavía hay algunas ironías. Aunque nuestra cultura está segura de querer hacer cosas, usted puede sentirse fuertemente presionado al tratar de encontrar alguien en este país que haga, por ejemplo, un muro que envuelva un cuadrante de la ciudad o un aeropuerto, así tengan fachadas de piedra o de vidrio. Puede usted encontrar proveedores estadounidenses, belgas, franceses, alemanes, suizos, y muy pronto, japoneses; pero no ingleses. Por otra parte, también encontrará una nueva generación de constructores ingleses mucho mejor informados y con bastante más experiencia que sus predecesores, quienes ahora se encuentran inmersos en el proceso de responder a un nuevo cambio en la demanda de consumo con un gran y aletargado deseo por estándares más altos. En sus viajes al extranjero, estos constructores chocarán con los arquitectos ingleses; ahora renombrados en Europa, Japón, el Lejano Este y los Estados Unidos... mismos que aquí son desconocidos casi por completo.

Estos arquitectos sin duda ganaron su importancia en aquellos países porque tal vez fueron seleccionados para llevar a cabo trabajos importantes o invitados a concursos limitados. En Glasgow, Escocia, el mejor edificio moderno y la mayor atracción turística es la galería Burrell, que fue el tema de un concurso nacional abierto. El concurso lo ganaron tres jóvenes arquitectos que recientemente se separaron; dos emigraron a Australia y los Estados Unidos en busca de oportunidades.

Existen temas urgentes que unen nuestro declive manufacturero, las nuevas industrias de información, la ociosidad, los problemas de las ciudades y la arquitectura que puede responder a estas crisis y oportunidades. El Príncipe de Gales ha

abogado por algunas de estas causas individuales. Ahora, deberíamos animarle para que se sumerja aún más, y de manera oficial, en los traslapes entre la industria, el comercio y las artes. ¿No sería un buen comienzo empezar por la Comisión Real de las Bellas Artes? (The Royal Fine Arts Commission).

Príncipe Carlos de Inglaterra Introducción a una visión de Gran Bretaña, una personal visión de la arquitectura

Fuente: HRH The Prince of Wales, "Introduction", *A vision of Britain, a personal view of architecture*, (Toronto: Doubleday, 1989), 7-14, 76-97.

Debo confesar al lector, desde el inicio, mis reticencias a poner la pluma sobre el papel no por tener miedo a la aventura de introducirme una vez más en territorio positivamente erizado de quisquillosos y peleoneros críticos, no obstante que humildemente reconozco mi carencia de credenciales académicas para la expedición. No, no por eso, sino porque considero que escribiría con mucha mayor consistencia si esperara a ser más viejo y contara, deseablemente, con la sabiduría correspondiente. Mi titubeo, desde luego, carece de sentido. En primer término, porque probablemente pudiera no alcanzar una avanzada edad y ese estado de sabiduría, dada la posibilidad de recibir un golpe en la plenitud de la vida ocasionado por un pedazo de concreto caído de un edificio posmodernista y, en segundo lugar, al tener en cuenta el viejo refrán que dice: "Aquél que titubea está perdido".

Antes de seguir adelante, quisiera solamente enfatizar que mi muy particular interés en la arquitectura y en nuestro entorno, no procede de mi afán por encontrar algo con que llenar mi tiempo para, posteriormente, bordar sobre el tema. Desde hace mucho tiempo me ha afectado la imperdonable destrucción que ha tenido lugar en este país en nombre del progreso; la absoluta, la persistente fealdad y mediocridad de los edificios públicos y privados así como de las casas de interés social, para ya no mencionar lo lúgubre y desalmado de tanta planeación urbana. En los años sesenta, todavía era muy joven para haber hecho algo acerca de ello, pero, sin embargo, recuerdo que pensaba en la insania que significaba destruir tantas cosas valiosas con tal de acatar los dictados de la moda, a punto tal de tirar al niño junto con el agua sucia.



Ese frenético ataque en contra de los principios y valores tradicionales afectaba no únicamente a la arquitectura sino, también, a la música, al arte y a la educación.

Las teorías arquitectónicas de moda en los cincuentas y sesentas, tan servilmente asumidas por aquellos que deseaban ser considerados sus paladines, han engendrado monstruos deformes que rondan nuestros pueblos y ciudades, nuestras villas y el campo. Después de treinta años de experimentación con edificios, materiales y nuevas y revolucionarias ideas que, al establecer la teoría de que el hombre es una máquina, prendieron fuego a todos los cánones, hemos llegado a crear monstruos como los de Frankenstein, faltos de carácter, alienados y sin ternura, a los que únicamente ven distintos los profesores que los concibieron en sus laboratorios y que, incluso ellos, encuentran sus creaciones un tanto difíciles de aceptar después de un tiempo. El resto de nosotros nos vemos obligados a acatar los resultados de sus experimentos; pero, a juzgar por las reacciones suscitadas por la película *A vision of Britain* que realicé con la BBC, muy pocos están satisfechos con la situación.

De cerca de cinco mil cartas que recibí después de la exhibición de la película, el 99% estaban de acuerdo con mis apreciaciones sobre el tema y se consideró que el 5% aprobaban las medidas que estaba tratando de impulsar. Toda clase de personas presentaron sugerencias acerca de cómo se podría mejorar la situación. Una de las más comunes consistió en hacer ver la conveniencia de que los niños recibieran en las escuelas alguna forma de educación sobre arquitectura y su entorno. La otra hizo ver que las atribuciones de las oficinas del medio y de las actividades locales, debieran ser mejor reguladas en beneficio de los individuos y no de los especuladores de la propiedad. También me llamó la atención y me conmovió ver el insólito grado de apoyo editorial para muchos de los puntos de vista que expresé en la película de la BBC.

Algunas personas tomaron mis puntos de vista como tremendamente reaccionarios y opuestos al progreso y a la experiencia del mundo contemporáneo. Entre más me interioricé en el ámbito de la arquitectura, la planeación y el desarrollo urbano, más me di cuenta de la poderosa influencia de los intereses de varios grupos. De aquí las frecuentes, violentas y mordaces reacciones a mis propuestas que suscité al entrar en aguas turbulentas y peligrosas donde aún los más experimentados profesionales se van a pique. He sido acusado, incluso, de abusar de mi poder como

Príncipe de Gales al intervenir en asuntos que debería dejarles a los profesionales de la arquitectura y, ¿pueden ustedes creerlo? de actuar antidemocráticamente.

Me han dicho que he sido sumamente injusto con los arquitectos al dirigir mi enojo en contra de ellos cuando, de hecho, han sido los planeadores, los inversionistas y los políticos locales y nacionales, los verdaderos culpables. ¿Por qué, en consecuencia, los he atacado en particular? Ha sido porque considero que fue la arquitectura vigente o un poderoso grupo dentro de ésta, quienes la impusieron en los años cincuentas y sesentas. Fueron ellos quienes establecieron la agenda cultural. Fueron extremadamente persuasivos y tuvieron mucho éxito en sus argumentaciones acerca de la necesidad de contar con una “nueva” arquitectura que pudiera solucionar la necesidad de reconstruir a la Gran Bretaña de la posguerra.

No fueron los consejeros locales o los planeadores quienes leyeron a Le Corbusier y otros apóstoles del modernismo y después persuadieron a los arquitectos reticentes a adoptar las ideas “progresistas”. Los arquitectos deliberadamente llevaron a cabo una revolución dentro de su misma organización y su mismo sistema educativo. Fueron los “grandes arquitectos” de esa época quienes convencieron a todos acerca de que el mundo estaría a salvo en sus manos. Sus descendientes todavía conservan ese prestigio y un cierto toque de distinción entre sus iguales: establecen el estilo, controlan el currículum y han conquistado posiciones influyentes en el Instituto Real de Arquitectos Británicos, en la Real Comisión de Bellas Artes y en la Academia Real. Son ellos quienes mantienen la enseñanza de la arquitectura bajo su férula; son los héroes de la profusa prensa aduladora y los focos de atención de las mayorías acríticas. Estas últimas se encuentran tan acostumbradas a evadir la crítica, que mi indulgente observación acerca de que el “Corral 1” parecía un telégrafo de los años 30s, fue tomada en algunos barrios como una inconstitucional intervención en los procesos de planeación.

Parece sencillo decirlo, pero no estoy particularmente interesado en disputar con los arquitectos o con los planeadores acerca de ese asunto.

Ello, no obstante, lo que sí me concierne es su concepción filosófica de la totalidad del problema relativo al diseño del entorno en la medida en que afecta a las personas y a su forma de vida. Muchos arquitectos y planeadores consideran que la arquitectura debería reflejar el espíritu de la época ¡sea cual fuere lo que eso significa! En el mismo sentido en que el Renacimiento reflejó en su arquitectura la caída de los grilletes de la iglesia medieval, así, esas personas sostienen que la arquitec-

tura de hoy en día debe reflejar el dominio de la alta tecnología y el triunfo aparente del ser humano sobre la naturaleza la que, por largo tiempo, lo mantuvo cautivo. El pasado, aparentemente, carece de importancia en este esquema de ideas y su sentido y lecciones debieran ser cancelados.

Considero que cuando un hombre pierde contacto con el pasado, pierde su alma. De la misma manera, si negamos el pasado arquitectónico -y las lecciones que podemos aprender de nuestros ancestros- entonces nuestros edificios también perderán *sus* almas. Si dejamos de lado los *principios* tradicionales a partir de los cuales se basó la arquitectura a lo largo de 2,500 años o más, entonces nuestra civilización padecerá. Nuestras vidas pueden ser dominadas por formas contemporáneas o por tecnologías sofisticadas, pero nosotros también somos los herederos de algo mucho más grande. En lo profundo de nuestra subconciencia persiste el molesto sentimiento de que incurriremos en un error si nos sacrificamos a nosotros mismos en el altar del progreso y vivimos y trabajamos en edificios que solamente reflejan la tecnología del momento.

No hay nada de malo en aprender del pasado; en aprender las lecciones que nuestros ancestros aprendieron con tanta dificultad; en reconocer que nuestra isleña y muy particular herencia es consecuencia de una respuesta a condiciones climáticas, a la viabilidad de ciertos materiales locales y a los grandes ejemplos de la arquitectura europea. Estos rasgos nos proporcionan un sentido de pertenencia y de orden que son vitales para nuestro desarrollo como seres humanos. No somos los únicos en sentir preocupación por el curso que está tomando la arquitectura modernista y también la posmodernista. (¡Y no nos confundamos con el post-modernismo y con todos los demás 'ismos' que astutos críticos y comentaristas conjuran para arrullarnos con un falso sentido de seguridad!)

En países tales como Arabia Saudita, donde el tránsito al desarrollo ha sido asombrosamente rápido y donde el sentimiento prevaleciente ha sido ser el de "si es americano y si es del 'estilo internacional' debe ser lo mejor para nosotros", están ahora empezando a comprender que perdieron algo a lo largo del camino hacia el modernismo entendido según los lineamientos occidentales. Se está desarrollando un movimiento que busca redescubrir la herencia indígena e islámica y aprender el conocimiento de sus ancestros que tan bien sabían cómo construir apropiadamente para las condiciones climáticas prevalecientes.

Ahora, las personas en el Medio Oriente se encuentran escuchando con creciente interés al admirable arquitecto egipcio Dr. Hassan Fathy quien, por cuarenta años ha tenido que enfrentar la persistente y vitriólica crítica y ser denigrado por la arquitectura institucionalizada a consecuencia de persistir propugnando la causa de la arquitectura tradicional islámica. Fue tachado de romántico y poco sensible a la realidad moderna. "¡Cuando usted les habla a las personas de estética y cultura", escribió el Dr. Fathy, "lo tildan de romántico. Esto muestra el estado de nuestra sociedad actual". Por esto fue criticado, como lo asienta James Steele en su fascinante monografía sobre Fathy, por ser un 'artista-arquitecto', con lo que quieren significar, lo entiendo así, que está excesivamente interesado en la estética y no lo suficiente en todas aquellas seductoras posibilidades que ahora supuestamente existen para el arquitecto y mismas que promoverían el cambio social así como un beneficio general para la humanidad, a través de la tecnología y la presión política.

El Dr. Fathy considera que la "arquitectura para los pobres no debe de ser abordada como si se fuera un tratamiento para una enfermedad especial". Aboga por una "arquitectura que pudiese ser usada tanto por los ricos como por los pobres", y no como una que sea un privilegio de una clase en lo particular. La estética debería ser una consideración aplicable a *toda* la arquitectura: "*desafortunadamente*", Fathy clama, "*a los pobres no se les brinda el beneficio de la estética. Erróneamente, la gente asocia la pobreza con la fealdad, lo cual es una equivocación. Entre menos costoso sea un proyecto para los pobres, exigirá de la estética un mayor cuidado y atención*".

El Dr. Fathy es un hombre admirable cuya resonante voz merece ser escuchada. Simplemente escuchen lo siguiente: "La bella arquitectura es un acto de civilidad hacia las personas que entran en un edificio. Es una reverencia que se les hace en cada esquina, como en un minuet... Cada edificio feo y sin emoción, es un insulto al hombre que pasa frente a él. Cada edificio debería ser embellecido y sumado a su cultura. *Es sumamente difícil de hacerlo así, porque hemos abandonado la escala humana y 'el referente humano'. Necesitamos reintroducir la escala humana, la referencia humana y la musicalidad en la arquitectura*".

A consecuencia del deseo de abandonar el pasado como algo irrelevante, muchos de los valores incalculables han sido perdidos o destruidos. 'Los conocimientos revelados por los sabios', dice Fathy, 'han sido reemplazados por la ciencia analítica moderna, y las habilidades manuales del artesano ha sido reemplazadas por la máquina'.

De ahí que sea estimulante enterarse que uno de los más dotados alumnos del Dr. Fathy, Abdel Wahed El-Wakil, está trabajando en la Gran Bretaña y que a través de su trabajo con materiales tradicionales y formas de ornamentación, está intentando superar lo que él llama la 'división destructiva' entre artistas, artesanos y arquitectos. Confío en que sus considerables capacidades puedan dar buen resultado aquí.

El punto que trato de hacer ver es que existe un profundo malestar -no únicamente en Gran Bretaña, sino también en Europa, en el Medio Oriente y hasta cierto punto, en Norteamérica acerca del curso que ha tomado la arquitectura y respecto del cual la gente se ha sentido, recientemente, sin fuerzas para influir en él.

En un mundo que cambia rápidamente, con nueva tecnología que irrumpe uno y otro día, ¿qué diablos es lo que está mal con la gente que desea contar con entornos que le sean familiares, tradicionales, suficientemente probados y bellos? Tal deseo no significa que seamos menos "modernos"; y que de esa manera deseemos regresar a una existencia preindustrial o comportarnos según la moda del siglo xvi-ii. Lejos de ello. Me parece que tales uniones de aparentes opuestos son esenciales para nuestra salud en el mundo de hoy. Lo que se necesita urgentemente es que los arquitectos y los planificadores que los emplean, sean más sensibles a los sentimientos 'ordinarios', profundamente enraizados en la gente común y corriente y que encuentren los caminos para integrar sus opiniones y sus necesidades al proceso creativo del que emergen los nuevos edificios.

La mayoría de los planificadores, y esto me complace, se están volviendo más asequibles a estas ideas y les gustaría involucrar más al público. Solamente de esta manera seríamos capaces de realizar los interiores de nuestras ciudades (y las casas de interés social de la periferia) más civilizados, íntimos, habitables y más amigables. Actualmente estoy firmemente convencido que estamos en riesgo de repetir muchos de los errores del pasado porque una parte importante de las personas responsabilizadas de los nuevos desarrollos están todavía ancladas a las ideas y a las vacas sagradas de los sesentas.

Se respira un nuevo ambiente entre los arquitectos jóvenes cuya inspiración se nutre de la sabiduría de sus ancestros, difícilmente adquirida, pero son doblegados por el espíritu modernista dominante. Cualquier esperanza de un verdadero renacimiento en el diseño y en las técnicas de la construcción, que pudiera ser armado con vistas a la reconstrucción de la Gran Bretaña, difícilmente podrá tener éxito a

menos que los patrones de la educación en las escuelas de arquitectura en todo el Reino Unido, sean radicalmente revisados. Actualmente, según estoy enterado, no hay escuela donde el diseño arquitectónico sea enseñado a partir de lineamientos tradicionales. Los estudiantes que muestran su deseo de aprender tales principios son rápidamente desanimados. Como consecuencia de ello, salen de las escuelas de arquitectura convertidos en una especie de "vacíos de diseño". A los pies de sus profesores han aprendido, como loros, a gritar "pastiche" a cualquier compañero arquitecto interesado en diseñar edificios según los criterios tradicionales.

Sin embargo, ellos mismos apenas han aprendido a imitar al manierismo superficial de la arquitectura que está de moda en nuestro país y no los principios que fundamentan la composición. Pero actualmente, sospecho que existe un creciente deseo por parte de potenciales jóvenes arquitectos de aprender el verdadero y antiguo *arte* de la arquitectura —esforzándose a fondo— aunque tengan frustraciones a cada paso. Aquella arrogante actitud de parte de las escuelas de arquitectura debe realmente ser enfrentada si esperamos ver algún progreso. El progreso no debe excluir la tradición.

No hay duda. Está claro que el ánimo ha empezado a cambiar en los últimos años. Alguna vez G.K. Chesterton escribió: 'Somos la gente de Inglaterra que nunca ha hablado hasta ahora'. Pues bien, la gente de la Gran Bretaña *ha* empezado a hablar acerca del tipo de arquitectura que quiere.

El movimiento arquitectónico comunitario, por ejemplo, ha transformado de manera consistente la vida de los que ahora suman miles de personas, mismos que han participado activamente en la construcción de sus propias casas, en la conformación de sus propias comunidades y en la creación de más homogéneos entornos urbanos. Como consecuencia de lo anterior, han estimulado la creación de grandes áreas de pueblos y ciudades y han dejado atrás la desesperación y la apatía. Esto ha sido posible al tomar en cuenta los puntos de vista de los disidentes, en vez de ignorarlos. Es extraordinario realmente lo que puede lograrse echando mano de medios muy simples.

En Newcastle observé, a escala reducida -mucho más modesta que el gran proyecto de la *Corporación de desarrollo urbano*, a una milla más o menos- un sitio donde sin alboroto adaptaron un teatro y un centro de arte en una calle de casas escalonadas, sin perder, estoy contento de decirlo, la apariencia de un pequeño poblado. Al respetar el carácter original de los alrededores, realmente no alteraron la apa-

riencia básica del área. El resultado es que funciona. Las inversiones comerciales fluyen y el área completa se está transformando. Hay un ambiente de confianza y esperanza en el futuro.

Existen hechos estimulantes, como ése acontecimiento, por todo el país, pero tienden a ser, más bien, logros aislados. En mi película pregunto si no nos sería posible organizar las cosas a un nivel más profundo, de tal modo que las mejoras pudieran extenderse más ampliamente. La respuesta del público y de la prensa a mi propuesta de que debiéramos considerar la adopción de un tipo de código basado en diez principios o sugerencias me animó a reflexionar con más cuidado sobre la cuestión de poner por escrito algunas de las reglas más generalmente admitidas —¡si es que en algún momento sea posible alcanzar algo así como un acuerdo general!— Posteriormente, en el libro, intento describir más detalladamente lo que quiero decir con eso de “diez principios” o “diez mandatos”, no obstante que, por supuesto, no son órdenes de ninguna manera sino, más bien, fragmentos del folklor extraídos de nuestra experiencia heredada: criterios que hemos practicado por siglos sin prestarles mucha atención y cuyos resultados en alguna época le proporcionaron a la Gran Bretaña algunos de los más bellos pueblos y ciudades del mundo.

Fue ilustrativo hablar con Andrés Duany, el arquitecto de la costa —de un pueblo del Golfo de México que fue mostrado en la película— porque ha teorizado acerca de un código más amplio y sus ideas han sido vistas con creciente interés en toda América. Su código ya ha sido tomado en cuenta no solamente en algunas comunidades. Se olvida a menudo que la idea de código remite al antiguo mundo clásico. Los códigos son parte de nuestra civilización. Ellos aparecen en Europa, donde París, Bolonia, Praga, Edimburgo (en mi opinión la más bella ciudad de Gran Bretaña) Viena y Siena, como lo mencioné en la película, fueron el producto de arquitectos y constructores trabajando de acuerdo a un marco de referencia acordado.

Un marco de tal tipo puede ser empleado, considero, con positivos resultados en la reconstrucción de los destrozados residuos de los centros de nuestras ciudades de tal manera que una, vez más, esas personas cuenten con comunidades apropiadas en las cuales vivir y en las que, a su vez, restauren la vida y el alma de esos centros urbanos. Por medio de una organización llamada *Business in the community*, de la cual soy presidente, espero que podamos inducir el desarrollo de “pueblos urbanos”, a fin de reintroducir la escala humana, la intimidad y unas calles con vida atractiva.

Cuando estuve en París el año pasado, me impresionó mucho la visita que hice a un área antigua de la ciudad, en Montparnase, donde no ha pasado el tiempo. En este caso, la aceptación de ciertos criterios les ha permitido conservar la escala más íntima de sus calles estrechas, de acuerdo a los patrones tradicionales, que conducen en varios puntos a pequeñas plazas. Se ha limitado la altura de los edificios y de este modo se ha garantizado la preservación de la escala humana, lo que contrasta espectacularmente con los inmensos e impersonales monolitos de los años 60 hechos, aparentemente, para pisotear, a la manera de Gulliver, a sus vecinos de miniatura. Para un arquitecto preocupado de que su capacidad creativa pueda verse restringida, el aspecto más significativo de este altamente imaginativo e inmediatamente atractivo desarrollo, consiste en que, dentro de la estructura básica referente a la amplitud de las calles y la altura de los edificios, hay espacio suficiente para una amplia variedad de estilos. Es la *escala* lo que cuenta.

De la misma manera, los franceses han sido inteligentes —y muestran un depurado gusto— en la escala de la nueva pirámide de vidrio diseñada por el arquitecto chino-norteamericano I.M. Pei, en el patio del Louvre. Si bien no estoy seguro de que yo mismo hubiera colocado un edificio de ese tipo en ese sitio particular, ha sido diseñado con gran cuidado procurando armonizarlo lo mas posible con el propio Louvre: el color de la pirámide, las cuatro más pequeñas pirámides que la rodean y los bordes de granito de sus elegantes fuentes, congenian con el color del Louvre y sus proporciones son agradables.

Aquí, en Gran Bretaña, encontramos crecientes indicios de animación, como las nuevas Cortes de Justicia en Trudo, que felizmente enriquecen el horizonte de la capital de mi Ducado.

Pero no podemos cejar; ciertamente necesitamos pensar a fondo acerca de nuestro entorno. Ciertamente, necesitamos persistir y abrir el debate que ha comenzado acerca del carácter de la Gran Bretaña que estamos construyendo. Ciertamente necesitamos considerar dichas posibilidades como un “sistema de claves”. Empleándolo, nuestros pueblos y ciudades *pueden* ser restaurados; lugares donde la gente cuente una vez más y donde nuestro espíritu encuentre tranquilidad e inspiración. Todos necesitamos *belleza*. No podemos vivir sin ella y así lo hemos descubierto a nuestro costo. Deberíamos, entonces, dejar de preocuparnos por las cuestiones ‘estéticas’ y dejar de estar ansiosos por aplicar juicios ‘estéticos’. Donde fallamos al ejercitar dichos juicios en el pasado reciente fue al permitir edificios que

eran la cabal negación de la belleza. Pero fue inevitable que eso sucediera. No podemos permitir que suceda una vez más.

Podemos construir nuevos desarrollos que evoquen lo familiar, los atractivos rasgos de nuestros estilos vernáculos regionales. *Contamos* con arquitectos que pueden diseñar con sensibilidad e imaginación de tal modo que la gente pueda vivir en entornos más agradables. Y no solamente en nuestros pueblos y ciudades. Es posible, en áreas del campo, por ejemplo, y a través de asociaciones que promuevan alojamientos rurales, construir de manera permanente casas visualmente atractivas, con los materiales locales, para personas de escasos recursos. Esto lo sé por el trabajo de Sutton (Hastoe) Housing Association, que trabaja cerca de Sondringham House.

Actualmente, a partir de los reglamentos referentes a la planeación y a las carreteras, es casi imposible alcanzar el tipo de cambios que he estado sugiriendo. Los reglamentos y los requisitos actuales parecen conducir de manera inevitable a la uniformidad monótona de los desarrollos habitacionales donde cada casa debe contar precisamente con los mismos atractivos, el mismo tamaño de jardín, el mismo estilo, el mismo ancho de calle enfrente de él y así sucesivamente. El secreto seguramente estriba en aceptar que cada persona presenta diferentes énfasis en sus exigencias y ver, entonces, que **es** posible crear desarrollos que rememoren los tradicionales y más íntimos patrones de nuestros pueblos y ciudades.

Podemos hacerlo mejor. Nuestros conciudadanos exigen que lo hagamos mejor. Corresponde a los desarrolladores, a los arquitectos, a los planeadores y políticos, responder.

Diez principios con arreglo a los cuales podemos construir el lugar

Debemos respetar la tierra. Es nuestra garantía de nacimiento y cada una de las pulgadas está densamente sembrada con la historia de nuestra isla.

El paisaje es la base de toda nuestra arquitectura. En el Reino Unido, hemos sido bendecidos con una enorme variedad de paisajes. Tal riqueza -desde las montañas de Derbyshire y los valles de Yorkshire, hasta los pantanos de Lincolnshire, debe ser cuidadosamente atesorada.

A menudo, el tipo de tierra es generosa y, de la misma manera, frecuentemente es delicada y fácilmente vulnerable. Gran parte de ella ha sido dañada; la última

guerra ayudó mucho a este respecto, pero puede ser restaurada si la gente está dispuesta a invertir parte de su tiempo y a preocuparse por ella.

Los nuevos edificios pueden desentonar o ser inoportunos o estar diseñados o situados de manera que armonicen con el paisaje. Es muy poco frecuente que se identifiquen con el sitio en que se los desplanta: la escala y naturaleza de los nuevos edificios son cruciales. En vez de proyectar desde un restirador o indicar caminos en un mapa, debiéramos sentir la quietud de la tierra y sus contornos y respetarlos como el resultado de un largo proceso.

Los nuevos edificios no deben sobreponerse al paisaje sino combinarse cuidadosamente con él. Con frecuencia, los grandes edificios pueden seccionarse en partes que humanizarían la escala, proporcionarían un horizonte más grato y enaltecerían lo pintoresco de nuestro paisaje.

Debemos proteger la tierra. Necesitamos, por todo tipo de razones históricas y psicológicas complejas, adoptar un sentido de protección del ámbito natural. Los grandes cinturones verdes son una valiosa contribución a la preservación (aunque a veces esto es una ilusión), del campo. Si los nuevos edificios dejan de estar dispuestos al azar y se les agrupa, se puede preservar una mayor parte del paisaje. Desde mi punto de vista, no tiene caso tener cinturones verdes a menos que sean genuinamente verdes. En una pequeña escala, ayudarían a evitar esos paisajes llenos de cables y luces de neón, de proliferación de supermercados y gasolineras mal diseñadas, así como los campos atestados de autos estacionados. Las granjas y muchos de los edificios y planteles del gobierno tales como las bases militares y las plantas eléctricas, pueden quedar al margen de las leyes de planeación, pero de las consideraciones estéticas: sobre todo, deben respetar la tierra.

Jerarquía

Hay dos clases de jerarquías que debemos tomar en cuenta aquí. Una se refiere al tamaño de los edificios en relación a su importancia pública. La otra se refiere a la relativa significación de los diferentes elementos que componen un edificio, de tal modo que podamos saber, por ejemplo donde queda la puerta principal.

Los edificios deberían reflejar estas jerarquías, ya que para la arquitectura son como un lenguaje. No se pueden construir oraciones correctas en inglés a menos que se cuente con un profundo conocimiento de las reglas gramaticales. Si no se toman en cuenta estos principios básicos de la gramática, el resultado es discordante

y nada armónico. La buena arquitectura debería ser como las buenas maneras y seguir un código reconocido. La vida civilizada es más agradable gracias a un ordenamiento compartido de las reglas elementales de conducta.

Un buen edificio que entiende las reglas, se explica a sí mismo en sus formas y espacios; nos dice a donde ir y qué esperar. Enfatiza aquellas partes que son públicas e importantes. Aun en la casa más pequeña hay diferencias entre la puerta principal y la posterior, entre las ventanas de la estancia y las del ático. Únicamente en los grandes edificios recientes hemos perdido este sentido de jerarquía, por lo que es difícil descubrir si el bloque al final de la calle es un hotel, un edificio de oficinas o un centro cívico.

Los edificios públicos deben mostrarse a sí mismos con orgullo, como lo hacían en el pasado. Un pórtico dórico en un banco, la elaborada ornamentación de una ventana de un salón de juntas del Palacio municipal, el generoso y amplio vestíbulo de un hotel, todo ello sirve para montar la escena y elevar nuestros espíritus. Hoy en día el dogma del modernismo ha conducido a una mortal uniformidad.

Las fachadas públicas no son el único problema: existe también la necesidad de contar con algunos edificios más altos que otros. Encontramos una jerarquía en pueblos y ciudades que puede parecer obvia. Iglesias, edificios públicos, vestíbulos y bares: todos tienen su escala y sitio adecuado. En cierta forma enfatizan nuestros valores y organizaciones sociales.

Escala

El hombre es la medida de todas las cosas. Los edificios deben relacionarse, en primer lugar, con las proporciones humanas y además, respetar la escala de los edificios que los rodean. Cada lugar tiene una escala y proporción características: las granjas en Nottinghamshire pueden ser altas y estrechas y en Northumberland bajas y extendidas. Los edificios altos y fuera de escala son los más lesivos.

La mayoría de nuestros pueblos han sido echados a perder por edificios de desmesuradas dimensiones, carentes de significado cívico y asentados sin orden ni concierto. Cada área necesita contar con una adecuada y razonable limitación en su altura. En Londres, por ejemplo, eficaces leyes secundarias así como las construcciones realizadas entre 1890 y 1950, impusieron límites en la altura. Estas reglas dieron como resultado un ordenado y elegante perfil. Arriba de una continua línea

de cornisas y pequeñas torres rosas, los domos, agujas y cúpulas pueden ser apreciados por todos.

La imagen de ciudad que inspiró estas reglas es la de una ciudad que no sobrepasa ciertas dimensiones. En la medida en que estas reglas y leyes derivadas han sido gradualmente reemplazadas por elaboradas y discrecionales reglas de planeación, hemos sido testigos del surgimiento de edificios fuera de escala en inapropiados lugares.

La reestructuración de pueblos y ciudades respetó, alguna vez, las dimensiones tradicionales de los predios, los patrones vigentes de calles, parques y plazas. Con demasiada frecuencia, actualmente, a los impulsores se les permite conjuntar varios predios pequeños para posteriormente regurgitarlos bajo la forma de gigantes y descomunales desarrollos que recuerdan a Gulliver en el país de Lilliput.

Algunas veces, un gran edificio público podría dominar la ciudad, pero sería la clase de edificio que refleje nuestras aspiraciones, como las grandes catedrales.

Elevamos al cielo lo que es valioso para nosotros: símbolos de la fe, del saber y del poder. Pero esta visión debe ser sostenida por edificios de pequeña escala que reflejen nuestras vidas íntimas.

Armonía

Armonía es el juego compartido de las partes. Cada edificio que está junto a otro tiene que estar a tono con su vecino. Una calle sinuosa de un poblado o la espaciosa avenida de una ciudad compuesta de edificios pertenecientes a muy distintos períodos, puede lucir armoniosa.

Los tiempos actuales parecen ser sumamente insensibles hacia la discordancia de nuestros pueblos y ciudades. La búsqueda de la notoriedad en los edificios lleva a olvidar a los vecinos. Hemos perdido el deseo de concordar con aquello que alguna vez nos fue natural y nos proporcionó algunas de nuestras más queridas calles y acompasados grupos de edificios. ¿Qué ha pasado con la humildad de los arquitectos y diseñadores?

A causa de la escala de nuestro país es mucho más necesario respetar nuestros originales derroteros que imitar transitorias modas arquitectónicas internacionales. Nuestros viejos pueblos no pueden fácilmente absorber los ejemplos más extremos del moderno diseño extranjero.

¿No debiéramos, tal vez, concederles a los mejores diseños contemporáneos una deportiva oportunidad más bien en nuestros nuevos poblados?

Poblados tales como Cheltenham y Bath, ejemplifican las virtudes de la armonía arquitectural, no únicamente en su planeación sino en el empleo de pequeños elementos arquitectónicos como ciertos tipos de puertas, balcones, cornisas y enrejados. Fue una segunda naturaleza del arquitecto del s. XVIII, aunar una casa a otra con un sentido de concordia y unidad.

Hoy, los edificios son diseñados a partir de principios abstractos y se les inserta, en nombre de la "nueva" arquitectura y de exigencias funcionales "modernas", en las ciudades del pasado de tan ponderadas y bien cuidadas dimensiones. Su impacto puede ser amortiguado si se acepta que las calles tienen su propio carácter y entramado. Los edificios de una ciudad como Edimburgo son como las distintas pinceladas de una gran composición, gracias a que todos los participantes partieron de criterios y tradiciones básicas. La armonía es el agradable resultado de todo ello.

Recogimiento

Uno de los grandes placeres que puede producir la arquitectura es el sentido de recogimiento cuando éste ha sido bien diseñado. Es una idea elemental que, sin embargo, adquiere miles de variantes y que podemos encontrar en muy distintos niveles de edificios, desde el cuarto privado hasta el interior de la Catedral de San Pablo; desde la gran plaza pública empedrada, hasta el jardín bardeado.

La escala puede ser grande o pequeña; los materiales pueden ser antiguos o modernos, pero su vinculación, su continuidad y el enclaustramiento producen un cierto tipo de magia. La aplicación de estas ideas da como resultado un lugar único. El secreto de los espacios enclaustrados es que cuenten con pocas entradas, porque si tiene demasiadas, el sentido de intimidad desaparece. Si el espacio contiene algo muy apreciado, como puede serlo un jardín, una escultura o una fuente, cuenta con más posibilidades de ser protegido y no destruido. El espíritu de comunidad emerge más fácilmente en una plaza o en un patio concebido de esta manera que en una trama hecha al aventón. Las plazas, asilos y posadas de nuestro pasado, que tanto queremos, respondieron siempre a nuestras necesidades. Sus virtudes son eternas y todavía continúan proporcionando privacidad, belleza y un sentimiento de total seguridad.

Estaríamos seguros de poder aplicar algunas de estas lecciones a los amplios alojamientos desiertos, negligentemente desprovisto de alma, de la posguerra. No es indispensable que nuestros conjuntos habitacionales construidos por el estado estén constituidos de dispersos apiñamientos de casas aisladas, colocadas en posición dentada a lo largo de los serpenteantes caminos concebidos por los planeadores. Alrededor nuestro existen ejemplos del ideal de casa que las gentes han preferido a través de los tiempos. Esto es una simple cuestión de aprender a seleccionar lo mejor. La observación crítica del pasado debe ser la inspiración para el futuro. En muchos casos es seguramente la inversión más valiosa a largo plazo revivir el viejo principio del recogimiento que genera una bien identificada comunidad de vecinos.

Materiales

La Gran Bretaña es uno de los países geológicamente más complicados del mundo y, a consecuencia de ello, es uno de los más hermosos. Nuestra rica variedad de materiales de edificación es una fuente permanente de placer y sorpresa que llevó a nuestros pueblos y ciudades a ser construidos con lo que tenían a la mano: piedra en Northamptonshire, madera en Herfordshire, adobe en Devon, pedernal en las partes bajas de Sussex y ladrillo en Nottinghamshire. Cada pueblo, cada ciudad tiene un tono diferente y produce un sentimiento diferente que induce una sólida lealtad en quienes nacieron en ellas. Debemos conservar ese sentimiento; debemos asegurarnos de que esa tónica local no sea constantemente erosionada.

En tanto el s. xix contempló el principio de esa erosión, el s. xx ha impuesto una estandarizada y dulce conformidad en los materiales de construcción. Ya no podemos decir en donde nos encontramos. Concreto, plástico aglomerado, aluminio, ladrillos industrializados y madera artificial, son transportados de todos los rincones de Gran Bretaña provenientes de líneas centralizadas de producción. Esto ha creado una mediocridad generalizada: un tipo de jabonadura arquitectónica ('architectural soap opera').

Para lograr que los nuevos edificios parezcan de donde pertenecen y, a partir de allí, enriquezcan su entorno natural, cada distrito debería llevar a cabo un inventario de sus materiales locales y de la forma en que son usados. Esto daría lugar a una especie de biblia válida tanto para las autoridades locales de planeación y podrían ser consideradas como referentes para los planeadores y sus arquitectos.

Gran Bretaña necesita revivir y alimentar sus características rurales y las individuales urbanas, a partir de los materiales locales. Tal vez se llegue al caso de reabrir algunas de nuestras grandes canteras. Necesitamos, también, reanimar a nuestros artesanos tradicionales, a los talladores de pedernal, a los trabajadores de la paja y de nuestras tierras e involucrarlos en la construcción de nuestro futuro. Al tiempo, esto engendraría una reanimación económica que no dependería de las industrias centralizadas, sino que estaría sustentada localmente.

Decoración

Parece existir un sentimiento creciente de que los edificios funcionales modernos, carentes de una pizca de decoración, no proporcionan ni placer ni deleite. La preparación del arquitecto moderno en muy raras oportunidades incluye el estudio de las reglas del ornamento o el estudio de la decoración aplicada en los ejemplos del pasado. Ya no contamos más con un lenguaje universal del simbolismo y, por otra parte, los intentos de algunos críticos que han pretendido encontrar un “significado” en lo que llaman la arquitectura posmoderna, han sido ampliamente infructuosos.

De hecho, este aparente vacío puede ser fácilmente superado. Existe un latente interés nacional en la decoración. Todo lo que tienen que hacer es reparar en la prosperidad de la industria del *DIY*. Las más perdurables tradiciones relativas a la ornamentación, datan de nuestros antepasados celtas y una mirada a cualquier iglesia parroquial antigua puede mostrar muy interesantes secretos de decoración.

Muchas personas piensan que un resurgimiento del clasicismo puede ayudar. Se trata, ciertamente, de un lenguaje universal pero no es el caso de uno que pudiera ser fácilmente aplicado a menos que fuese aprendido a fondo. No se trata del simple pastiche que algunos críticos reclaman. Aprender el lenguaje clásico de la arquitectura no significa que se produzcan incontables casas de estilo neogeorgiano. El clasicismo proporciona un inventario increíblemente rico y de infinita variedad.

En Gran Bretaña siempre ha existido una corriente paralela entre el gótico y el movimiento de Artes y oficios. Estas ricas tradiciones permanecen en las manos de hábiles artesanos cuyos singulares talentos exigen ser alimentados constantemente para garantizar su continuidad. Ellos están ahí; en consecuencia, ¿por qué no los empleamos más a menudo?

Necesitamos revivir el maridaje de la arquitectura con las artes y los oficios. Yo diría que en nuestro caso los consumidores van adelante de los profesionales.

Aquellos parecen considerar, como lo hago yo, que vivir en un mundo producido industrialmente, no es suficiente. La belleza únicamente puede ser producida por la interrelación de la mano, el cerebro y la vista. El resultado de ello daría lugar a toda una nueva arquitectura, ayudándola a enriquecer nuestro espíritu.

Arte

En tanto la decoración tiene que ver con la reiteración y los patrones, la obra de arte es única. ¿Por qué los artistas contemporáneos juegan un papel tan limitado en la creación de nuestros alrededores?

Los arquitectos y los artistas naturalmente acostumbraban trabajar unidos; actualmente constituyen mundos separados. Vean muchos de los grandes edificios del pasado en los que el arquitecto necesitó la contribución de los artistas para completar el esplendor de su visión total. Imaginen "London's Banqueting House" en Whithall sin el gran plafón de Rubens; o el 'Sheldonian theatre' en Oxford, sin sus esculpidos emperadores.

Qué aburridos comparativamente resultan algunos de nuestros recientes símbolos nacionales. Ningún artista fue llamado para decorar el 'National theatre', el que ni siquiera puede vanagloriarse de contar con una escultura de alguno de nuestros más famosos escritores. ¿Dónde está el arte en los planos para la 'British library'? Los arquitectos y los artistas deberían ser incluidos desde el principio, en todo proyecto público significativo. No tiene caso limitarse a colocar una escultura en un plinto afuera de un edificio nuevo, como si se tratara de subsanar un tardío sentimiento de culpa. El arte debería ser una parte orgánica integral de todo nuevo edificio. La escultura y la pintura juegan un papel esencial para conferir a los edificios públicos su especial identidad social y simbólica, dado que a la arquitectura actuando por sí sola, no le es posible. La iconografía pictórica es un complemento esencial de la arquitectura. Deberían encargarse muchas más obras de arte.

Tal y como están las cosas en este momento, será difícil alcanzar esa integración de manera satisfactoria. Los artistas y los arquitectos parecen haber sido educados en planetas distintos. Los principios a través de los cuales han sido pensados el arte y la arquitectura, necesitan ser revisados. Deberían proporcionarse disciplinas comunes para todos aquellos involucrados en las artes visuales. El dibujo y los estudios del natural son esenciales para los arquitectos, tanto como lo son para los

artistas. Recordar los caminos que les fueron comunes puede proporcionar, a ambas grandes artes, un mutuo beneficio y, a nosotros, deleite.

Señales y luces

Demasiadas señales del progreso del s. xx toman la forma de desagradables anuncios e inapropiadas luces en las calles, aparentemente diseñadas tomando en cuenta sólo a los automóviles. El automóvil y el comercio son vitales para el bienestar del país, pero son los desechos que conllevan, a los que tenemos que oponernos.

Mucho del comercio y venta al menudeo parecen tener una extraña simpatía por los signos banales y el resultado es que el país está literalmente cubierto con una proliferación de imágenes corporativas. Estas imágenes pueden ofrecerle a las compañías respectivas una clara identidad, pero pueden ser burdas y dañosas para nuestros poblados antiguos y para el paisaje. La declinación de la elegante fachada de las tiendas con sus inadecuados letreros y su sustitución por signos de plástico estandarizado, es realmente de lamentar. Hay algo de descorazonante en las grandes compañías que ponen tan escaso interés en respetar los sitios donde, después de todo, viven sus clientes. Podríamos aprender de nuestros vecinos europeos acerca del control de los signos, en particular, en lo referente a los poblados históricos.

Las señales de tránsito y las luces de las calles son aspectos del mundo visual que exigen ser puestas bajo control. En la gran carretera nacional tanto como en la 'British rail' y la 'London's underground' es necesario mantener una vigilancia acerca de los estándares visuales, especialmente en lo que toca a la calidad de los letreros. Los buenos letreros deben ser bien pensados y concebidos; sus cualidades son permanentes y clásicas en el amplio sentido del término.

El alumbrado de las calles así como las lámparas, algunas veces son excesivas. El de las principales rutas lanzan un extraño brillo de sodio sobre grandes áreas del país. En algunas partes de la Gran Bretaña no existe más una verdadera oscuridad y por el contrario encontramos un relumbrón naranja que parece indicar un incendio. Nuestros pueblos y ciudades deberían estar bellamente iluminados en la noche. La seguridad no es un problema concerniente a la intensidad de la luz sino a la calidad de los alrededores. Muchas de las grandes ciudades del mundo han conservado una calidad mágica en la noche debido a la luz incandescente. Debemos enterrar la mayor cantidad de cables posibles y recordar que cuando se trata de iluminación y señalización, la solución nunca es suficiente.

Comunidad

La gente debería involucrarse voluntariamente en el mejoramiento de sus alrededores. No se puede forzar a nadie a tomar parte en el proceso de planeación. La legislación trata de que la gente pueda compartir algunos de los complejos procesos de planeación, pero la participación no puede imponerse: tiene que surgir desde la base.

Un buen medio ambiente puede crear un buen espíritu comunitario. Muchas áreas de nuestros pueblos y ciudades han sufrido debido a la mentalidad de los planeadores, quienes han zonificado todo, haciendo que el trabajo quede a kilómetros de distancia de la casa y propiciando, de este modo, los cambios de casa. Las buenas comunidades son usualmente pequeñas, lo que permite a la gente reunirse para organizar la consumación de sus propósitos. Esto es posible en las pequeñas ciudades y poblados.

El orgullo hacia la propia comunidad solo puede generarse si existe la posibilidad de opinar sobre cómo se ve o cómo se administra. Con la ayuda de los constructores locales, artesanos y arquitectos, se puede lograr este objetivo.

Hay una creciente necesidad de experimentación en el manejo del desarrollo de la comunidad. Los profesionales deben consultar a los usuarios de sus construcciones. Los habitantes cuentan con una sabiduría básica, por lo que no deben de ser menospreciados. La gente no está ahí para ser objeto de la planeación sino para involucrarse en ella. En la creación de nuevas comunidades los problemas pueden ser aún más difíciles, pero siempre existirá una sabiduría local y es ahí donde empieza una comunidad.

Ya es tiempo de experimentar la forma como planeamos, construimos y poseemos nuestras comunidades. Por ejemplo, se necesitan nuevas iniciativas para tratar de encontrar medios que aseguren que nuestros alrededores no sean totalmente sacrificados a los automóviles.

En otras áreas, el compartir es una buena forma de empezar. Las facilidades que otorgan las autoridades locales, escuelas y universidades podrían, por ejemplo, tener un uso comunitario mucho más amplio. Las iglesias podrían tener un papel adicional como parte del proceso curativo, trabajando con doctores y hospitales. Las escuelas y universidades podrían, en ciertas ocasiones, abrirse a gentes de todas las edades.

Todas estas cosas son parte de una interpretación más amplia de los conceptos de planeación y comunidad. Debe haber una regla de oro y todos juntos debe-

mos estar involucrados; la planeación y la arquitectura son demasiado importantes para dejarlas en las manos de los profesionales únicamente.

Brausch-Marc

Preámbulo

Fuente: Marianne Brausch y Marc Emery, *L'architecture en questions, 15 entretiens avec des architectes*, (Paris: Publications du Moniteur, 1996), 11-17.

Preámbulo

La arquitectura en preguntas es para sus autores menos una obra teórica que un ensayo, una tentativa de captar, mediante la vía de las entrevistas con arquitectos conocidos y otros que lo son un poco menos, el estado de la arquitectura contemporánea y de las preguntas que ella suscita.

Esas interrogaciones nos han parecido necesarias, no porque la arquitectura se encuentre hoy en día en crisis —ella lo ha estado prácticamente siempre—, sino porque a diferencia de otras, ésta parece, a su término, modificar radicalmente las ideas heredadas y, expresamente, los conceptos elaborados por los Modernos. Las correcciones del 68 y la crisis del petróleo de principios de los años 70 le habían pasablemente devaluado; si las ciencias humanas, la historia, la ecología, el urbanismo y otras disciplinas conexas parecieron en aquellos tiempos enriquecer la práctica y el pensamiento arquitectural, ellas también lo han tornado más complejo, hasta el punto de hacerlo estallar en múltiple nociones. La aventura posmoderna, los avances tecnológicos, el fracaso de las grandes ideologías, las mediatizaciones de los arquitectos y algunos accidentes políticos y económicos han coadyuvado a dicho estallido que se traduce, hoy día, por las evidentes faltas o carencias de hechos arquitecturales, por el olvido y la ignorancia de la esencia de la arquitectura.

Las entrevistas publicadas en este libro muestran que dicha constatación es de hecho, relativa, y que la idea de arquitectura, todavía y pese a todo, tiene mucha vitalidad.

La extrema disparidad de los discursos sostenidos aquí significa, por el contrario, que ellos se encuentran esencialmente sujetos a diversas interpretaciones y deben comprenderse de manera diferente según cada uno de los autores. Los campos teóricos y operatorios de la arquitectura son, en efecto, vastos y abiertos.



Bruno Zevi

MARC EMERY:

Usted ha expresado y defendido muchas ocasiones, en vuestras obras y crónicas, una misma concepción de la arquitectura, la realidad de un hecho arquitectural que las formulaciones actuales parecen desear modificar y poner en tela de duda. Los valores arquitecturales, ¿son perennes o están sujetos a evolución?

BRUNO ZEVI:

Sería sencillo responder que pueden evolucionar y a menudo, involucionar. Pero prefiero ser polémico y afirmar que los valores arquitecturales —los positivos y los negativos— son eternos. La historia de esos valores es, para quien la conoce bien, monótona, y consiste esencialmente en una oscilación continua entre autoritarismo y manifestaciones de libertad, entre clasicismo y rebelión; el contraste más fuerte entre uno y otro apareció cuando el nomadismo paleolítico viró hacia el sedentarismo neolítico. Toda época testimonia oposiciones entre, de un lado, las fórmulas y los principios, los dogmas, las reglas y los tabús y, del otro, esos grandes impulsos de libertad que fueron, en la Antigüedad, el Erecteion de la Grecia antigua, la Villa Adriana en Tívoli o el Templo de Minerva Médica. La Edad Media conoció otros igualmente potentes, expresamente en Siena y en Amiens; Brunelleschi y Miguel Ángel perturbaron muy hábilmente el Renacimiento, tanto como lo hizo Borromini con el barroco. Si, ayer todavía, Wright encarnaba los grandes impulsos, Gehry parece hacerlo muy bien hoy en día. Cualquiera que sea su forma, la lucha es siempre la misma: a las voluntades paranoicas de igualarlo todo y encuadrarlo, de homologarlo todo, se oponen los empujes de soberanía individual y de derecho a la creatividad.

¿Las fórmulas actuales parecen desear modificar la concepción de arquitectura que he expresado y defendido? Parecieran anticipar que iremos hacia un oscurantismo clasicista, yo no lo creo. La reacción posmoderna que hemos conocido estos últimos años ha fenecido en medio de la vergüenza y el olvido, y nosotros constatamos desde hace siete años, desde la exposición doconstructivista del Museo de Arte Moderno de Nueva York, para ser más precisos, un regreso a la modernidad. La arquitectura, a pesar de todas las apariencias, ha ganado sin duda, ya que ha sabido sumar a la poesía de Wright la prosa vigorosa de Gehry.

M.E.:

¿No acaso toda percepción y comprensión de la arquitectura es relativa a la sensibilidad del momento?

B.Z.:

Superficialmente sí, pero ciertamente no en su contenido. La arquitectura no tiene por función reflejar mecánicamente el panorama social; a menudo tiene lugar la antítesis: una antítesis que puede ser negativa, es decir, entendida como instrumento compensatorio de crisis económicas y sociales. No existe ningún sincronismo entre decadencia sociopolítica y pérdida de valores arquitecturales; diciendo eso, pienso expresamente en las posiciones que en su tiempo tuvieron Miguel Ángel o Gaudí, y también en las de un Mendelsohn y un Pietilä. Atribuir nuestras incapacidades y ligerezas a la pobreza de nuestros contextos y medios es una coartada tan común como inaceptable.

M.E.

La arquitectura siempre expresa a la sociedad que la produce, pero la de nuestras sociedades pluralistas y liberales muy a menudo parece inexpresiva y neutra. ¿La historia de la arquitectura ha conocido divorcios semejantes entre arquitectura y sociedad?

B.Z.:

La historia de la arquitectura felizmente, está cubierta de tales divorcios. La arquitectura no ha expresado a la sociedad —y sus superestructuras ideológicas— mas que durante la Edad Media; ni antes ni después ha expresado más que las superestructuras ideológicas. Ella ha asumido, en otros términos, papeles compensatorios y a menudo mediante mitos y mistificación.

Para los verdaderos arquitectos, para aquellos que crean, ninguna sociedad es realmente neutra o inexpresiva. Las sociedades del siglo I d.n.e. y aquellas de las Luces, han sido mucho menos expresivas que las nuestras, particularmente sensibles a los terrenos del anonadamiento nuclear o de experiencias inhumanas. ¡No hay, pues, ninguna razón para alegrarse!

M.E.:

¿Los Movimientos modernos, hoy día momificados, han sido comprendidos verdaderamente? ¿No tendrían todavía mucho qué decir?

B.Z.: Sin duda alguna. La historia incluye muchos valores no utilizados, valores abandonados o suspendidos o en espera de elucidación. La alta Edad Media, es decir, el período comprendido entre los siglos VII y XI, así como la gran época del Barroco, ignoradas por mucho tiempo. Los arquitectos modernos, incluso cultivados, ignoran totalmente ciertas nociones fundamentales del pasado; ¿conocen, por ejemplo, el modo de “narración continua” de la construcción romana tardía o la bizantina “negación” de espacios? ¿Saben lo que es la poética “oscilatoria” de las iglesias romanas o la asimetría “virulenta” de los palacios comunales? El Futurismo no es todavía una arquitectura pero puede generarla. ¿Quién retomará y desarrollará los lenguajes hoy día interrumpidos de John Root de Chicago, de Rudolph Schindler o de John Johansen? Nos bañamos en magníficas constelaciones de valores virtuales disponibles, que no demandan otra cosa que ser captados y materializados. Podríamos, por ejemplo, trabajar largo tiempo todavía sobre los patrimonios lingüísticos de Wright y Le Corbusier.

M.E.:

Los patrimonios lingüísticos de Wright y Le Corbusier permanecen válidos, y para muchos, aún por descubrir, así como su extraordinaria coherencia de pensamiento. ¿Percibe Ud. hoy día otros pensamientos arquitecturales tan coherentes como aquellos? ¿Cuáles serían las bases, los elementos?

B.Z.:

Todo deriva lógicamente de Wright y Le Corbusier —yo añadiría a Mendelsohn— y de numerosas potencialidades, no utilizadas, de su herencia. Insistiría, sin embargo que en esta lógica se inscriben dos desarrollos coherentes y significativos: el muy explosivo de Frank Gehry y aquél más intelectual de Peter Eisenman. Gehry, revolucionario y fundamental, me parece traducir el lenguaje poético de Wright en dialecto, en argot que permite describir, leer e incluso, hablar de arquitectura. Es por ello, además, que yo puse sobre la cubierta de la última edición de mi *Espacio y tiempo en la arquitectura*, el American Center de Gehry al lado de la Red House (construida en Kent por William Morris para Philip Webb en 1859), de la Villa Savoy y de la

Casa sobre la cascada. Si los deconstructivismos de Einseman y de Saha Hadid, de Günter Behnisch o de Daniel Libeskind [ver en esta obra la entrevista realizada a este último] tienen algo de positivo, el de Gehry, sin embargo, es, de lejos, el más interesante.

M.E.:

En arquitectura, como por otra parte en todo lo demás, el posmodernismo ha fracasado, pero estos fracasos dejan un vacío que no puede perdurar. ¿Cómo ve Ud. el porvenir a corto y mediano plazo?

B.Z.:

El posmodernismo ha significado, y significa todavía para mí, la negación y la cobardía expresa del historicismo de aquellos que ignoran todo de la historia, de aquellos que, camuflajan su conformismo por medio de aparentes irregularidades, practican un repugnante juego repetitivo y simulan evasiones sin empuje ni riesgo. La desaparición de este vergonzoso posmodernismo no ha dejado un vacío, sin duda porque la nada, incluso esplendente, no puede sustituir al espacio. El regreso a la creatividad del movimiento Moderno justifica, desde mi punto de vista, un cierto optimismo.

M.E.:

Las siete invariantes enumeradas en vuestra obra *El lenguaje moderno de la arquitectura*, [París, Dunod, 1981] constituyen una primera y necesaria referencia de lectura de arquitectura moderna. Este referente permite comprender los deconstructivismos de un Hadid, de un Gehry y aún de otros. ¿No ha quedado incompleta por los nuevos conceptos que esos arquitectos intentan desarrollar?

B.Z.:

He ensayado extraer de la historia de la arquitectura moderna algunos principios necesarios a todo proyecto; estos principios no indican lo que se debe hacer sino los errores a evitar. Los he resumido en siete invariantes fundadas sobre referencias históricas: William Morris y las Arts and crafts, quien, en la segunda mitad del siglo XIX, desarrolla nuevas atribuciones semánticas caracterizadas por el alineamiento de palabras y la ausencia de verbos; las disonancias y asimetrías del *art nouveau* pero

también, tal vez menos, del Bauhaus y del *Stijl* de Theo Van Doesburg, su antídoto; la tridimensionalidad antiperspectiva de experiencias de Gaudí, de Mendelsohn y del Expresionismo en general; la descomposición cuatrimensional del *Stijl*; las implicaciones arquitectónicas en el juego estructural que nos llegan de parte de los ingenieros; el espacio dinámico y vacío de Wright; el continuo parentesco de las tendencias orgánicas del paisaje, del urbanismo y de la arquitectura.

Actualidad de J. N. L. Durand

Fuente; Aunque no es una traducción, éste es un texto usado para los cursos de Teoría de la Arquitectura.

Las acciones de ciertos hombres, los menos naturalmente, tienen el don peculiar de sobrevivirlos, a ellos y a la sociedad que las vio nacer. La historia, que es todo lo contrario de una escueta relación o recopilación de sucesos fenecidos, y que en última instancia pretende rescatar para nosotros aquello que no obstante haber acaecido en un tiempo pasado continúa animado y proyectándose en el huidizo presente, les debe su posibilidad de existencia, cabría decir su razón de ser, a quienes objetivaron y realizaron los valores que la sociedad ha intuido.

Según lo dicho, recordar aquí y ahora las tesis enunciadas en el “Compendio de Clases de arquitectura” que en 1840 publicara el arquitecto y maestro francés de la escuela Real Politécnica de París, J.N.L. Durand, supone que también nosotros encontramos que lo que él afirmara entonces, es todavía válido de alguna manera: Supone en suma que Durand es actual, y que precisamente por esta causa, permite ser aplicado a nuestra propia circunstancia, ya sea para estudiarla, ya para orientarla. Sin olvidar otro aspecto muy importante, como es el que también nos permite considerar en qué medida los conceptos que actualmente sostenemos respecto a la arquitectura le son deudores y en cuales otros lo hemos superado. Encontrarnos a nosotros mismos valorándonos con objetividad, sería la meta más preciada que podemos alcanzar al tomar conciencia de lo que otras épocas obtuvieron.

Nuestra cultura, que entre otras muchas caracterizaciones se singulariza por su deseo de conciliar las contradicciones entre trabajo y capital, individuo y sociedad, grupos selectos y masas desposeídas, que se reflejan en la arquitectura en la proliferación inusitada de obras y escritos que buscan nuevos derroteros por los cuales encauzar la producción arquitectónica —basta recordar el estructuralismo, el organicismo, el funcionalismo, el regionalismo— hallaría en la primera página del



libro de Durand similares inquietudes, pues que en ella Durand se declara en abierta oposición contra las obras de su tiempo, que en su opinión se apartaban de las finalidades propias de la arquitectura.

Se le hace claro que la arquitectura es "...de todas las producciones artísticas las más costosas, ...(y que) si en su composición no se han tenido otras guías que la precipitación, el capricho o la rutina, los gastos en que incurren son incalculables"..."el Palacio de Versalles, edificio en el cual se encuentran habitaciones sin nombre y sin dignidad, millares de columnas y ninguna columnata, extensión inmensa sin grandeza, riqueza sin magnificencia, es un ejemplo de esta verdad".

Cuando las realizaciones humanas dejan de satisfacer las finalidades para las cuales han sido concebidas, cuando por diversas causas que en el momento no interesa puntualizar, la arquitectura ha perdido el rumbo y no responde a los requerimientos que de ella solicita la sociedad, hemos visto aparecer con significativa coincidencia cómo de inmediato adquiere inusitada importancia la reflexión sobre la actividad misma, que al poner en tela de juicio lo que está llevando a cabo, trata de descubrir en ella lo negativo, y las posibles vías de superación para reencauzarla.

Reflexión que en último término concluye con la postulación de una tesis teórica, que al ser adoptada por la sociedad, se convierte en el cuerpo de doctrina que animará a las producciones de su cultura, y cuya objetividad la determinará efectivamente como un paso más dentro de la estructuración de la teoría de la arquitectura, que no por ser una es estática, conclusa y acabada, pues que ha evolucionado y se ha afinado al mismo tiempo que la arquitectura y que la sociedad.

Es más podríamos aventurar a modo de hipótesis, que las grandes tesis que conforman actualmente a la teoría de la arquitectura, han nacido en épocas de crisis, cuando perdido el rumbo, se trata de reencontrarlo por la vía a la que el hombre le tiene más confianza: por la del pensamiento. Al menos, este supuesto se vería confirmado en Durand, quien, no hay que olvidarlo, se desenvuelve en la época que la historia ha nombrado como neo-academismo, neoclasicismo, o eclecticismo, de mediados del pasado siglo xix, denominativos que en común señalan que la arquitectura había caído en un formalismo vuelto de espaldas a los valores de su sociedad, al que Durand trata de superar señalando a semejanza de todos los grandes teóricos, que es preciso re-conocer las finalidades propias de la arquitectura sin descuidar el conocimiento profundo de lo que ella significa. En este sentido habrán de entenderse los párrafos en que dice: "¿No estará errada pues la indiferencia que

tenemos hacia este arte cuyos resultados nos son tan importantes? Ya que pese al interés que nos presenta, la arquitectura no es conocida por la generalidad de las personas, cuando menos los que la ejercitan deberían tener de ella un perfecto conocimiento" ...(Porque) es en efecto gracias a un estudio profundo que el artista podrá evitar las inconveniencias y multiplicar las ventajas".

Aclarada la importancia de reflexionar sobre la actividad que se realiza, lo que en la actualidad llamaríamos "tomar conciencia" de nuestra circunstancia, Durand se verá en la necesidad de indicar el método a seguir, que si nos colocamos dentro de su perspectiva, comprenderemos que no podrá limitarse a ofrecer unas cuantas recetas o cánones, sino que tendrá que apoyarse en el análisis de lo que sea la arquitectura aprehendida en su más cabal integridad: solo así podrá adquirir validez su juicio.

Cuando Durand dice que: "...Para obtener resultados rápidos y verdaderos en el estudio de un arte cualquiera es preciso conocer primero la naturaleza de ese arte... en otros términos, afirmar el fin que se propone así como los medios que debe de emplear para alcanzarlo..." implícitamente ubica a la arquitectura como un arte inscrito dentro de la connotación tradicional del término, como una actividad cuya finalidad y medios son igualmente susceptibles de definir. Tesis que para cualquier persona que en la actualidad haya penetrado, no importa que sumariamente, en la estructura del hacer artístico, se le manifestaría de una superficialidad conceptual evidente, puesto que si tal cosa fuera cierta, si pudieran ser igualmente conocidos los fines que pretende el arte y los medios idóneos para obtenerlo, de hecho toda persona podría hacer arte. Lo que indudablemente contradice la práctica que en cualquier caso muestra que para crear arte se necesita algo más, llámesele talento, inspiración, o genio... se rechazaría tal enfoque de Durand aludiendo a que hace tabla rasa del aspecto creativo; se aludiría en suma, a que el arte es una finalidad, para la cual son desconocidos los medios, productos siempre del genio.

Quien estos argumentos esgrimiera, estaría en lo correcto, pero no obstante, no alcanzaría a invalidar con ellos la posibilidad, a que se atiene Durand, de que pudieran postularse tales medios que no estuvieran en contradicción con el aspecto creativo del arte, es más, que no solo no se opusieran sino que todo lo contrario, pudieran servir de puente para más que normar, orientar a la creación en la consecución de la auténtica obra de arte.

¿Se pueden establecer medios para conseguir la obra de arquitectura que no constriñan a la imaginación creadora? Más concretamente, ¿logra dar Durand con esos medios?

Para aclarar este aspecto fundamental no solo de la tesis que sobre la arquitectura estructurada Durand, sino de la teoría de la arquitectura, deberemos plantear cuales son los medios que el maestro francés propone, y de donde los obtiene.

Durand establece que la arquitectura deberá ser *conveniente* si espera que "...la sociedad obtenga de los edificios que construye las más grandes ventajas..." y económica a fin de que "...su construcción sea de lo menos laboriosa..." Conveniencia y economía son para Durand los dos medios que "...debe emplear naturalmente la arquitectura y las raíces de donde debe sacar sus principios, los únicos que pueden guiarnos en el estudio y ejercicio de este arte".

La conveniencia según él, incluye la solidez, la salubridad y la comodidad.

Para que un edificio sea conveniente "...deberá ser sólido, salubre y cómodo..." Será sólido añade, "si los materiales que se emplean son de buena calidad y están colocados con inteligencia... si tiene apoyos en número suficiente colocados perpendicularmente para tener mayor resistencia, y a distancias iguales a fin de que cada uno de ellos sostenga una porción de carga igual..."

Para ser salubre se necesita que el edificio "...esté colocado en un lugar sano. Si el piso está despegado del suelo... si se encuentra expuesto al sur en las regiones frías y al norte en las calientes..." En fin, "...será cómodo si el número y magnitud de todas sus partes si su forma y situación además de su arreglo, se encuentra en la relación más exacta con su destino."

En una superficie dada se puede observar que su perímetro es menor si está delimitada por los lados de un cuadrado que cuando lo está por los de un paralelogramo, y que aún es menor cuando lo está por la circunferencia de un círculo. Que por ser simétrica, regular y simple, la forma del cuadrado es superior a la del paralelogramo e inferior a la del círculo, de lo que podemos concluir que un edificio será tanto menos costoso mientras más simétrico, regular y simple. No es necesario añadir que si la economía prescribe la mayor simplicidad en todo lo necesario, proscribiera absolutamente todo lo que es inútil".

Ya imaginamos que estas estipulaciones de Duran han de arrancar más de una sonrisa. Y en efecto, dan clara razón de lo que en Durand es circunstancial, de lo que no trascendió a su época. Hablar de columnas perpendiculares y a iguales dis-

tancias, de despegar el piso del suelo, trasluce sin más lo que la época de Durand entreveía o estipulaba como el proceso más *conveniente*: de lo que feneció con el surgimiento del concreto armado. No sucederá lo mismo con la deducción del aspecto económico de la arquitectura, pues ha sido obtenida no a partir de algo circunstancial, como lo fueron los aspectos relativos a la conveniencia, sino de características inmutables, tanto como lo es la matemática en la que Durand se ha apoyado. La economía se diferencia en Durand, de la conveniencia, en que en ésta ofrece un contenido material concreto —las columnas, el norte, etc.— cuya vitalidad corre paralela a la cultura que la procrea. En tanto que la economía, la expresa formalmente, o sea, explicita únicamente el proceso, dentro del cual pueden caber los materiales que se quiera, la ley que puede aplicarse a cualquier partido. Pero ambos, conveniencias y economía, haciendo abstracción de sus contenidos particulares, tienen vigencia dentro de un cuerpo de teoría, no obstante que ésta los incluyan dentro del valor utilitario de la arquitectura y haya superado aquellos aspectos circunstanciales que en Durand adquieren. Además, es importante señalar que ambos principios de la arquitectura, conveniencia y economía, no han sido arbitrariamente deducidos, sino que los desprende de la estructura humana misma, están anclados a una antropología, ya que “...la arquitectura es hecha por el hombre y para el hombre... y encontrará en la manera de ser de éste sus propios medios”... “En efecto, añade Durand “...por poco que observemos la marcha y desarrollo de la inteligencia y de la sensibilidad, reconoceremos que en todos los tiempos y lugares, los pensamientos del hombre han tenido como origen la inclinación al bienestar, y el repudio hacia toda clase de privación”.

Es en fin el amor al bienestar el que determina que el arquitecto deba realizar sus obras conforme a los principios de conveniencia y economía. Aquí recordáramos una vez más, que estas tesis de Durand surgen en el ecléctico siglo xix, en medio de todas aquellas obras que olvidando que la arquitectura nace tratando de resolver las primigenias necesidades humanas se inclinó hacia un esteticismo cuya armonía estaba en relación inversa a la utilidad de la obra. Esta situación concreta en que se encontraba la arquitectura de su tiempo es fundamental para entender y valorar su posición, puesto que es dicha situación la que motiva la crítica y la teoría de Durand.

Que la arquitectura no puede contentarse con realizar obras plásticas, obras decorativas, se le hace claro, y a todo punto negativo obstinarse en desconocer u

olvidar que la arquitectura es dentro de las grandes artes, a la que se le ha llamado impura, precisamente debido a que tiene que atender a las necesidades humanas de resguardarse del medio. De aquí su oposición tajante e intransigente con aquellas obras.

De aquí el hincapié que pone en que son la conveniencia y la economía los principios a que se debe someter toda obra. Conveniencia y economía representan del modo más prístino, el deseo que lo inflama de superar esa situación de academismo profundo en que se encontraba la arquitectura en el siglo XIX. Sin embargo, por mucho que reaccione contra la creencia implícita en todas las obras que lo rodean de que la arquitectura estribaba esencialmente en la esteticidad de la obra, no puede dejar de reconocer que la arquitectura “más justamente admirada” siempre “... Agrada”.

Pero, para ser consecuente con su radical posición, tendrá que establecer que el agrado que produce la obra de arquitectura proviene de la satisfacción de las necesidades humanas. Plantea que en la medida en que la arquitectura satisfaga la conveniencia y la economía, que en la medida en que sea útil diríamos nosotros, obtendrá como inexcusable consecuencia, que sus espacios agraden. El valor estético de la obra es entendido por Durand, como una consecuencia necesaria de la utilidad de la obra: de su conveniencia y economía.

Si una obra es conveniente, será necesariamente al mismo tiempo, agradable, podríamos decir estética.

Así dice: “Estamos muy lejos de pensar que la arquitectura no pueda agradar; decimos al contrario, que es imposible que no agrade cuando está tratada según sus principios verdaderos... ¿Qué acaso la naturaleza no procura el placer en la satisfacción de nuestras necesidades...más imperiosas? ...¿un arte como la arquitectura, un arte que satisface un número tan grande de necesidades y que nos pone en situación de satisfacer todas las otras, que nos defiende contra la intemperie de las estaciones, que nos hace gozar de todos los dones de la naturaleza y de todas las ventajas de la sociedad, un arte en fin, al que todos los demás le deben su existencia, podrá dejar de agradarnos?”

Durand no se da cuenta de que así como era palpable, y a él más que a ningún otro de su tiempo, que podría haber obras edificadas que no obstante ser muy bellas eran totalmente inútiles, inconvenientes y anti económicas, también el hecho

contrario era posible: que la obra más conveniente podía ser también antiestética. En suma, que la belleza de una obra no es una resultante de la utilidad de la misma.

Pero abstraído como estaba en encontrar el modo de superar el academismo reinante, cae en la posición inversa,...aunque solo en el campo conceptual, porque es importante confrontar sus obras con su tesis para darse cuenta de que el aspecto estético lo buscaba independientemente de la conveniencia, aunque en su caso, debe haber sido de modo inconsciente, y nunca captó esa realidad. Por otro lado, habría que tener en cuenta además, que esta confusión de valores en que incurre Durand, no solamente en él la encontramos; de hecho es la tónica general de su cultura, que supuso siempre la dependencia de valores. Recordemos las tesis que establecían que la belleza era el esplendor del bien, o la expresión de la verdad, para captar hasta qué punto Durand en materia axiológica es un individuo de su tiempo; para darnos cuenta de la importancia que ha significado para la comprensión del arte, que en nuestro siglo se haya podido superar filosóficamente aquella confusión y vasallaje de un valor a otro. El que los valores son independientes entre sí, con sernos tan claro en la actualidad, le costó a la humanidad veinticinco siglos de búsquedas. Ese es el mérito que califica a Max Scheler.

Así pues, "...no hay que correr tras de la belleza..." puesto que a más de no ser un principio de la creación arquitectónica surge naturalmente cuando se cumple con la conveniencia y con la economía. Y "...la grandeza, la magnificencia, la variedad, la impresión, el efecto y el carácter, con ser también bellezas..." son igualmente productos de los dos principios esenciales de la arquitectura: y dice "Si se dispone un edificio de la manera más conveniente al uso al cual se destina, no diferirá sensiblemente de otro edificio destinado a otro uso? ¿No tendrá naturalmente un carácter, que es más, es su carácter propio? ¿Si las diversas partes de este edificio destinadas a diversos usos, están dispuestas cada una de la manera como deben de estar, no diferirán necesariamente las unas de las otras? ¿No ofrecerá este edificio variedad? ...¿Dónde está pues la necesidad de correr detrás de todas estas bellezas particulares?

No obstante, que a la base de su concepción arquitectónica encontramos la interpolación de valores que ya nuestra cultura ha superado, Durand anota aquí aspectos que aún en la actualidad parecen no estar claros.

Nos referimos al "carácter de la arquitectura tema particularmente importante", acostumbrados como estamos a que tanto en la cátedra, como en la vida profesional, se niegue validez a ciertos proyectos aludiendo a que no tienen carácter. Crí-

tica que de hecho está suponiendo que los diversos géneros de arquitectura poseen un carácter que les es peculiar, y cuyo cumplimiento avalará la calidad del proyecto. Contra esta pretérita concepción del carácter, bueno sería tener presente a Durand, quien en los párrafos anteriores, ha entrevisto con absoluta claridad, que el carácter de la obra de arquitectura no es más que el resultado de disponer adecuadamente todos y cada uno de los espacios que conforman la obra. Efectivamente, cualquier obra poseerá carácter que como dice Durand, "...es su carácter propio...", cuando resuelva su problema. Sólo le faltó a Durand puntualizar que este carácter es mutable, que evoluciona paralelamente al modo que cada sociedad tenga de enfrentarse a la solución de sus problemas. No ha permanecido idéntico el modo con que las culturas se han enfrentado a sus problemas. De aquí la diferencia que podemos encontrar en un género cualquiera de arquitectura, aún en una misma localidad, aún dentro de la misma ubicación física, pues no obstante que el espacio permanezca constante, la cultura que crea las obras ha evolucionado.

Al aceptar con Durand que el carácter es consecuencia ineludible de disponer el edificio de la manera más conveniente al uso al cual se destina, o como diría más puntualmente la teoría actual, que es una resultante de la observancia por parte de la obra de su Programa particular, veremos que el carácter deja de ser una cualidad para valorar a la arquitectura, ya que si de hecho una obra carece de él, quiere decir simplemente que no resolvió su problema genérico, en suma, que no es arquitectura.

Cabría señalar también, que cuando trata de demostrar que la variedad, que "también es una belleza", es producto igualmente de la correcta disposición de las artes de un edificio, plantea otra cuestión que afecta a cierta tendencia arquitectónica presente. Fijémonos primero en que ha dicho en el párrafo que transcribimos, que si las diversas partes de un edificio son resueltas del modo más conveniente a su destino, necesariamente diferirán unas de las otras.

Si definimos en términos de arquitectura, a la "función" como la relación íntima que debe existir entre el espacio y la dimensión humana que en él se va a desarrollar, comprenderemos que en principio, los diversos espacios que componen a una obra de arquitectura no pueden ser iguales, puesto que las funciones son diferentes. En este sentido el planteamiento de Durand es correcto: si cada espacio se adecua a la acción humana específica que lo solicita, no podría haber dos espacios iguales. Si la función varía, el espacio igualmente debe variar. Visto desde este ángulo, efectivamente, como dice Durand con mucha penetración, toda obra bien solucionada,

necesariamente posee variedad, producto llano de la adecuación de los espacios a los desplazamientos humanos.

Aceptado lo anterior, resulta que la planta libre, que el espacio único que pretendía Mies Van der Rohe, fue descalificado en 1840 por Durand. ¿Por qué se le da semejante tratamiento a una sala que a una recámara, y aún el mismo que a los sanitarios? Las inmensas cortinas de cristal de edificios, casa, talleres, contradicen la esencia de toda auténtica arquitectura.

Las miríadas de paralelepípedos cúbicos con sus inmensas cortinas de cristal con que se resuelve tanto la casa unifamiliar, como el edificio comercial, así como fábricas y talleres, se manifiestan pues en abierta oposición con la auténtica adecuación del espacio a la dimensión humana que hemos llamado función, que caracteriza a la cabal obra de arquitectura.

Tenía razón Durand cuando estipulaba que en principio si se resuelve adecuadamente el problema genérico, la obra deberá poseer variedad. Hasta aquí tiene razón, y esto es lo que de positivo podemos tomar de él. El que necesariamente esta variedad sea positivamente estética, esto, es la confusión axiológica que hemos comentado anteriormente.

Como habíamos dicho y como suele suceder, algunas acciones humanas perviven a los hombres y épocas que las hacen nacer.

No todo lo que pensara Durand es aceptable hoy día. Su principal problema es producto de que los valores no habían sido sistemáticamente investigados en su tiempo. Esto hace que confunda conveniencia con belleza y que suponga que objetivado un valor los otros vienen como feliz consecuencia. Como decíamos, fue la "Ética" de Max Scheler a la que le debemos la investigación filosófica que permitió superar tal confusión. Sin embargo, esperamos que se aprecie en estos comentarios, la importancia que significa para la historia de la arquitectura, el señalamiento tan vigoroso del valor utilitario que toda obra de arquitectura debe cumplir y que su época había lamentablemente olvidado. No creemos que sea exagerado pensar por tanto, que la arquitectura pudo reencauzarse gracias en gran parte a teóricos de la arquitectura como Durand, estableciéndose así una relación entre él y el nacimiento de la nueva etapa que conocemos con el nominativo de Art-Nouveau, que sería de la mayor importancia esclarecer para poder contar con una valoración que ampliara a la que aquí se ha intentado. Haber entrevisto con tanta claridad aspectos como el carácter de la arquitectura y la variedad son pasos que lo han inscrito como

uno de los teóricos gracias a los cuales la teoría de la arquitectura se ha superado al corregir aquellos aspectos que antecesores como Durand, Reynaud y Guadet, no habían esclarecido.

ADENDA EPISTOLAR



Ramón Vargas
Andrés Bello, Col. Adiestral
México, D. F. a 8 de enero de 1959

Arq. José Villagrán García
P R E S E N T E

Muy estimado maestro:

Ante la imposibilidad de lograr una entrevista personal con Ud., como hubiera sido mi deseo, me dirijo a Ud., por este medio, para solicitarle atentamente me conceda la oportunidad de trabajar bajo sus órdenes como ayudante de su clase de Teoría de la Arquitectura.

Yo tengo una prueba de la sinceridad de este anhelo, que surgió a raíz de haber tomado esta clase con Ud., que es el mostrarle por medio de las calificaciones que le asigné los estudios que he realizado, y que continuaré haciendo, en la Facultad de Filosofía, con el único objeto, de poder estar mejor capacitado, tanto para la comprensión de las teorías de Ud., como para poder aspirar al trabajo que hoy le solicito.

Comprendo que no es suficiente lo que he estudiado en la escuela de Arquitectura, donde paso a cuarto año, o en la de Filosofía, en la que cursaré el segundo, pero confío en que tanto el interés que tengo por la materia, como las orientaciones que tendría bajo sus órdenes, me darían la capacidad necesaria.

He procurado hacerle patente maestro, en estas cortas líneas, el empeño que he puesto en prepararme para poder llegar a trabajar al lado de Ud., mismo que le hará comprender el significado tan grande que para mí tendrá su respuesta.

Sin más, se suscribe de Ud., su afmo., Atto y S.S.

México D.F., 19 de enero de 1959.

Sr. Ramón Vargas.
Huasteca 296, Col. Industrial.
México, D.F.

A continuación transcribe una nota del
Arq. Villagrán García:

"Quisiera sepa Ud. que desde noviembre he estado ausente del país y que sigo aún indispuerto. No sé cuándo me sea dado estar en condiciones de platicar con Ud., cosa que con gusto haré. Le ruego así - estar pendiente en mi oficina dentro de 2 semanas para si me es posible, darle la cita. Por lo demás me anticipo decirle que es indispensable cursar en 5o. Año el curso de Teoría para después de él ingresar - como auxiliar y Ud. va aún en 4o. Año. Es necesario su mayor experiencia en composición como en las asignaturas finales de la Carrera. No dudo que otros profesores acepten ayudantes de su mismo grado, pero a mí me parece improductivo y perjudicial a todos, Escuela y alumnos.

Quedo en espera de su solicitud que repito atenderé con sumo agrado."

Atentamente.

I. de la M. de Padilla
I. de la M. de Padilla.

Anexas: 5 Boletas de Examen.

Imp/.

José Vargas
Se ha interesado que le invite a dar alguna Conferencia acerca del tema que he
ocupado buena parte de mis preocupaciones profesionales y de mis esfuerzos didac-
ticos. Debe hacerlo, pues como dije a usted ayer, tengo mucha experiencia en sus as-
tutos y en sus futuras investigaciones. Ya en otra ocasión, al iniciar nuestras
conferencias, dije a usted que me alegraría mucho en diera cuenta de que mi auto-
ticia contribuyera en el terreno de la Teoría del Arte, está a mi entender más bien
en cuanto a forma y en cuanto a los vivencia subjetivamente personal y por ende
artístico y regional y probablemente aferrado a nuestras condiciones locales. También
le he dicho que el arte alemán a ser en sus líneas algo que pueda tener mayor al-
cance que el que ya siempre le ha concedido, varias veces a quien corresponde en sus
características, sino fundamentalmente y esencialmente según sea el espíritu de la que
usted y no yo haga responsable. En todos modos, no quiero sino reiterarle a usted
al tema sus investigaciones, sus ideas y sus aspiraciones, señalando que a la vez me gustaría
ver desarrolladas anticipadamente por lo que a mí me parece de que más, pueda
estar asociado de sus futuras articulaciones de que habla así en la carta que le
he dado antes, y en consecuencia ocurridos por mí sería inevitable e indefinible
de perseguir la búsqueda de la verdad. En consecuencia articular a su vez mi de-
seo de escribir y de escribir más, solo que la persona humilde que me escribe de
Frank y me lo dice hacerlo. ¿Cuándo habrá que decir y que designar sobre el papel?
JVL-11 Febrero 1961.

Carta de José Villagrán García a Ramón Vargas Salguero / 11-12-1961 / Archivo RVS

Dr. José Villagrán García.
Dilemma maestro
Como le planteaba a Ud. el sábado pasado, el estudiante que me
interesaba en la Universidad de Jalisco, en el caso de gran significación
para mí, porque al llegar a ser maestro de Teoría de la Arquitectura
ha sido desde hace varios años, la nota que me ha sido dada y hasta la
cual conozco mis estudios.
En algunos casos le he de mostrar la copia de una carta que le
envíé a Ud. hace tres años, y en la cual le planteaba que si deseara
a la Escuela de Filosofía en la cual me ocupaba para po-
der aspirar al puesto de profesor en su cátedra, pero que así la
realizaba. En respuesta, que también me acordaba, fui negativa, pero
para a la Universidad, no está para que continuara persiguiendo su
logro.
Fue así que los trabajos que realizaba en Filosofía los enviaba
siempre hacia la arquitectura, y que en una ocasión me que me propo-
niera ser profesor en una mesa redonda en arquitectura, al tema que
interés fue el de "Literatura y Teoría de la arquitectura" que Ud. de-
notó, la idea que le siguió era la misma: aspirar a filosofía y regresar
a arquitectura.
La buena fortuna logró lo que yo no había podido. Porque al leg-
resar Ud. al Colegio Nacional, tuve la oportunidad de presentarme en un
taller para continuar estudiando bajo su dirección.
Como que a su vez usted me le agradaba este tipo de alientos, pero
al decir así se aludía a sus conferencias continuadas, sino el
poder mostrarle la significación que para mí reviste la clase que me
ha ofrecido, que además de los alientos que le ha manifestado, y así
reconocer que en filosofía me se permite desentender, como las posibi-
lidades que paralelamente a una clase podría recibir. He referido a
la preparación del material para el tema de maestro en filosofía, y
que como Ud. sabe, estuvo sobre la Teoría de la Arquitectura.
Esta tesis, que por ahora se aludía una directa, se me la
cualitativa sin me limitó a exponer simplemente los datos, sino que
sean más pensados, todos ellos están siendo escritos.
Todos estos aspectos son los que me hacen a promover siempre
la misma clase. Y al efecto, quisiera reiterarle con la recomendación
que le pedí al sábado para al ser, Alberto Domínguez, director de la es-
cuela de arquitectura de Jalisco, que estoy seguro que por provenir
de Ud. provocaría favorables consecuencias.
Así, se muestra a mí, cuando como se gustó la transición
de saber que le tiene la idea.
Agradeciendo su atención y reiterando las salidas que le he
aludido, me despido afectuosamente.
Ramón Vargas

Carta de Ramón Vargas Salguero a José Villagrán García / 11-13-1961 / Archivo RVS

México, D.F. a 14 de Marzo de 1961.

Sr. Arqto. Alberto Mendoza.
Director de la Escuela de Arquitectura.
Jalisco, Ver.

Muy estimado colega y amigo

El señor Ramón Vargas, me pide dirija a usted unas líneas en apoyo del ofrecimiento que le ha hecho la Escuela a la misma dirección de usted, consistente en tomar a su cargo las Clases de Teoría y de Historia del Arte Contemporáneo. Con gusto lo hago por haber tenido oportunidad de conocer a este joven, quien ha seguido los Cursos de Teoría en nuestra Escuela de México y se ha mostrado sus excelentes bases de cultura en materia de Historia y de Estética, aparte de estar por graduarse en la Facultad de Filosofía.

Estimo que su colaboración con usted redundará en provecho de su Escuela y dará fe de la preparación y destrezas que el señor Vargas posee y ya desea seguir cultivando con la perseverancia que hasta hoy le caracteriza.

Le saluda afectuosamente agradeciéndole su atención, - este su dilecto compañero y amigo que lo estima,

Jvg.-

Carta de José Villagrán García a Alberto Mendoza / 111-14-1961 / Archivo RVS

AIRMAIL

United States Lines

27 de Mayo de 1961.

Muy estimado amigo:

He recibido sus inmensos como
inesplicables atenciones, solo com-
pensables al través de sus interés por
el estudio de la Estación y la Torre
de nuestra Pte, con motivo de mi
reciente visita a N. York y de los
platacos sostenidos en el anglosa-
lón, acerca de mis pasados Conf-
rencias. Me decidí a dirigirme a
ellos para recomendarle la conve-
niente de redactar algunas ex-
plicaciones acerca de los objetos que
les orientaron y que increíble-
mente parecen entredados por
los jóvenes que en buena parte in-
tegraron una reciente excursión de
Copa de 50 alumnos y profesores y
me crees que por el mismo N. York
es, como una crítica a Vander-
Bilt, cuyos obras han sido a visitar.
y un enaltecimiento de organi-

Carta (1 de 4) de José Villagrán García a Ramón Vargas Salguero / V-27-1961 / Archivo RVS

como preconizado por Lloyd Wright
cuando, como no bien lo ha enten-
dido, solo fueron mencionados unas
y otras seducciones y aspectos como
objeto de meditación para hacerles
sentir cual sintomas que anuncian
un cambio, o crisis de las formas,
tan intuitiva y acartonada-
mente repetida y ahora visible en todo
su triunfante dominio en las
nuevas conjunciones que constituyen
el edif. Levon house con el Seagram
y otros que los hacen cívicos; con ~~ella~~
falta total de innovaciones; ~~tan~~
sumisa sospecha al dictado, por
mi; habilmente cubierto, de V. de R.
Esto ~~además~~ ~~que~~ ~~fuera~~ ~~visitado~~ ~~por~~ ~~la~~ ~~se-~~
ñalación de jóvenes mexicanos
acompañados de algunos de nuestros
profesores y ~~para~~ a invitación de ellos,
insistentemente repetida, por este
su sentido, para dar una corriente

Carta (2 de 4) de José Villagrán García a Ramón Vargas Salguero /
V-27-1961 / Archivo RVS

una vez más de que la rutina
que exhiben se haya patente en
sus plantas, fachadas e interiores,
que Cualquiera de los maestros, con la
habilidad que posee, como A. Sáenz,
J. Soto, Méica, y tantos otros lo
harian por lo bajo igual, aunque
más económicamente y con un
algo de originalidad, al menos
en disposiciones interiores de deta-
lle. — Sin embargo, no sé cuál
haya sido la reacción interior en
los jóvenes visitantes. Recomienda-
te a hacerlos patente lo que indi-
ca y además el tremendo imperfec-
to que en mí hace una serie de
inversiones inútiles, altísimas, pues
el costo de estos edificios ha sido
pebunoso y sin otro provecho que
dar plataformas a sus autores
y naturalmente dolores. Cuando
contemplo más lo que Sagrans, Timon

Carta (3 de 4) de José Villagrán García a Ramón Vargas Salguero / V-27-1961 / Archivo RVS

7 Life, podran hacer con epise
producto de publicidad, inmer,
Tando los cientos de millones que
han gastado en sus apulantes 7
manidos inmuebles; en obra de
beneficio directo a las masas
desperdiciadas que ahi en E. U., falso
aun mas numerosos, existen en
América. Este punto de progreso
me ha recordado la opinion de Drun-
ford que ~~me~~ conoce acerca del sim-
bolo que puede representar el decen-
nario de los N. U. como el de una ci-
vilización en nupcias de su ocaso.
Sobre este punto he insistido en estos
papeles, pues los dije que me parece muy
peligroso impresionarse con el oropel
del dolor por regresar a México, in-
tentando seguir episcando en escala mea-
dramente impropia estos síntomas
en estertores de un si si la epina de
estas formas o de esta economía liberal
7 falsamente Cristiana. En verdad
absolutamente desesperado.

Carta (4 de 4) de José Villagrán García a Ramón Vargas Salguero /
V-27-1961 / Archivo rvs

24 de Dic/61.
JOSE VILLAGRAN GARCIA desea a su gene-
ro amigo y colaborador una feliz
Navidad y todo el buen éxito que se
merece en sus estudios y en la vi-
da que emprenda, agradeciéndole
el estímulo que le ha dado su
interés por el estudio y la cultura
y la desinteresada y paciente ayuda
que le ha prestado en sus tareas
didácticas q' de bien intencionada
le manifiesta orientación didáctica.
Espero que el nuevo año le traiga
el título cuya obtención prepara
y mayor entusiasmo y devoción por
conquistar el saber.

Carta de José Villagrán García a Ramón Vargas Salguero / XII-24-1961 / Archivo RVS

Día. 29 de 1961.-

¡Vaya tarea la suya! Acabo de acabar un libro sobre Ortega y quizás por ello, ancha al encontrarme aquí sus apuntes, vino a mi recuerdo este párrafo del gran pensador agudo: "Sea hospitalaria nuestra inteligencia y enseñémosla a gozarse cuando a nues- tra puerta llame un extraño, un desconocido, una idea o emoción que no reconocemos. Que sobre nuestro espíritu un terrible poder de inercia, ... a poca que nos descalentemos esa propensión estadia y amorosa creará en nosotros la firme convicción de no haber más realidad que la presente ante nuestros ojos" (O compl. II.75).- Usted ha sido y si que siendo hospitalario con la idea de un desconocido como yo soy. Muchos otros están y estarán en el apuro caso y crearán ~~que~~ la convicción de no haber algo fuera de su realidad amplia o merquina.- Creo que si usted emprende el estudio de las ideas que han surgido en mí al través de mis apuntes didácticos, porque así se como han afiora- do en el tiempo, conviene lo haga con la misma sencilla intención que las vió nacer: no pretender algo mayor, pues ya le he dicho en varias ocasiones, que intentar hacer montado lo ^{que} quizás no llegue a colina por aparecer como tal en la tierra llana sobre - que se eleva, con ser aventura o peripecia de tráficamente, restaría consistencia y - hasta seriedad a un desinteresado análisis que de poder estructurar algo sólido, si- atones le permite la materia que estudia, podría deformarse desorientando al plano del ~~un~~ peregrino cameral a ~~de~~ menor clase quinas.- Esto pienso y se lo digo con toda la - franqueza que me permite su limpia intención y encomiable perseverancia, digase au- tor del mejor de los límites y sobre todo de que su análisis tenga proporción eficaz- en nuestro régimen medio escolar y profesional-cultural.-

Carta de José Villagrán García a Ramón Vargas Salguero / x11-30-1961 / Archivo RVS

27 de Mayo de 1962
Sr. Ramón Vargas..
Mi querido amigo:
Me ha impresionado una re-
misión de extraordinaria lealtad y con-
fianza. No se que decirle mas solo,
falta mas si una u otra o ambas.
Lo cierto es que solo le deseo consue-
na y generosa benevolencia por conmigo
y que este no sea caso de una ce-
guera por juzgar mis andanzas por
los campos de la Teoría ni por el
describir mejores sendas sencillas.
Como algunos amigos y colaboradores
en esos de nuevas ideas, porque quizás
estas actitudes revelan que no hubo
sinceridad en sus amabilidad como interés
incapaces de perturbar con el des-
fallo del orden y la complejidad
del Saber.

Carta (1 de 2) de José Villagrán García a Ramón Vargas Salguero / V-29-1962
/ Archivo RVS

Muchas gracias por su inesperado
homenaje y que el tiempo se en-
cargue de Calificarlo. Mientras tanto,
por mí, usted lo sabe, es una de
esas "glorie mundi" que sirven para
estimular la peregrinación y para ayudar
a vivir en medio de las miserias a
que estoy sometido.-

Te felicito

Carta (2 de 2) de José Villagrán García a Ramón Vargas Salguero / V-29-1962
/ Archivo RVS



Postal de José Villagrán García a Ramón Vargas Salguero / IV-06-1963 / Archivo RVS

12 de Marzo de 1964.-
Como todo mortal, ignoro que hora será en el reloj de mi existencia. No sé por
tanto si estas reflexiones se producen por sentirse cerca del cómo o porque
mucho he creído en la bondad de cuanto pienso y hago; más bien me inclino a ac-
ceptar este último ~~abandonar~~ la necesidad que tiene mi naturaleza de conservar
se activa y la lucha que sostiene contra la pasividad cada vez más arraigada
de estar al margen de todo, se ha ocupado por años el entusiasmo y mi voluntad.
Quizás mi empuje y mi constancia en alcanzar un elevado nivel en el difícil cam-
po de la creación arquitectónica y en del pensamiento, especialmente en relacio-
nado con ella, me han conducido a esta convicción al juzgar con un criterio rí-
gido los resultados de ambas actividades: obras e ideas. Me lamento no haber con-
tado ~~en las circunstancias que, afortunadamente, me rodeaban en aquellos días~~
de ~~formación~~ y por tanto de cuenta con las facilidades que ofrecían otros centros
de cultura como eran París y Madrid y hasta la misma Alemania, en obstante que la
lengua era un impedimento. Me faltaron mentores que orientaran mi inquietud y me
ayudaran a realizar estudios en aquellas Universidades europeas. Por estar terri-
blemente solo, pues al separarme de mis amigos diéram a más deseos mayor interés y
por tanto estímulo, tuve que concentrar mis esfuerzos en ~~el~~ el trabajo que
me brindaron las circunstancias y en los primeros pasos como ~~la~~ preparado profesor
en nuestra Escuela. Aquí, en aquellas clases, se volcaba todo mi entusiasmo y topaba
contra la dura realidad de mi ~~impreparación~~ sin embargo, los días pasaban y era in-
disponible hacer las obras que tenía a mi cuidado e impartir las clases que con-
stante ~~se~~ preparaba. Al transcurrir el tiempo, años tras años acumulaba obras
e ideas hasta que al fin la autocritica se hizo más implacable y la convicción de
hacer las cosas sin la preparación debida me llevó al trágico diagnóstico que ahora
me ha separado de mí para hacerme ver que no me basta servir sin capacidad y pre-
paración lo mismo en el terreno profesional que en el escolar. Esta convicción se
ha vigorizado al comprobar el ningún interés que representan mis servicios en la
mayoría de nuestros ~~medios~~ profesionales y ~~social~~.
El conflicto que surge es bien claro: debe retirarse de las actividades profesio-
nales y cívicas por convicción y a la vez debe permanecer activo si no en los
campos cultivados hasta hoy, en otros que me permitan servir a la colectividad
con propiedad, sin mediocridad. ¿Cómo pretender semejante servicio en una acti-
vidad nueva para mí resulta en cierta medida poco probable, se requerirá edu-
carse en un plano proporcional a mi ~~continuo~~ y es el que yo quisiera com-
par y mi incapacidad lo impide. En esto radica mi problema.

Carta de José Villagrán García a Ramón Vargas Salguero / III-22-1964 / Archivo RVs

23 de marzo de 1964.

que se puede abandonar el ejercicio profesional y los labores difíciles? Una sensación de cansancio y una convicción de que la incapacidad que siempre se le concedió ha alcanzado su colímbese. También el orgullo que todo profesional siente, se ha vuelto contra él. Cuando se ha consagrado las tres cuartas partes de su existencia a una actividad, resulta tremendamente duro ^{admitir} reconocerse que ha alcanzado la hora de retirarse, no por edad, sino por incapacidad. Cuando se comprueba que este momento llega cuando la que cuando la muerte accedía a un enfermo se cubría contra la realidad que se perfila inmisericorde y fácilmente acepta la desesperación, el abandono de él mismo a cuando se poseen virtudes elevadas/alcanza un mayor perfeccionamiento moral afirmando la credencia en una de todas las satisfacciones vividas hasta aquel momento se plantea en este crucial momento un conflicto trascendental de cuya solución depende ^{buen} el éxito ^{colorado y} ~~humano~~ de la vida que resta o su ~~termina~~ definitiva ~~frustra~~ frustración. Incitados a buscar problemas, a perseguir soluciones y a vivir resultados, al abandonar una profesión o los labores escolares, los cursos dejados por años de hábitos exigen nueva actividad con que luchar con sagrada naturalidad; cuando no se le proporciona debidamente atención a su intensidad, la nueva vida invade al antiguo profesional en conflictos psicológicos descendentes que pueden atacar su salud mental y conducirle a la pérdida total del equilibrio, cayendo en sucesos insospechados ^{por} en su antigua posición profesional y declarando su fin como ser vivo. Si se le religiosa es suficientemente fuerte para oponerse a su destrucción psicológica, aún así se incuba en él puede un resquebrajamiento que aflora de continuo en los momentos difíciles de la vida ^{de la vida} ~~se vive~~ con amarga resignación y en ~~el~~ ^{el} ~~tilde~~ ^{de} colores oscuros cuando rodea al antiguo profesional. En algunos de los casos se ha resuelto directamente el conflicto.

La profesión no hace su vida sola, si no tiene cliente, siempre su valimiento sea fuerte el servicio se presta. El profesor tampoco se lo puede fabricar sin contar con el alumno. En estos casos clientes y alumnos deciden la renuncia del intelectual. Quien escribe requiere lectores y siempre en este caso puede el escritor ^{ignorar por} ~~hacerse~~ un tiempo la falta de ellos, a la postre también la confirma. A sí me acontece que por ahora me no falta trabajo profesional, siempre estoy sin alumnos, hay unos pocos amigos que generosamente se ocupan en estimularlos sin su presencia y que me recuerdan en di-

Carta (1 de 2) de José Villagrán García a Ramón Vargas Salquero / 111-23-1964 / Archivo RVS

tes días de modo para mí realmente incomprensible, como me son al través de misteriosa
caridad cristiana. Lo trágico, lo que abanda mi personal conflicto está en lo que nar-
tes decía, en la sensación de soledad. No puedo aceptar llamarme a la copia de formas
que otros han creado, tal y como lo practica la mayoría de los arquitectos de todo el
mundo, alcanzando satisfacciones y buenos éxitos. Me inclina a la reflexión y esto aca-
ba con la imaginación. La autocritica mira todo camino a seguir, soy un autodestructor.
En el campo de las ideas cuando me metía un compromiso insalvable que me obligaba a saltar
como sea, nada puedo decir; todo se complica y oscurece, me fatiga y abandono la tarea
que me propuse cumplir. En el fondo lo que hay es una impenetrable incomodidad conmigo
mismo. Un orgullo incapaz de aceptarme como soy y de llamarme por mis elevados caminos,
pues que sin orgullo, sin ambición, tampoco se acciende, es claro que me refiero a un no-
ble y digno orgullo. El problema está por tanto en entender este orgullo por senderos
focados y sacarlo del egocentrismo en que se encuentra sumergido. A ciertas alturas ~~donde~~
se me presenta insistente y luminosa la exclamación agustiniana que dirige al medio del
terrellino de ideas y recuerdos a la Bondad Infinita del Creador: "tardo te más Señor,
porque tarde te conocí" Así es, sólo un amor puro, como el que acepta perder toda acción
y al bien amado
de traspasar, es capaz de orientar por nueva senda el fracaso que significa el mundo y
sus glorias transitorias y fugaces. Esto, ~~quaxax~~ fácil de decir, es tremendamente difícil
de realizar. No quiero derrotarme a mí mismo, abandonando la lucha conmigo y dejándome
ir por la pendiente fácil y destructora. Necesito meditar con serenidad para entrever
adonde brilla una luz que seguiré y ahora estoy fatigado, preocupado; por ello continúo
sin avanzar.

Carta (2 de 2) de José Villagrán García a Ramón Vargas Salguero / 111-23-1964 / Archivo RVs

México, D. F., 17 de Septiembre de 1964.

Sr. Ramón Vargas.
P r e s e n t e .

Le acompaño una lista de las Principales Erratas que he encontrado en el Cuaderno No. 13 del INMA en que tan gentilmente ha publicado usted los Apuntes de Teoría, creyendo que fuera conveniente imprimir un volante con-
letra suficientemente pequeña y agregarlo a las es-
tampas, pues algunas erratas como la de la página 94 hacen incomprensible el párrafo por haberse borrado un pen-
sión del original y las expresiones aritméticas de la -
página 103, 107 y 111 también hacen incomprensible lo -
tratado.

Con mi agradecimiento por tanta generosidad y desinterés
sabe estimule la salud afectuosamente en amigo y ser-
dor.

José Villagrán García
Arq. José Villagrán García.

PRINCIPALES ERRORES.			PRINCIPALES ERRORES. (sigue)		
Pág. Original	línea	Debe decir	Pág. Original	línea	Debe decir
24	44	que	204	42	nó que flotan
21	5	Vargas	206	22	las que se rean- dan
24	13	las	207	25	$AB = AC$
25	26-27	compruebas	211	2	$A = B + C$
25	40	las mismas que	212	30	continua las es-
25	42	a utilizar y	213	47	trabaja
26	34	tratado en el	214	47	trabaja
26	34	tratado en el	215	47	trabaja
26	34	tratado en el	216	47	trabaja
26	34	tratado en el	217	47	trabaja
26	34	tratado en el	218	47	trabaja
26	34	tratado en el	219	47	trabaja
26	34	tratado en el	220	47	trabaja
26	34	tratado en el	221	47	trabaja
26	34	tratado en el	222	47	trabaja
26	34	tratado en el	223	47	trabaja
26	34	tratado en el	224	47	trabaja
26	34	tratado en el	225	47	trabaja
26	34	tratado en el	226	47	trabaja
26	34	tratado en el	227	47	trabaja
26	34	tratado en el	228	47	trabaja
26	34	tratado en el	229	47	trabaja
26	34	tratado en el	230	47	trabaja
26	34	tratado en el	231	47	trabaja
26	34	tratado en el	232	47	trabaja
26	34	tratado en el	233	47	trabaja
26	34	tratado en el	234	47	trabaja
26	34	tratado en el	235	47	trabaja
26	34	tratado en el	236	47	trabaja
26	34	tratado en el	237	47	trabaja
26	34	tratado en el	238	47	trabaja
26	34	tratado en el	239	47	trabaja
26	34	tratado en el	240	47	trabaja
26	34	tratado en el	241	47	trabaja
26	34	tratado en el	242	47	trabaja
26	34	tratado en el	243	47	trabaja
26	34	tratado en el	244	47	trabaja
26	34	tratado en el	245	47	trabaja
26	34	tratado en el	246	47	trabaja
26	34	tratado en el	247	47	trabaja
26	34	tratado en el	248	47	trabaja
26	34	tratado en el	249	47	trabaja
26	34	tratado en el	250	47	trabaja
26	34	tratado en el	251	47	trabaja
26	34	tratado en el	252	47	trabaja
26	34	tratado en el	253	47	trabaja
26	34	tratado en el	254	47	trabaja
26	34	tratado en el	255	47	trabaja
26	34	tratado en el	256	47	trabaja
26	34	tratado en el	257	47	trabaja
26	34	tratado en el	258	47	trabaja
26	34	tratado en el	259	47	trabaja
26	34	tratado en el	260	47	trabaja
26	34	tratado en el	261	47	trabaja
26	34	tratado en el	262	47	trabaja
26	34	tratado en el	263	47	trabaja
26	34	tratado en el	264	47	trabaja
26	34	tratado en el	265	47	trabaja
26	34	tratado en el	266	47	trabaja
26	34	tratado en el	267	47	trabaja
26	34	tratado en el	268	47	trabaja
26	34	tratado en el	269	47	trabaja
26	34	tratado en el	270	47	trabaja
26	34	tratado en el	271	47	trabaja
26	34	tratado en el	272	47	trabaja
26	34	tratado en el	273	47	trabaja
26	34	tratado en el	274	47	trabaja
26	34	tratado en el	275	47	trabaja
26	34	tratado en el	276	47	trabaja
26	34	tratado en el	277	47	trabaja
26	34	tratado en el	278	47	trabaja
26	34	tratado en el	279	47	trabaja
26	34	tratado en el	280	47	trabaja
26	34	tratado en el	281	47	trabaja
26	34	tratado en el	282	47	trabaja
26	34	tratado en el	283	47	trabaja
26	34	tratado en el	284	47	trabaja
26	34	tratado en el	285	47	trabaja
26	34	tratado en el	286	47	trabaja
26	34	tratado en el	287	47	trabaja
26	34	tratado en el	288	47	trabaja
26	34	tratado en el	289	47	trabaja
26	34	tratado en el	290	47	trabaja
26	34	tratado en el	291	47	trabaja
26	34	tratado en el	292	47	trabaja
26	34	tratado en el	293	47	trabaja
26	34	tratado en el	294	47	trabaja
26	34	tratado en el	295	47	trabaja
26	34	tratado en el	296	47	trabaja
26	34	tratado en el	297	47	trabaja
26	34	tratado en el	298	47	trabaja
26	34	tratado en el	299	47	trabaja
26	34	tratado en el	300	47	trabaja

Carta de José Villagrán García a Ramón Vargas Salguero / VIII-17-1964 / Archivo rvs

*De Ramón Vargas Salguero:
Carta abierta al Maestro Villagrán / Arq. José
Villagrán / VI-30-1965 y VII-23-1965*

Estimado Maestro:

El interés que le manifesté, en la última ocasión que tuve la oportunidad de conversar con usted, de escribirle algunas notas respecto a la importancia de que en conferencias y cursos aclarara en que consiste “lo social” de la arquitectura y cuál es el contenido que válidamente deba conferírsele en la actualidad, no radica simplemente en proponerle un tema con un evidente interés teórico que no ha sido ampliado por usted en las diversas conferencias y escritos que ha realizado, no obstante que en algunos de ellos se encuentran apuntamientos decisivos. Y su interés no es meramente teórico porque en último término el hombre no se pregunta por el simple gusto de preguntarse; sus problemas y preguntas son siempre sintomáticos reflejos de las condiciones en que se encuentra y de los escollos que tiene que salvar para seguirse desarrollando. El pensamiento y la ciencia son esas muletas exactas y precisas con que la sociedad asciende al infinito.

Dejemos como dijera Trotsky, que los necios insistan en que no existe la crisis, ya que para eso son necios, y tengamos en cuenta que en estos momentos de revolución que estamos viviendo más o menos directamente, no podría tener fuerza suficiente exigirle avocarse a un tema por puritos intelectualistas o por dispendios discursivos. La fuerza de la teoría de la arquitectura y la necesidad social objetiva que de ella tenemos se encuentra en la incidencia que mantiene en la propia arquitectura, a la que ayuda a orientar su criterio compositivo, a coordinar las finalidades que tiene que observar e igualmente porque es el instrumento apto para la autocrítica que busca siempre y en todo caso la superación de lo ya hecho.

Importante sería al efecto mostrar de qué manera el surgimiento de la teoría de la arquitectura y su prolongación en la gran tradición de los maestros franceses,



obedeció a una necesidad intuita o plenamente consciente de orientar sus haceres. No es un accidente que la más grande aparición teórica, cuantitativa y cualitativamente considerada, haya surgido con los maestros y tratadistas franceses en una época en que la arquitectura había perdido su rumbo y oscilaba peligrosamente por los campos de los anacronismos estilísticos. Y si bien por un lado emerge el poeta que en sus "Siete Lámparas de la Arquitectura" avala teóricamente la quietud y el estatismo perpetuando a ciertos estilos que consideraba como el *sumum* de la arquitectura, por el otro, desde el poco difundido Ledoux hasta Guadet, se sientan las bases teóricas que habrían de sacar a la arquitectura del marasmo en que se encontraba. La Teoría en ellos, como posteriormente en Usted mismo, siempre respondió a la necesidad vital de encauzar a la arquitectura racionalmente hacia lo que demandaban los nuevos tiempos. Para eso era necesario que se liquidaran aquellas tesis, la de Ruskin o la de un Boileau, para hacerla reflejo fiel de su momento, de su cultura, de la técnica, de los nuevos y maravillosos descubrimientos de la ciencia.

Impulsar la teoría no solo es importante para ayudar a la arquitectura a mantenerse "cada día al día". Pedagógicamente hablando, y aún en el campo de la actividad profesional, se hace a todo punto indispensable hacerla, como diría Ortega, "que se gane el pan" que demuestre su aplicabilidad y las posibilidades que tiene de incidir vigorosamente en la creación de nuevos puntos de partida, de nuevas concepciones que la harán seguir teniendo validez social.

La desorientación que observamos en alumnos y profesionistas, se debe en un primer caso, al desconocimiento que de ella tienen, aparejado al nexo que observan con la Filosofía, y a la falsa concepción de ésta última como un mero deambular inútil por problemas buenos para disquisiciones pero apartados de los problemas vitales y urgentes a que se enfrentan en la vida diaria. Es claro que solo quien desconozca la Filosofía y lo asentado por ella, solo quien ignore que al igual que cualquier otra ciencia responde a los problemas más inmediatos y presentes de la sociedad en un momento dado, y quien en lo particular no haya penetrado en la teoría de la arquitectura puede suponerla periclitada y obsoleta. Es ciencia y como toda ciencia, aplicable y en este caso, normativa.

En nuestro caso particular, y me atrevería a hacerlo extensivo prácticamente a todo el mundo, la poca difusión que se hace de los aportes logrados por la teoría y consecuentemente, el campo libre, la tierra de nadie que se les deja a los cuatrerros ideológicos y a los abigeos de pensamiento, hace que además de otras conse-

cuencias, confundan y hagan nefasto proselitismo entre los alumnos y aún, como le decía, entre los propios profesionistas. Una y otra vez, pero siempre al nivel del corrillo, de la plática de café, de la reunión social, como desplante o "boutade", se dice que la teoría que Usted ha enunciado carece de sentido, que está superada, que ya no se aplica; o por otro lado, y ya en las clases, se habla de que hay otras teorías, que la arquitectura no es un arte sino una técnica, o en el mejor de los casos, al admirar, a veces sinceramente, a algún arquitecto destacado y difundir sus ideas, se confunde más, porque no se tiene en cuenta que si bien como arquitectos han logrado honras de valía, ni Gropius, ni Mies, ni Wright o Le Corbusier han aportado nada al esclarecimiento de la arquitectura. Son doctrinarios convencidos de su propia posición, y afortunadamente para ellos, la doctrina no exige comprobación: se la sigue simplemente, sin preguntar, sin chistar.

Sola una difusión y aplicación permanente de la teoría a los problemas arquitectónicos, y también a los pedagógicos y profesionales con ella relacionados pueden reafirmarla en la bagaje conceptual del estudiante y del profesional activo. Al murmullo acéfalo, a la oposición sin líder, a los iconoclastas sin vanguardia no tiene caso enfrentarlos. Basta por el momento hacerles ver que el hecho mismo de que sus denuestos no trasciendan el terreno de la expresión entre dientes, y de que hasta la fecha no hay aun solo escrito que vaya más allá de las escaramuzas aisladas, es testimonio más que suficiente de su inconsistencia teórica. Pero lo que no es posible dejar para más tarde, es la intervención directa en los problemas más inmediatos que aquejan a los arquitectos, no obstante que en su mayoría, al ser comparados con el antagonismo entre burguesía y proletariado, se vean francamente intrascendentes.

Quisiera recordarle los fructíferos resultados que se dejaron sentir en nuestro ambiente posteriormente al ciclo de cuatro pláticas que bajo el título "Meditaciones ante una crisis formal de la arquitectura contemporánea", expusiera usted en El Colegio Nacional, para reafirmar lo que vengo diciendo. En esa ocasión, e independientemente de que muchos no hayan estado de acuerdo —y que en el prólogo de una Historia de la Arquitectura se niegue la existencia de tal crisis, o de la conferencia que se sustentó planteando si lo que había era una crisis o una mera evolución de la arquitectura—, se mostró la vitalidad de la teoría. De una forma y otra, para oponerse o concordar, hay que plantearse en qué consiste la arquitectura, que valores posee y de qué manera debe responder a su momento; y eso, es hacer teoría

de la arquitectura, es reflexionar sobre nuestras propias actividades para cotejar su marcha acompañada o a contratiempo con nuestro momento histórico.

Según lo que llevamos dicho, aclarar ahora el significado y los contenidos concretos de lo social en la arquitectura, representaría no solamente resolver un requerimiento de tipo teórico, sino sobre todo, salir a responder a una preocupación que se deja sentir en la insistencia que en él hacen autores nacionales y extranjeros, aunque con idéntica inconsistencia, señalándolo como la meta a alcanzar pero descubriendo en el fondo de su preocupación, una actitud paternalista hacia las masas que mitigan hablando de la necesidad de proporcionarle casas, hospitales y escuelas. Ya hasta quieren titular a nuestra última década la de "La Arquitectura Social". Pero dudo mucho que entiendan hasta qué punto tal valor integrado con otros es factor de fundamental peso para calificar o no de obra de arte a una realización, calificativo que otorga la humanidad a aquellas obras que fueron cauce apto para desenvolver el progreso.

La razón de que de unos cuantos años para acá reparen tanto en lo social de la arquitectura, los mismos que el día anterior no sintieron tal problema cuando estaban engolosinados buscando las formas únicas que rubricaran y fueran claro testimonio de la amplia capacidad adquisitiva de su cliente, no es otra ni podemos buscarla en otro lado que no sean en nuestro propio momento, que si bien como toda la historia ha emanado de la lucha de clases, su proceso se ha recrudecido en tal forma en los últimos años, que han venido a comprender que las masas advienen al primer plano de la economía, de la política y de la sociedad. En la mayoría de los casos, este cambio de actitud, en lo superficial, es más producto de un proceso inconsciente de asimilación de los aires de fronda que se introducen por todos los resquicios, que producto de una comprensión del problema, y del curso que toman los acontecimientos, cuya reflexión va dejando estalactitas de proletarización.

En las cuatro "Meditaciones ante una crisis de la arquitectura", hizo usted ver que el trasplante de paralelepípedos vitrocúbicos, la proliferación de individualismos y las ansias estructuralistas, eran unos cuantos de los síntomas que en el aspecto formal preludiaban la crisis de una arquitectura que desoía los más elementales llamados a satisfacer una serie de necesidades humanas materiales e ingentes. Crisis —añadía usted—, que no es más que el reflejo de la que se deja de sentir en todos los campos de la cultura: "Por doquiera tropezamos con esta terrible amenaza —decía usted en el discurso de ingreso a El Colegio Nacional— que se la deno-

mina de muchos modos; señálense en efecto, una serie de conflictos: entre arte y técnicas; ente individuo y colectividad; entre masa y grupo selecto; entre capital y trabajo; entre países subdesarrollados y naciones poderosas".

En nuestro momento, efectivamente se dan esos conflictos en los términos que usted señaló.

Pero ya no podemos postergar por más tiempo la necesidad de tomar posición ante el antagonismo que hace surgir a todas las anteriores: propiedad privada contra colectivización; sociedad dividida en clases y sociedad armónica; burguesía y proletariado; capitalismo y socialismo. Esos son los términos en que hay que plantear el problema.

Las masas de todo el mundo están luchando de muy diversas formas, desde el seno de los gremios, de los sindicatos, de los partidos, en las guerrillas o en la lucha franca y abierta, por lograr en unos casos la desaparición del capitalismo, y en otros, por obtener el acceso al nivel político que se les niega en los países que ya han abolido la propiedad privada y trascendido la sociedad dividida en clases.

No quiero abundarle en pruebas, que son plenamente conocidas de todos nosotros, de los constantes enfrentamientos de estos dos sistemas, pero sí extraer de ello: primero, el espíritu anticapitalista de las masas de todo el mundo, que aún ahí donde su atraso es tan pronunciado y secular que pareciera que lo indicado sería buscar un desarrollo capitalista, como es Zanzíbar, las masas se erigen contra los sistemas de gobierno feudales con que hasta ese momento se encontraban regidos, y levantan de inmediato la bandera y las reivindicaciones socialistas, sin pasar por la etapa de desarrollo burgués capitalista. Considero que no podemos permanecer obstinados pensando que todo es cosa de los comunistas, mismos que en la mayoría de los casos no se apartan de su línea de coexistencia pacífica, porque ninguna prédica puede prender donde no existen condiciones para ello; los pueblos van hacia el socialismo.

Plantear que todo es cosa de los comunistas como si las ideologías fueran una infección contagiosa independiente de la voluntad de los hombres, sería darle la vuelta al problema. La conciencia de las masas, sus anhelos socialista, esa es, no lo dude usted, la fuerza material más poderosa que existe para la transformación del mundo, porque arraigada, como se encuentra, pasa aún por encima de la falta de otros medios materiales.

La crítica situación revolucionaria en que se encuentra la sociedad en su tránsito hacia el socialismo, más que una disyuntiva que podemos elegir, es una consecuencia que se desprende del propio sistema capitalista de producción regido por la apropiación privada. Por demás está decir que no podemos responder a él acudiendo a la buena voluntad de los hombres o haciendo un llamado religioso de "amor al prójimo", porque espíritu, amor y voluntad pasan a segundo término cuando lo que determinan son los intereses de clase, que curiosamente ponen a muchas personas de buena fe, sinceras y honestas, en curiosa contradicción: la de ser ellos mismos, muy a su pesar, elementos de cooperación inconsciente de esa misma injusticia a la que se oponen, la de la explotación del hombre por el hombre.

Que no son esos los caminos para trascender y actuar de acuerdo a lo que las nuevas fuerzas plantan a la humanidad, se prueba en que la misma iglesia ha consignado la agresión con argumentaciones teológicas.

En su Summa Teológica, por ejemplo, Santo Tomás dice en la parte referente a De la Justicia, pregunta 65, art. 2:

Solo aquél que tiene autoridad sobre otro puede golpear a éste. Y puesto que el hijo se somete a la autoridad del padre y el esclavo a la de su amo, el padre puede golpear a su hijo y el amo a su esclavo, para corregirlos y educarlos.

En el año 358, el Concilio de Gangres afirma:

Si alguien, so pretexto de piedad, enseña a un esclavo a que desprecie a su amo y se niegue a servirlo, en lugar de seguir siendo un siervo, en lugar de seguir siendo un siervo lleno de buena voluntad y respeto, sea excomulgado.

Más cercano a nosotros, la desigualdad social, y la opresión permanecen siendo avaladas por la Iglesia. El Papa Pío X el 18 de diciembre de 1903 dijo:

La sociedad humana, tal como Dios la ha establecido, está compuesta de elementos desiguales. En consecuencia, está de acuerdo con el orden establecido por Dios el que haya en la sociedad humana príncipes y súbditos, patrones y proletarios, ricos y pobres, sabios e ignorantes y nobles y plebeyos.

Y ya para terminar estos breves testimonios, concluyo con uno extraído de la Encíclica del Papa Juan xxiii; “Pacem in Terris”, en la que se promulga por la causa de la desigualdad humana, tal y como lo ha demostrado el marxismo y ha corroborado la experiencia más concreta:

De la naturaleza del hombre deriva el derecho a la propiedad privada de los bienes, inclusive los medio de producción.

¿Después de estos testimonios, habrá de extrañarnos la irreligiosidad de nuestros tiempos? Además de que el avance del conocimiento científico y el progresivo dominio de la naturaleza le hacen al hombre dejar tras de sí creencias que ya no responden a estas nuevas situaciones, no cabe duda que más distanciamiento encontraremos en la misma medida y proporción en que la Iglesia se siga adhiriendo a mantener vigentes los sistemas y estructuras económicas y sociales, contra las que luchan todas las masas en el orbe.

Lo anterior se lo digo, estimado Maestro, con toda la sinceridad que me permite el profundo respeto que le guardo, tanto como por la honestidad que ha normado la amistad con que me ha distinguido y con el deseo explícito de hacerle ver que no se puede dilucidar lo social de la arquitectura sin tomar en cuenta esta lucha de toda la humanidad por superar las estructuras económicas, políticas y sociales que reaccionan en contra del progreso, de la democracia, de la igualdad socialmente concebida.

Encuadrar a la arquitectura a través del marco del nuevo humanismo que se avecina, sería precisamente enfrentarse al auténtico problema, el que surge no solamente como desviaciones formales más o menos fortuitas, sino como consecuencia de una nueva etapa histórica y del advenimiento al poder de una nueva clase: el proletariado.

De este planteamiento se seguiría también, comprender los problemas gremiales de los arquitectos como una consecuencia de este mismo sistema, en el que bajo el amparo de la liberalidad y de la libre concurrencia, legalizadas en la existencia de las llamadas profesiones liberales todo lo que se encuentra es la incertidumbre social, la desprotección, la inseguridad de contar con trabajo.

Está por demás decir que los más aptos serán los que descuelen, porque ya hemos comprobado una y mil veces en todos los niveles de investigación, desde el

meramente empírico hasta el filosófico, que es imposible atajar los factores externos a la propia capacidad involucrados en el sistema bajo la forma de prebendas, de preferencia, en suma de desigualdad.

Como es necesario, la teoría plantea en sus apreciaciones más generales la estructura y los contenidos que debe guardar la incidencia de la arquitectura en los valores sociales, pero para analizar a éstos, hay que salirse de ella para echar mano de lo que otras disciplinas no proporcionan. En esto no hay nada de extraño, ni tenemos porque rehuirle no obstante no ser expertos o peritos en dichas materias.

La proyección de la teoría de la arquitectura en nuestra sociedad la habremos de encontrar precisamente unida a la explicación de estos temas que sin hipérbole alguna se muestran como los fundamentales por dilucidar.

Cuando le mencioné la importancia de que analizara usted qué lineamientos debe seguir la arquitectura para poder ser considerada socialmente positiva, le decía que en mi opinión, el planteamiento de este tema tenía implicaciones no exclusivamente teóricas, sino personales. Aquí nos encontramos ya en el punto en que la dilucidación de este tema contrae su ubicación personal.

Yo no tengo la menor duda de que al tratarlo encontrará una respuesta tan clara y evidente como lo fue la que se obtuvo al poner sobre la conciencia de los arquitectos la crisis formal, el academismo, como un fantasma que flotaba o se había cernido de lleno en algunas obras de arquitectura. Fue un llamado a la esencia misma de su actividad que los ponía de inmediato ante la pregunta de si ellos mismos como miembros de una colectividad no están quedándose al margen de ella, como el hombre aquél de la historia que se despertó cien años después de una ciudad y en medio de unos habitantes que ya no conocía.

En este caso la reacción fue más notable, porque no ignoran que la historia no es tan benévola como la del cuento y al que no marcha con ella, lo arrastra y esfuma.

De todas formas, no podemos esperar una reacción muy notable. Pero eso se deberá a la crisis, a la que usted ha sido sensible, a la que ha visto colarse por las grietas de la arquitectura y a la que ha tratado de enfrentarse pugnando por una arquitectura que se dirija a las masas y con modestia deje atrás los escauceos formalistas para entrar a saco en la pobreza y carencia de medios en que nos encontramos erguidos o reptando. Es esta misma situación que más que crítica es plenamente revolucionaria la segunda razón por la que en términos generales ni estudiantes ni profesionistas conceden a la teoría la importancia que posee.

El valor de las cosas es relativo a su tiempo, y el nuestro exige, y así debemos comprenderlo, no distraerlo en nada que no sea centrarnos en la encrucijada de los sistemas, cuyo diálogo es la conflagración mundial. Si mucho me atosiga, le diría que si la situación no se va a resolver en la arquitectura ni ésta es el medio a través del cual la historia se transforma y la sociedad progresa, su importancia pasa a muy segundo término y lo que se nos presenta con carácter de inminente es nuestra propia posición ante las invasiones de países enteros, ante el asesinato de miles y miles, ante la necesidad que tienen las masas de encontrar programas y dirección que las conduzcan hacia donde su sentimiento anticapitalista les exige.

No de otro modo puede explicarse que ésta superficialidad con que es vista la arquitectura y los problemas que la afectan, la encontramos igualmente ante las demás manifestaciones artísticas que, todavía más, casi están olvidadas: la escultura por ejemplo.

Ahora que releo al azar algunos de sus escritos, principalmente aquellos en que aplica la teoría en el esclarecimiento de un tema específico, que recuerdo las pláticas que hemos tenido y su propia actitud ante la vida, aprecio que muy poco de lo dicho aquí es nuevo, como no sea la insistencia que reitero en que el único método y filosofía que pueden ponerlo en posición de dilucidar el problema es el marxismo, o lo que es lo mismo, el materialismo histórico que ahí donde han fracasado las demás tesis para explicar cuáles son las causas que mueven a la historia, ha salido científicamente victorioso acudiendo a las condiciones materiales de existencia, a los sistemas económicos de producción y a los intereses que estos sistemas incuban así como a la expresión de estos en la lucha de clases, pero sobre todo, concretándole en los países que han instaurado la propiedad colectivizada y se encuentran en tránsito hacia el socialismo.

Ni siquiera la degeneración que la mayoría de esos países han sufrido por la imposición de una casta burocrática, a la que Trotsky denuncia y explica, pueden demeritar el paso de progreso histórico que los califica. El mismo Trotsky señala que serán las contradicciones del capitalismo en todo el mundo las que harán surgir nuevas revoluciones que vendrán a darles a las masas la jurisdicción política que al momento les ha sido usurpada. Esto lo dijo en 1905, lo repitió durante la revolución de octubre de 17, lo insistió en 24 y lo reafirmó en México cuando desterrado estructuraba el programa que iban a seguir las masas revolucionarias en todas partes del mundo. La historia le ha dado la razón.

“La existencia —dijo usted— no es sino sucesión ininterrumpido de conflictos que al resolverse subliman a quien los vive”.

¿Servirán estas notas para conminarlo a que siga adelante y hacerle ver la infinitud de conflictos que nos quedan por resolver?

Al confiar en ello lo saluda afectuosamente.

30 de junio de 1965.

México 23 de julio de 65 a las 13:45 hrs.

Arq. José Villagrán

Querido Maestro:

Como no disponía del tiempo necesario para esperarlo y poder platicar un momento con usted, no he querido irme sin escribirle aunque fuera unas cuantas líneas, y así a vuela máquina, respecto a la decepción, tristeza o anonadamiento que le produjeron los conceptos que le expresé en la última carta.

Ya se puede usted imaginar que lamento profundamente el resultado de la misma, contrario a todo punto a la intención que la animaba, que no es otra que la que rige igualmente la amistad con que me ha distinguido: la de hacerle ver, a través de la necesidad que tenemos de seguir contando con sus orientaciones, de que existen muchas tareas por cumplir, y en las cuales habremos de encontrar las vías que probablemente se nos cierren por otras partes. La única diferencia que encuentro entre lo que le afirmo y lo que personalmente usted manifiesta, es que considero que su problema, de índole netamente individual, solo puede resolverse trascendiéndolo en otros campos de actividad. Aunque es claro que no puede sentir la pena que para usted representan sus condiciones familiares y profesionales, porque esas circunstancias siempre serán de índole estrictamente individual, si creo que la solución que tanto yo como otras personas le proponemos, es correcta. Lo más que podemos hacer, y en mi caso personal, puede usted contar incondicionalmente con ello, es con el afecto que le tenemos así como con el deseo de poderlo ayudar en la medida de nuestras muy limitadas posibilidades. Y no cabe duda de que habremos de ir más adelante, con lo cual le quiero decir que hay que encontrar la respuesta a nuestras actividades en la sociedad tomada en su conjunto. El ámbito familiar, con ser del que provenimos y en el que hasta ahora encontramos el más cálido afecto y apoyo, no lo es todo para una vida humana que demanda proyectarse a horizontes más amplios. Solo en el trabajo tenas y reiterado podeos encontrarnos y superarnos, a nosotros como a este medio



del que emanan todos estos problemas. Pero para eso es indispensable cambiar algunas tesis y posiciones. Permítame insistir, pero partiendo de la seguridad, que nunca debe estar ajena a usted, de que lo que pretendo es animarlo a continuar, a seguir bregando en esta faena hacia delante que es la vida.

Si anteriormente le he insistido en que hay que cambiar ciertas posiciones y actitudes y reformar nuestras concepciones, es porque, como usted lo ha repetido reiteradamente, es necesario estar cada día al día. Si su campo lo es el de la arquitectura y el de la teoría y reflexión constante sobre la misma; si le agobian como a nosotros las circunstancias por las que se encamina el mundo y la sociedad, no queda más vía posible que la de comprender que tales circunstancias no obedecen a equivocaciones personales o a contingencias fuera de los hombres y de la sociedad. Ni el problema de la arquitectura actual ni los que enfrenamos en la vida diaria, con supuestas amistades, están fuera del hecho que les da sentido a todos. Y ese no es más que las resultantes obligadas que se desprenden de un sistema determinado por las relaciones de producción, por las relaciones de las fuerzas productivas y los sistemas de distribución y posesión de la riqueza que esas mismas fuerzas producen. Por diversas vías llegamos a esta conclusión, pero fundamentalmente por la voluntad firme de que tienen que cambiar las condiciones en que se desenvuelve la humanidad. Si usted se adentrara en el marxismo comprendería que esa filosofía ha dado la respuesta, cuando afirma que todas las relaciones sociales dependen de esa base de relaciones económicas. No puede en tan corto espacio demostrar como ella lo ha hecho, la corrección de sus tesis y la comprobación que a cada momento observamos en los hechos históricos, pero quisiera insistir en ello con el deseo sincero de que usted la estudie y vea que en ese cambio de sistema económico social está la respuesta a nuestras personales marasmos e igualmente el campo fecundo e ilimitado para dedicar nuestro trabajo.

Tratar de resolver nuestros problemas no puede quedar alejado de resolver los de los demás, ya que de todas formas, obedecen a las mismas causas, aunque es claro también de que en cada caso adquieren tónicas peculiares. El desaliento viene a nosotros cuando precisamente nos vemos incapacitados para superar las condiciones que lo provocan; de ahí la fuerza, el optimismo y la seguridad que aporta comprender a que se deben esas condiciones; entonces somos fuertes porque podemos intervenir en ellos para transformarlos, para darles el curso que permita la eclosión de la fraternidad y de la solidaridad humana, que en estas circunstancias, y en el medio en que nos desenvolvemos, se hallan trágicamente enajenadas.

1000 00000 000000
MÉXICO D.F., a 20 de junio de 1966

Sr. Ramón Vargas y Salguero
P r e s e n t e.-

Querido Ramón:

Considere usted ante todo la firmeza de una amistad y admiración que el equilibrio de su personalidad y sus dadas facultades han hecho motivo de honda satisfacción ya que he tenido la suerte y la distinción de ser su amigo.

Conozcamos todas la vida y sabemos que de sus múltiples sendas debemos elegir siempre aquella que nos conduzca a un propósito que siempre será en - gente como nosotros siguiendo el ejemplo de los hom - bres que admiramos por su rectitud, honradez y gran - calidad humana.

Siempre he estimado la disposición - de usted para el trabajo y de no ser por lo incómodo que le debe resultar a usted su situación le diría que me alegra contar incondicionalmente con su tiempo.

Querido Ramón el maestro Enrique Tá - rez me ha preguntado por usted, está muy interesado - en hacerle saber su solidaridad y simpatía surgida de las relaciones que anteriormente sostuvieron con motivo del Congreso Internacional de Arquitectura; me ha hecho algunas sugerencias que pienso poner en práctica con objeto de contribuir para que se resuelva el caso de usted con mayor celeridad de ser posible.

Recibí su primer texto y como siempre le agradezco. Le envío a usted una copia de él - con objeto de que haga una traducción completa al inglés o si usted lo considera mejor una síntesis en - inglés para incluir esta sección en el próximo Cuadern - no de Arquitectura del que formarán parte el texto de referencia y el que usted actualmente está preparando.

De nuestro amigo Alejandro tenemos - muy buenas noticias pues ahora en su condición de Jefe de familia ha canalizado su inquietud y está asentándose en forma notable en su trabajo.

Reciba un sincero abrazo y la seguridad de la comprensión de quien lo admira.

Ruth Rincón

Carta de José Villagrán García a Ramón Vargas Salguero / vi-20-1966 / Archivo rvs

JOSE VILLANOVAS GARCIA

México, D.F. a 28 de Octubre de 1966.

Dr. Juan Varona Salguero,
C i u d a d.

Hay estirado y siempre bien recordado: amigos

Al llegar a casa este medio día, encontré dos cartas *afanyas* que el día 18 y otro del 23. Nunca me han agradado porque sabe usted que al estacionar por un arte y sus cosas no solo se aligera, sino además fruto de una convivencia y también de una vergüenza. Impero. Le recuerdo así, que, que siempre alivie alivie se al estacionar la nuestra. Cultura nacional. Ya como por el estudio y no constancia. Pueden considerarlo muy arriba. Ya llegará el tiempo en que la sociedad le ayude al mejor camino a seguir.

Se esperaba que los artículos que he tenido oportunidad de leer, uno de los más distinguidos artistas, no fuesen un índice labor en su frivola retorción. Yo comprendo, hasta donde me es posible, lo que pesa la falta de libertades físicas y de pensamiento en el espíritu y sus manifestaciones al través del pensamiento y la palabra escrita. Más, no propongo no penalizar en el terreno de la vida la vida le portará al camino como se lo mostró a San Agustín, a San Pablo y al testamento de San Agustín. Pero, volviendo a mis deseos, aquí puedo con una estadística hacer tradiciones de San Agustín para muestra de lo que es el terreno de la Teología del Arte y después organizar una revista con el libro que me he dado licencia, lo que me parece sería lo que ya deseara no hiciera con publicación de artículos sobre Arte, originales mexicanos y traducciones de otros países. En fin, que este quiere recordarle para que se le recuerde sobre la importancia del arte en el tiempo de construcción y al menos en el libro a efecto 2,000 verificaciones de momentos franceses. Se esperaba intelectual, su continuación y una fe aunque sea en el alma, le ayudará a emprender algo sistemático y se proyecta, ya que usted tiene a la vista cada menos que toda una vida.

[illegible]

Estoy a punto de salir para el Colegio, pues sustento hoy la cuarta plática, por

o recordado **Diogenes**, extrai-se ali sempre para si estimulante companhia, para a lancheteira, e estes ambos, com um copo de chocolate extraiu de si entusiasmo e descontração de si ali mesmo, e lá vai mais um pouco de chocolate, e depois lá difere-se, e lá misterio se cria. O qual voga e agitando passe a noite, lá que mais vai lá correndo bem mais do que se pensaria. Não há mais tempo, mas a noite voluntária e inextinguível que caracteriza o dia. Para o cristão ali é de sacetas, lá que vai se lá voltando de quando em quando e ali se dá a oportunidade de muitas coisas boas e de muitas coisas ruins e mal feitas que se aparta e pouco o mais depende de cada qual.

Y la posibilidad de su clase en la Escuela, en virtud de lo que el Ministerio prescribió, pues debía de cumplir los 35 años de edad. No sé si a eso se me refieren y si me voy torciendo a cuestiones del país. El Colegio se agudiza cada vez más pronto, después de todo, solo que se me ha perdido en relación a las Conferencias que estoy sosteniendo, las personas de más hombre para el estudiante así en respecto a la Tercera del Batallón y otros acerca de la práctica y algunas de las áreas reguladoras de la Propiedad. Esto me atrae y quisiera me relataran cosas como el caso de...

El caso de Enrique se repite una y otra vez en la historia de la medicina cubana. En el momento de la independencia, el médico cubano era un hombre de letras, un hombre de letras, un hombre de letras. En el momento de la independencia, el médico cubano era un hombre de letras, un hombre de letras, un hombre de letras. En el momento de la independencia, el médico cubano era un hombre de letras, un hombre de letras, un hombre de letras.

Me voy por ser las siete de la tarde, sabe que le estimo de verdad y ruega a Dios
por que le conceda lo mejor, si no me dejar que escriba derecho con los ruidos en-
teridos que he sufrido antes así es uno de mis varios temas cuando se come el trigo
al agua y al queso de Languedoc.

Theragra

En Asunción aayer tarde, escribí al vuelo en la máquina lo que antecede, sin cuidar siquiera las muchas palabras que omití, por supuesto sin contarlas. Ahora después de la última conferencia, la cuarta, que tuvo por objetivo mostrar la enorme cantidad y variedad que presentan las formas arquitectónicas originarias de la Argentina virtual, para mi sorpresa hebre algunas consideraciones acerca de una tesis que hebre ver cómo la originalidad de la figura va aparejada en sustratos como filosofías y la competitividad entre ellas en estilos, en construcciones y en hábitos, en proporciones originarias y decoraciones propias y otros lazo que intento relacionar ciertos aspectos de originalidad formal con la mayor o menor originalidad de la cultura y de las formas que se transcriben o intentan copiarlas, y me siento impedido a decirlo de nuevo cuanto que al terminar esta noche, así como queda deshecho a escribir, o quizás al cumplir lo que me he pedido y creo lo que dicen arriba, respecto a los versículos sobre Teoría del Estilo y Prácticas de los trazo regularizantes, da lleno me siempre en pensar, discutir y decidir nada más al apropiado campo de actividad para aprovechar lo que de salud y vida me conrega con la Providencia; solo que ante el estigma y la antiedad de por un lado y por otro hebre largo para servir en mi profesión, además empujado por los profesores del cielo, y por la otra aún resistiendo a seguir sirviendo a mi país y a mi colectividad. Ojalá antes que bien pronto lo que en afecta no pueda, esté ya en libertad para como diez o doce años serán bien necesarios. Por ahora entre el 1 y el 15 de Mayo voy invitado a Guatemala al Congreso de Arqto. de G.A. y a recibir un homenaje que generosamente se me ofrece. Ya lo escribiré al regreso. En estos momentos voy a las aulas de la Escuela del Congreso de Escuelas de Arquitectura del país, - que me hebre acordado como Arquitecto Honorario - pero que en el último día me hebre honrado de honorable por los honores de la representación del país.

At. 27/5/56.

JOSÉ VILLAGRÁN GARCÍA
ARQUITECTO
BOULEVARD DE
MEXICO, D. F.

México, D.F. a 3 de Enero de 1967.

Dr. Ramón Vargas Salguero.
A/c Huasteca 236
México, D.F.

Muy estimado amigo:

Ayer tuve el gusto de hablar con su señora Mamá enterándome de que aún no se ha llegado a ninguna conclusión respecto a su libertad; cosa que me apena, pues suponía que el ofrecimiento de mover alguna influencia por conducto de Ruth, ya hubiera dado frutos.

Me enteré también de que la carta que personalmente dejé en la casa de sus padres el último sábado de Octubre, al regresar precisamente de una reunión en la que tratamos con Carlos Ortega y Ruth - el caso de usted, parece no haberse recibido, cosa que me extraña; pues, como digo, personalmente la llevé y la deposité bajo la reja menor, dado que nadie abrió tras de superar un buen lapso de tiempo. No hago una crítica de esa carta porque ya carece de interés, aparte de haber sido redactada a toda velocidad y de haber incurrido en numerosas faltas de redacción y tipografía; al por suyo acalló a sus anhelos y realmente le interesa, le enviaré copia.

Ahora deseo acompañarle un cheque con los últimos honorarios recibidos de la UNAM, y digo últimos, porque como decía en aquella última carta la edad de 65 años y el radical cambio de estudios implantado en la Escuela Nacional y seguramente seguida también en UNAM, eliminarán las clases de Teoría defendidas para ser impartidas en un semestre y con carácter selectivo aparte del alumnado. En la Escuela tramitan el nombramiento de Profesor Emérito, solo queda sea aprobada la solicitud por el Consejo Universitario. En fin que habrá que buscar otras actividades en que servir a México y a la humanidad fuera de la enseñanza.

Dentro de unos días saldré para Honduras invitado por la Universidad de aquel país a sustentar una conferencia. Aquí tiene las peregrinas de la vida. En Guatemala me concedieron un nombramiento honorífico y desean sustentar un curso de tres meses, como resultado de las dos conferencias a que también me invitaron en noviembre y que alcanzaron un buen éxito que no esperaba, pues fui alumno. Lo propio ha resultado con las tres conferencias acerca de Restauración, como lo demostraron el centenar de asistentes en la ceremonia de Clausura del Seminario, a principios de Diciembre, al serles entregado el Diploma que se otorgó a todos los profesores y conferenciantes. Todas estas reconocimientos públicos necesariamente conllevan al personal desestimación, pero me hacen ver que al menos existe estimación o son generosa estima de parte de algunos.

Voy a concluir deseándole que el nuevo año le traiga la libertad y las mejores oportunidades para seguir trabajando en lo que a usted más le agrada, esperando que ~~mi~~ mis deseos se conviertan en realidades, lo saluda con el sincero e invariable afecto de siempre.

Villagrán

Carta de José Villagrán García a Ramón Vargas Salguero / I-03-1967 / Archivo RVS

JOSÉ VILLAGRÁN GARCÍA
ARQUITECTO
PUEBLO DE LOS RÍOS
MÉXICO, D.F.

México, D.F. a 25 de Mayo de 1967.

Dr. Ramón Vargas Salguero.
América s/n. 155.
C i u d a d.

Muy estimado amigo:

Hay he recibido su carta fechada el 18 del mes que corre y no obstante que la mía última de fecha 3, según me entero le ha sido entregada con semanas de retraso, teniendo pesar de insistente, aunque sea una cuantas reacciones sea una pura batería potente al deseo de prestarle compañía, así sea tan insistentemente como la que representan dos minutos de lectura de una prosa desahogada y expostiva, pero inspirada por la mejor de las voluntades.

Refiriéndome a su estimada carta, efectivamente he habido una confusión respecto de sus padres, ya que la carta anterior a la que arriba cito, fue entregada a usted. Ahora, no sé como estaría esta que irá acompañando un ejemplar de un libro que acabo de adquirir y que me ha hecho pensar una vez más en la férrea retórica el título es "Introducción a la Historia" que es pero le interesará como a mí seguramente va a interesarme por tratar un asunto que me ha siempre atraído, el de la estructura de esa actividad que tanto maneja y sobre que tanto se ha discutido y teorizado. Más, al ver por interés la representación las condiciones adversas en que el autor del libro lo escribió. M. Bloch, según podrá usted leerlo, fue un francés seguro mente de raza irrealista que por ser combatiente, los nazis acabaron fusilando en 1944, después de un cautiverio en el que escribió estas reflexiones acerca de la actividad en que se desarrolló. Me comunicaré telefónicamente con su señora madre para que ella diga como podemos asegurar que reciba el tomo y la misiva.

Se hablado con Ruth Nibara, me dice que no hizo nuevas gestiones después de platicar con sus familiares, quienes parece la dieron seguridades acerca de que el asunto marchaba por buen camino. Yo le dije que convendría hablarle con el abogado que tiene a su cargo el caso para saber si las gestiones de ella le son útiles o no. Se ha dicho por algunos de sus compañeros que está enredado el caso y por este dicho, Ruth cree debe aclararse la situación real para saber a qué debe orientarse la gestión. Concretamente y hace de esto probablemente dos meses, pregunté a su señora madre si en efecto estaba complicado el caso por dos diversas demandas de diversa índole a la que ella me respondió que había dos en efecto, pero que una parecía sanada o no sé si descartada. Creo que convendría que hablase su madre con Ruth para lograr una conversación con el abogado e intentar de una vez aprovechar su ofrecimiento de ayuda o descartarlo si es que no tiene posibilidades de buen éxito.

Por otra parte, respecto a pequeños encargos remunerados, me dijo la misma Ruth que le había enviado un Diccionario de Arquitectura, de una editorial francesa, para que hiciera usted un comentario, trabajara la introducción e hiciera un esquema de la obra para que ella le publique y obtenga usted una remuneración. Me sé con quien le haya enviado la obra y si esto sea último o ya tenga tiempo; lo que parece es que aún no cuenta ella con ese trabajo y caso de no haber llegado a sus manos el resargo, dedícelo directamente.

mente al través de la persona que necesitan usted trabaja en el Departamento de Bellas Artes y que podría ocuparse de pasarle su recado.

Por mi parte, acabo de recibir invitación para volver a impartir la Clase - en la UIA, por lo que podré seguirle pasando la modesta retribución como la vengo haciendo hasta el último año de 1966. Por ahora que esta sea, peor - sería ninguna. Enviaré a la casa de sus padres los cheques que vaya recibiendo, aunque durante mis ausencias se retrasarán, a menos que deje a alguna - persona encargada de cobrar las mensualidades si es que usted así lo prefiere.

Las actividades se van perfilando de modo imprevisto. Volver a dar clase, una por lo menos; preparar los ciclos del CH, de que hablé en mi retroanterior - carta, hacer unos estudios de importancia para tres posibles negocios que intento llevar al cabo un sobrino mío, especialista en inversiones y que me ha de visitar Australia y algunas islas del Pacífico Sur, probablemente a fines de Abril y algunas otras invitaciones que se me han hecho para labores académicas en el extranjero que por ahora no se han formalizado.

No debe irse despedida que aquella latina "sorena corda", porque no solo usted, yo también, necesitamos practicarla elevando nuestros corazones con esperanza y entusiasmo cuando de nuestras relativas limitaciones y de nuestra oscuridad, aquel que cerca de oscuridad nuestra alma y efusos la luz que - a nadie niega la Gracia Divina. Bien sabe cuanto deseo que reciba las consolaciones que le conducen por el sendero áspero y difícil del bien.

Con el sincero afecto de siempre y mi gratitud por la estimación y sobreestimación que me concede, reciba los amistosos saludos que tanto mi esposa como yo ponemos en esta carta.

7

JOSÉ VILLAGRÁN GARCÍA
SECRETARIO
MEXICO, D.F.

México, D.F. a 27 de Febrero de 1967.

Dr. Ramón Vargas Salguero.
Presente.

Muy estimado amigo:

Con toda oportunidad llegó su última carta de fecha 20 de Enero del año en curso que, como todas las suyas, me trajo su generoso mensaje del amigo que es usted y del estudiante que con gran alegría de mi parte se le abandona en su querido estudio.

En efecto me ha deleitado leer su más amplia parte relacionada con el tema del libro que tuve la ocurrencia de enviarle, el de Hoch - "Introducción a la Historia", que no he leído aún y que usted ha comprendido con exactitud cual fue mi intención al enviárselo: una muestra de lo que una voluntad férrea y una inteligencia estimulada por la injusta reclusión, han sido capaces de producir, no ya en tiempos históricamente distantes de nuestra época, como el de fines della Renaissance, sino en los últimos y muy cercanos al que ahora vivimos. No fue otro mi propósito, sino estimular sus grandes posibilidades en tan diversos campos del estudio y de la investigación que ahora le sería oportuno abondar y se le ofrecen en el de la Historia que usted conoce profesionalmente, en el de la Teoría del Arte que tanto le ha atraído y cuyo estudio le proyectaría a aplicaciones de trascendencia y actualidad, en el de la Historia y su Teoría, y en fin - en tantos otros aspectos de la cultura contemporánea que ha renovado usted y en los que puede espigar y crear. No solo esto se me ocurre decirle como insignificante estímulo a sus grandes posibilidades también pudiera elaborar artículos periodísticos que podrían colgarse en los diarios por conductos que usted mismo conoce y que sin lugar a dudas lograrían aceptación. Más, aún, me interesaría mucho que sus estudios se volvieran también hacia otros temas vitales como son los relacionados con la conducta humana y con el sentido de la vida. Bien sabe que de mi parte solo he sido un aficionado en toda clase de actividades, incluso las netamente profesionales de arquitecto; - con mayor razón en las que los estudios han sido emprendidos de mi propio y no la guía de maestro al programa de estudio. Así, no he sido ni soy más que el aficionado o el amateur y por tanto lo único que puedo ofrecerle es el estímulo de alguien interesado en que cada día mejore usted su bagaje cultural y apoye su formación intelectual en el más serio y esmerado estudio. Creo que su última misiva me da la respuesta, ya que hablando puesto en sus manos una obra he sido fácil producir sin esfuerzo una crítica bien fundada y una doctrina expuesta del pensamiento que usted acepta como válida acerca del apasionante tema de lo que debe ser la Historia.

Pasando a otros temas, los meramente personales y transitorios. Como decía a usted en mi anterior carta, tengo proyectada una visita a Argentina en compañía de uno de mis discípulos sobrinos, solo que este no dinamismo lo hace enredarse en multitud de asuntos que hacen cambiar a última hora sus programas y por ello puede hacerse a mí también cambiar el rumbo. Por ahora persiste en el idea y espero el próximo mes-

Carta (1 DE 2) de José Villagrán García a Ramón Vargas Salguero / 11-27-1967 / Archivo RVS

de Marso para decidir si voy hacia el Pacífico o por lo contrario hacia el Atlántico. Por otra parte hasta ahora los amigos de Centro-América que han sido generosos y entusiastas, nada han dicho en concreto quizás por sus condiciones económicas-sociales que deben ser muy poco apropiadas para gastos extraordinarios, como sería el pago de transporte y estancia entre ellos por algunas semanas. En fin, ya se verá lo que vaya viniendo.

Una ligera salida de México y después una semana y media de indisposición de salud, se han sumado para retardar la respuesta a su estimada carta. Hasta el día de hoy reanudé mis actividades y esta carta es la primera que escribo, al vuelo, pero al fin siendo lapidaria. Le acompaño un Cheque correspondiente a Marso y respecto al modo de entregarlo oportunamente, sería conveniente que su bueno y constante amigo Ríjar se pusiera en contacto conmigo para que al salir de México pueda también obtenerlo oportunamente. Así, le agradeceré darme el teléfono de este señor o recomendarle uno al quien a las tres de la tarde se encuentre conmigo a la casa de usted: 20-VI-71 para establecer la mejor y más cómoda forma de sistematizar la colección de los cheques. Hago vía a la casa de sus padres a la calle Nueva donde de serme posible le pasaré personalmente y si no lo serviré con algún propio.

Espero que las ofertas de Ruth tengan ya visos de realidad, de no tenerlas díganme para volver a hablar con ella por última vez, ya que voluntad no le ha faltado y quizás lo que acontece es que va más allá de sus posibilidades. Creo que ordenando sus actividades según las ha varias de la Institución, podrá usted producir lo que nunca ha imaginado precisamente porque normalmente todos somos desordenados y guetamos nuestra vida, premiosa y poco estimada, en miles de frivolidades y vanidades que a veces ni el recuerdo dejan. Me parece que está usted colocado ventajosamente en este sentido, pues su voluntad puede fortalecerse a un grado superlativo si desecha todo resquemor y destierra el tedio y la desesperación sustituyéndolos por una ordenada ansia de progresar moral y científicamente y de producir en un plano de seriedad y de consistencia. Es claro que no dejo de comprender lo que significa perder la libertad, pero esta experiencia puede sublimar su pensamiento que persiste libre por encima del encierro corporal. Avalore lo que significa para tantos seres humanos la ausencia de libertad física y también intelectual.

Hej término a mi desahogada carta, pues va saliendo del modo espontáneo que ante una plática, sin propósito ni otra intención que comunicarse con un amigo que ha sido generoso en grado extremo. Reciba mis afectuosos recuerdos y mis deseos a mejor esperanza de que se aguará cada día con mejores y más consistentes armas del espíritu y que muy pronto veamos sus frutos, esplendentes y ricos. Me claro que esto se lo deseo para ahora y para siempre, con libertad corporal o sin ella.

Le saluda con estimación,

Villagrán

JOSE VILLAGRAN GARCIA
ARQUITECTO
MEXICO, D.F.

México, D.F. 26 de Mayo de 1967.

Dr. Ramón Vargas Salguero.
C i u d a d.

Muy estimado amigo:

Ayer regresé a México de una corta ausencia de siete días, durante los cuales tuve a mi esposa encomendada una y delicada otros ya va siendo esto una situación normal que hace pensar en la conveniencia de nuevos viajes con duración de mayor cuantía y sobre todo por tierras lejanas, como el que estoy planeando sea por el Pacífico Austral o de no conseguir compañía, por Europa partiendo de Roma y restando en Dublín. Esta noche positivamente voy a una de mis sobrinas que tiene interés, no solo turístico, sino también comercial de visitar las islas del Faetico y quizás se llegue a una decisión, aunque la versatilidad de mi actividad me permite que primeramente tema que estar en Guatemala el 17 de Abril, me ha de dar de llegar a conclusiones positivas. Por otra parte, mi deseo es recorrer algunos lugares más y volverlos a visitar después de años de no estar en ellos, como sería el Norte de Europa y Escocia e Irlanda para aprovechar los años que me concede la Providencia con salud y capacidad mental.

Me refiero ahora al largo párrafo de su última carta del 14 de Mayo, relativo al Diccionario de Arquitectura moderna. No sé si conoce una serie de volúmenes que me poseo entre los libros, relativo a este mismo tópico, se rememora al nombre del autor, pero ya lo tengo aquí a Bartolin. Mi Elementi dell'Architettura funzionale. Milanesi, 1935. Arreglada por pulsera, sería interesante que usted la pudiera proporcionar a usted, pues recuerdo existe una edición posterior a la que menciono. Como quiera que sea, en lo relativo a México estoy seguro que no se ha hecho hasta ahora nada que sea realmente sustantivo, sino todo al-mpere de intereses siempre personales y momentáneamente de especulaciones. En cu-rioso que usted sea quien ha tomado la ofensiva para llevar las cosas a un plano de consistencia, cuando los primeros discípulos más operantes, como es Del Mo-rah, se alejaron, sin saberlo quizás, autores del movimiento o mejor dicho inicia-dores entre nosotros, cuando mis primeros trabajos del 1925 XXX espectraros a -su grupo cursando el tercer año de la carrera con un Maestro como fui el Arqto. Martínez del Cerro quienes conducía por los caminos del modernismo a la frange, es, mismo que ya había seguido bajo su dirección. En fin, para mí, como tantas-vez lo he dicho a usted, nada significan las estimaciones, sino lo que en efec-to se ha logrado que es mucho y a la vez poco, pues la influencia de las Revistas y de las notas interpretadas a la ligera y casi a la luz de las ilustracio-nes fotográficas y no de las ideas y críticas escritas, me llevó a las incon-veniencias actuales. Debe estar usted que profesores como Candela, de Foss y mi-ritas aceptados internacionalmente, como a ningún momento se le han otorgado, no tiene alumnos este año, pues nadie quiere entrar a su taller. Lo mismo sucede con Maspi y quizás está sucediendo también conmigo, pues a pesar de considerarme separado de las clases por edad, y de que se trata de mi nombramiento de pro-fesor mérito, pero que se ha dado al maestro y aunque que no he tenido alum-nos por estar concentrados en dos grupos a cargo de jóvenes profesores. Todo ya en esta odiosa existencia, no en vano he estado cuarenta y tantos años en la cátedra y en la profesión y se oye que en un país como el nuestro de tan poca se alval cultural, se dedice a quienes en otros lugares se desean y se honran. Por mi parte debo decirle que estoy en busca de nuevos caminos que me den posi-bilidades de seguir sirviendo a la humanidad, sin ser perjudicial, porque co-razamos al nos separar con una delicada y engañada de las clases y de los -trabajos, es porque nos consideramos subversos, perjudiciales e inhumanos a tiem-pos actuales. He sabido que se dice que estoy en el período de madurez que con-duce a ver como fundamental lo que atañe a los aspectos sociales de nuestra ac-

tividad, desentendiendo que toda mi vida he pretendido estar en lo social a la vez que en los aspectos funcionales y estético-construtivos. Yo me solo agredí a usted en perseverante batallar en favor de las ideas en que coincidimos, por lo que a mí puede tocar, más que admiro su firmeza que me da lugar a pensar que quizás estamos pisando un terreno de sólida verdad. Las ideas se defienden, cuando se se honran, por seriedad y no por incoherente partidismo o soberbia postura, en el caso; pero también sabe estimar la valía a las ideas y agradecer como lo hago en el caso de usted. Yo espero que en el plano histórico, habrá de hacerse justicia algún día, como las historias lo muestran a guisa, cubriendo a la superficie al acné de la verdad y quedando en olvido el agua sobre que ~~está~~ flota. Me vino una suculenta con mi ilustración abuelo paterno, un gran cirujano hispano-americano, cuya monografía acaba de ser obsequiada por el Secretario de la Academia N. de Medicina de México, cuyo padre que hizo teoría en olvido, fui haber sido un veterano de la guerra del 47, prisionero de las fuerzas invasoras en Charabasco, quien se negó a jurar la Constitución del 59, como tantos otros ilustres profesionales, a quienes al fin se les anuló de México; pero a la postre fue otorgado como ilustrar a quien debía tenerse fuera de toda publicación. Su nombre figura en el Diccionario de Bios, del pasado siglo, en la obra, de la Medicina del Dr. Chaves, en el Diccionario de Farras y en el nuevo que prepara Guillermo Tibón, con quien usted colabora. Perdón por la digresión, pero ya sabe que soy lapidario-convencional y en este caso asereno testando; al deseo era en una decirle que hay mucho que hacer, estudiar e investigar para escribir una mejor historia de nuestra Arte; ajá que, como a Bernabé Díaz, las historias que antecederan a la suya, la de Gomara en especial, acaban por tirarle de la lengua y se lance a una 'Verdadera Historia del Movimiento contemporáneo Mexicano en Arquitectura' que sería política y a la vez sustentada en realidades y en doctrinas.

Respecto al libro, con gusto trataré de completar las ilustraciones, aunque me da me que si la labor paciente de mis 'alumnos' ahora profesores ha logrado hacerme un ilustre desconocido entre las nuevas generaciones, también lógicamente haga alguna la nueva decisión acerca de publicar las conferencias de un antiguo profesor que ha pasado al archivo de la escuela. Sin embargo, intentaré informarme por Guillermo, como está la situación, pues no acepto se me conceda nada por simple consideración y estimación al pobre 'viejo' como se hace con maestros como D. Federico Barrios, Serrano, Contino y Alvarez Espinosa, que frisan entre los setenta y los ochenta y cinco del querido D. Federico. Mi decisión se salire a tiempo y espero que ha comenzado ese tiempo. Vuelva a regarle me perdona, ya sé que usted se astre de mí autoaprecio y subestimación, pero ambas posturas me son sinceras y a otros quedará aprovechar lo que pueda haber de cuanto he hecho en mi vida académica y profesional. Le informaré en cosa de lo que haga.

Por último, le envío ~~un~~ copia que recibí del Dr. de Echeverría y la Edición año - del 27 de Febrero o sea, de casi hacen cuatro semanas.

Tanto extenderme en los puntos anteriores me hacen dejar aquí mi larga charla y asociarle que por el estimado conducto de su mamá le enviaré el libro de Carabazones por que se interesen usted y otro que al exponer desearía tenerlo illogar, aunque que sobre aspectos religiosos. Persevere en su paciente espera, estudie y a vez se con resignación cristiana lo que sucede, le será recompensado en virtudes que producirán frutos de gran calidad. Me deje de informarme como va el aspecto judicial, lo saluda con sincera estimación,

Theraput

Acabo de recibir un ejemplar del libro editado en N. York 'Five mexican architects' donde se publica un artículo mío explicando las 'calidades' formales propias de la nuestra cultura de la 'figura' internacional a occidental. He solicitado este artículo por Gilve Smith, el autor del libro y a recomendación, según me dijo, de los señores O'Serrano, Arragás, Daniels, Vertis y Paul. Ojalá pueda obtenerlo ejemplar.

Jp.

JOSÉ VILLAGRÁN GARCÍA
ARQUITECTO
BOULEVARD DE LA PAZ
MÉXICO, D. F.

México D.F. a 23 de Mayo de 1967.

Dr. Ramón Vargas Salguero.
Barranca núm. 296.
Cajal Industrial.
México, D.F.

Muy estimado amigo:

Al finalizar la pasada semana, recibí su última carta de fecha 11 de Mayo; en realidad el tiempo ha transcurrido rápidamente porque la verdad que acabo de comprobar es que su última respuesta a la mía del 10 de Mayo, llegó a mis manos hace ya más de un mes y se encontraba sobre mi mesa al lado de otros asuntos que a duras penas estoy apenas concluyendo de atender. Mil perdones, pero he tenido que salir de México en tres ocasiones y atender varios asuntos de toda índole, profesionales, unos, y académicos otros y de índole familiar e personal algunos más que me han tenido la mente ocupada y sobre todo agobiada por la gran exposición que tanto me daña. Usted sabe que ciertas cosas ajenas en el fondo especial desconcierta y me conducen a un derrame nervioso perjudicial y paralizante. A días gracias, he podido encontrar alivio y compensación y ahora me encuentro en mejores condiciones al regresar de una última ausencia para salir por fin la próxima semana rumbo a Europa, donde espero estar por dos meses. El programa es bien rápido: una visita a Palma de Mallorca, una semana en Roma con mis parientes Gómez Robledo y - de ahí una serie de visitas breves a Praga, Varsovia, Estocolmo, Oslo, Bergen y la región occidental y boreal de Noruega, para regresar a Bergen y de ahí seguir a la parte Norte de Inglaterra, a Escocia, y por último a Irlanda de donde saldremos para América. Quisiera fuera posible estar en Praga durante el Congreso de UIA, porque está mucho trabajo obtener un pasaporte en el Stella Pollaris, en que vamos a los fiordos noruegos y este barco que tiene reservado todo con un año de anticipación, apenas el último lugar nos pudo brindar lugar para uno de los recorridos que se inicia el 2 de Julio en vez del 17 que era con el que esperábamos contar; a sea, se anticipó todo de dos semanas. En fin, sufrimos en que será productivo en todos aspectos este viaje, a pesar de haberlo simplificado tanto y reducido en tiempo y en lugares visitados. La próxima semana saldremos de México, pero antes, el día 31 celebraremos la Asamblea General del ICOMOS nacional, en que se designará al nuevo Consejo Directivo y a los comisionados para organizar el Congreso III de Arqtes. y Técnicos en conservación de Monumentos, que debe celebrarse el año próximo en México. También se designará a alguien que represente en Praga ante el ICOMOS internacional que celebra en la primera semana de Julio su reunión anual. Respecto al escrito que me envió usted, le devuelvo acompañado de un negativo que permitirá reproducirlo cuantas veces lo requiera usted. Aprovechando una reunión en el Museo Nacional a que asistí como miembro del Jurado para el Premio Nal. de Arqs., tuve oportunidad de hablar con algunos expertos en materia de

pintura y de crítica quienes se inclinan que a su juicio el documento no podría tener validez científica como prueba de que el cuadro designado -- como Murillo lo sea en verdad, pues solo conociendo la pintura aludida y haciendo los análisis que usted mismo menciona en su carta, sería posible y venturoso un juicio sobre el particular. Yo no dispongo de mayor tiempo para hacer otras consultas, aunque en mi modesta opinión, lo que dijera a aquellas personas, me parece acertado. Creo que lo importante sería poder averiguar en qué museo está el cuadro calificado como Murillo, pues alguno diga que se sabía existía en Oaxalajara, aunque no lo conocía. Usted me dirá si otra cosa puedo hacer que con gusto y tiempo de por medio, lo haré.

El asunto de la publicación sigue varado, más que otra cosa, por el peregrino interés en dar a la estampa la serie de conferencias y escrituras que Usted y después Manuel Gutiérrez han puesto en orden y en limpio. Yo pienso que sería mejor un libro ordenado y sistematizado que reuniera el Curso que ha sostenido en las Escuelas; pero ¡cuando lo escribiré! No lo sé, los acontecimientos se suceden y la vida se gasta y consume. A otros quedará la tarea de culmar lo que haya. Por último acabo de recibir una invitación a la Universidad de El Salvador para presentar una serie de Conferencias que desde luego he aceptado para para Noviembre, después de haber elido el ciclo del Colegio Nacional en que he estado trabajando que espero se desarrolle durante cuatro semanas de Octubre. El tema es por ahora -- "Sentido y Práctica de los tramos reguladores de la Proporción Arquitectónica", mismo que se me ha solicitado por varios del Seminario de Historia y por el de Restauración.

De Renato Caballero, puede dirigir su correspondencia a mi oficina, pues no tengo la dirección, pero ahí habrá quien pueda al fin hacerle llegar su envío. Lamento que su asunto siga detenido y que no esté en el momento de una ayuda eficaz como lo deseo. En casa, habrá que esperar la sentencia y apelar de ella, en la Corte cuento con algunos amigos -- por lo menos dos. Aunque nunca es dable saber cual sea su resolución y a qué ministro vaya el caso, pero a la postre intentaremos una acción con los amigos. Para esto se hace indispensable una serie de datos que a su tiempo debaré redactar su abogado.

No despierto, dolosamente no poder llevar más hojas por los muchos pendientes que debo atender en los pocos días que me restan antes de salir. Acaba a mis mejores recuerdos y deseos por su al menos tranquilidad de espíritu y por la más pronta solución a su penosa situación.

Salvo afectuoso,

Villagrán

RAUL F. GUTIERREZ G.

México, D. F., 28 Junio de 1967.

Sr. Ramón Vargas.
Ainda. de Correos # 9-1.
México 9, D. F.

Estimado Ramón:

Hace días recibí tu carta, pero para contestarla estoy indispuesto a tener respuestas definitivas a las preguntas que tú me hacías. Hasta hoy me fue posible terminar esta encuesta que afortunadamente ha sido bien recibida por todos.

Efectivamente hay una gran desorientación respecto a la Teoría de la Arquitectura, misma que se manifiesta en la enseñanza. Por una mal entendida originalidad, para cubrir las deficiencias culturales de las personas, quizá por mala fe, también porque desgraciadamente la Teoría del Maestro no ha sido difundida (el único que se había interesado en esto eras tú) por estas razones entre otras -- los libros de texto que se sugieren tienen todos los defectos que apuntas.

En México es muy común que las gentes de valer sean postergadas -- por ajenidad y creo que esta situación es la que hace que el -- Maestro no se preocupe por difundir lo que él ha hecho; en la Universidad los maestros más reconocidos son los que tienen el menor número de alumnos; en nuestra Escuela para que el Maestro tenga un grupo, la Dirección materialmente tiene que forzar a los alumnos -- pues todos prefieren el camino fácil y seguro para obtener el pase y posteriormente el título de Arquitecto sin darse cuenta del compromiso moral que adquieren para con nuestra Universidad y para -- con nuestra comunidad.

Todo esto tú lo sabes, con más amplitud que yo, puesto que soy un modesto Arquitecto y solamente porque he visto las deficiencias de la enseñanza me he prestado a estas labores, pero reconociendo de antemano que aunque el entusiasmo y los deseos son elogiables los resultados dejan mucho que desear.

Respecto a la publicación te voy a resumir los acuerdos a que he -- llegado:

- 1.- Tiempo de preparación del libro 6 meses.
- 2.- Aproximadamente 500 fotografías.
- 3.- Aproximadamente 200 dibujos.
- 4.- Para una secretaria y papelería \$ 2,000.00
- 5.- Para dibujantes \$ 3,000.00

- 2 -

6.- Para el Sr. Ramón Vargas \$ 8,000.00.

El Maestro Villagrán no está de acuerdo con el número de fotografías y dibujos pero yo necesitaba decir un número y más vale que sea de más y no de menos.

7.- Necesitamos presentar un programa detallado de como y cuando vamos a hacer los trabajos.

8.- El Jefe del Seminario Arq. Carlos Lascurain, está dispuesto apoyarnos en nuestra empresa y a colaborar si es preciso. Además, me ofreció hablar con el Maestro para hacer más notoria la falta de su libro y presionar por medio del Seminario para que no se vuelvan a suspender los trabajos.

Ahora lo que necesito que me definas es lo siguiente:

a)- Sólo vamos a trabajar.

Estoy de acuerdo contigo en que te encargue de corregir los escritos y escribir las notas, y que yo me entendería de toda la parte gráfica, pero deseo saber si te puedo enviar todas las conferencias, o te las tengo que enviar poco a poco, o si puedo verte o lo que me indiques.

b)- Plan de trabajo.

Para este trabajo necesitaríamos un programa. Vamos a tomar el programa del curso del Maestro como base o vamos a desarrollar otro. Esto aunque de momento lo podríamos posponer sería básico para la formación del libro.

c)- Actividades personales.

Dejando al final las objeciones que alguien pudiera poner por tu calidad de preso político, nos podríamos a trabajar de inmediato y sólo tendríamos que esperar que la Universidad nos diera el dinero que he solicitado para cada una de las personas que intervienen en la ejecución del libro.

Crees que justificarás la tardanza de esta carta y me darán la razón de que valga la pena esperar; estoy desecho y optimista de que podamos trabajar juntos y espero tus noticias.

De acuerdo con tus deseos a la primera oportunidad le hice saber a Renato Caballero de tus saludos mímos que él te envía lo mismo -- que los jóvenes arquitectos de la oficina, a los cuales yo me uno de manera especial y afectuosa.

Raúl Gutiérrez.

10/18/79.

Arqto. Ramón Vargas:

En una ceremonia tuve oportunidad de hablar con el Dr. Seberón y con el Dr. Pérez Nieto. No pude informar si se está procediendo conforme lo acordado en la visita que hicimos el segundo o sea que iba usted a preparar el texto para proporcionárselo a la UNAM y en tanto se hacían el índice razonado y se preparaban las ilustraciones, comenzar a formar las galerías. Hablé con el Arq. Aguirre y me dijo que no tenía ninguna información de parte de usted. Es necesario no perder la ocasión de lograr la edición. Le ruego decirme si se está trabajando o si debo hacer algo para no perder tiempo.

Muchas Gracias.

Nota a Ramón Vargas Salguero / X-18-1979

BIBLIOGRAFÍA

FORMACIÓN ACADÉMICA

- Escrito presentado al titular de la clase de Estética, a cargo del Dr. Samuel Ramos. Licenciatura en Filosofía, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1959.
- Escrito presentado al titular de la clase de Estética, a cargo del Dr. Samuel Ramos. Licenciatura en Filosofía, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1959.
- Escrito elaborado para la clase de Estética, a cargo del Dr. Samuel Ramos. Licenciatura en Filosofía, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1959.
- Seminario de Axiología, 1961.
- Escrito presentado en la clase de Teoría del Conocimiento, a cargo del Dr. Eli de Gortari. Licenciatura en Filosofía, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1961.
- Escrito elaborado para la clase de Metafísica, a cargo del Dr. Oswaldo Robles. Licenciatura en Filosofía, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1961.
- Escrito elaborado para cursar la clase de Filosofía de la Ciencia, a cargo del Dr. Eli de Gortari. Licenciatura en Filosofía, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1961.
- Escrito elaborado para acreditar la clase de Ética, a cargo de la maestra Paula Gómez Alonso. Licenciatura en Filosofía, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1960.
- De su libro Estética, México, Fondo de Cultura Económica, 1952. Las tesis vertidas acerca del arte y la belleza por Kainz no pueden pasar desapercibidas. Licenciatura en Filosofía, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1962.
- Ensayo elaborado para la clase de Estética a partir de "La música razonada" de Juan N. Cordero, publicada en, Estética teórica y aplicada, Tipografía La Europea de J. Aguilar Vera, 1897. Licenciatura en Filosofía, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1962.
- Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras. Tesis de Licenciado en Filosofía. Enero de 1981.
- Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Arquitectura. Tesis de licenciado en arquitectura. 1987.
- Fuente: Ramón Vargas, *Historia de la teoría de la arquitectura: el Porfirismo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, 1989, 221 pp. El texto de origen fue la tesis para obtener el grado de Maestro en Arquitectura en la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, con el mismo título, presentada en enero de 1988, 176 pp.
- Universidad Nacional Autónoma de México Facultad de Arquitectura. División de Estudios de Posgrado. Tesis de doctorado en arquitectura. Octubre 2 de 1997.



TEORÍA DE LA ARQUITECTURA

Ponencia presentada en el ciclo "Alrededor de la integración plástica" en el Auditorio de la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM, y publicada el 11 de septiembre de 1959 en el periódico *Excélsior*.

Urbe, *Excélsior*, 12 de junio de 1960 / Revista *ENA* VI/1960

Urbe, *Excélsior*, 22 de enero de 1961

Colaboración del Departamento de Arquitectura del INBA, tomada de: *Excélsior*, 27 de enero de 1963

Cuadernos de Arquitectura, número 13, México, INBA, 1964, pp. 9-27.

"Palabras sobre arte", abril de 1966.

Programa de Investigación ENEP Acatlán UNAM, agosto 1978. Ponencia presentada en la VIII Conferencia Latinoamericana de Escuelas y Facultades de Arquitectura del 10 a 14 de Septiembre 1978 en Guayaquil, Ecuador. Tema III: los aspectos interdisciplinarios en la docencia de las Facultades de Arquitectura

Memoria del 2º Festival Internacional de Cultura del Caribe, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.

Ponencia presentada al coloquio organizado por la Asociación de Instituciones de Enseñanza de la Arquitectura de la República Mexicana (ASINEA) y la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura (ESIA) del Instituto Politécnico Nacional, Unidad Tecamachalco, bajo el tema "La investigación en la teoría de la arquitectura", 2 de julio de 1992.

Ponencia presentada en la Reunión Nacional de la Asociación de Instituciones de la Enseñanza de la Arquitectura de la República Mexicana (ASINEA) en la Ciudad de Morelia, Michoacán, bajo el tema "La investigación en la teoría de la arquitectura", del 10 al 13 de noviembre de 1992.

Fuente: Villagrán, *teórico de la arquitectura mexicana*, México, ASINEA, 1993, pp. 48-64.

Tomado de: *AM. Arquitectura mexicana*, número 1, México, revista de la Facultad de Arquitectura, UNAM, verano de 1994, pp. 5-7.

Tomado de: *AM arquitectura mexicana*, México, revista de la Facultad de Arquitectura, UNAM, otoño de 1996, pp. 71-72.

Ponencia presentada en la Reunión Nacional de ASINEA el 20 de noviembre de 1998, Mérida, Yucatán.

Ponencia presentada ante el IV Seminario Nacional de Teoría de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, CU, febrero de 1999.

Curso de cinco pláticas sustentadas en la Universidad Autónoma Metropolitana–Azcapotzalco, del 12 al 16 de noviembre de 1990, publicadas en “Conceptos fundamentales de la práctica arquitectónica”, *Pretextos*, No. 9-10, México, ESIA-Tecamachalco, junio 2001.

Versión final de las ponencias presentadas con el título de “Identidad nacional y arquitectura” ante el XVII Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos, celebrado en Montreal, Canadá, del 17 de mayo al 1º de junio de 1990 y “Globalización e identidad”, ante la Asamblea General y II Coloquio Científico del CARIMOS, Veracruz, julio de 2003.

Ponencia presentada al Primer Congreso Internacional de Historiografía de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado (CIEP), UNAM, septiembre de 2003.

Tomado de: *Anuario de estudios de arquitectura. Historia, crítica, conservación*, México, UAM-A, 2005, pp. 11-18. [Artículo presentado en el 1er. Coloquio Nacional de Teoría de la Arquitectura llevado a cabo en el Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado, México, Facultad de Arquitectura de la UNAM, 23 al 26 de agosto de 2004].

Ponencia presentada en la conmemoración de los 50 años del Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje, Facultad de Arquitectura de la UNAM el 28 de agosto de 2017.

HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

Conferencia, 6 de junio de 1960.

Tomado de: *Cuadernos de Arquitectura*, número 4, México, INBA, enero de 1962, pp. 47-62.

Colaboración del Departamento de Arquitectura del INBA, tomado de: *Novedades*, 27 de enero de 1963.

Colaboración del Departamento de Arquitectura del INBA, tomado de: *Novedades*, enero de 1963.

Colaboración del Departamento de Arquitectura del INBA, tomado de: “Urbe”, *Excélsior*, 3 de Febrero de 1963.

Colaboración del Departamento de Arquitectura del INBA, tomada de: Diario *Novedades*, domingo 17 de Febrero de 1963.

Colaboración del Departamento de Arquitectura del INBA, tomada de: “Urbe” de *Excélsior*, 17 de Marzo de 1963.

Síntesis de la conferencia sustentada en la Sociedad de Arquitectos del Instituto Politécnico Nacional (SAIPN), julio 17 de 1963.

- Tomado de: "La Habana, desde el Morro", con dibujos de Salvador Pinoncelly, *Calli* Revista de arquitectura contemporánea, # 11, México, enero de 1964, pp. 20-44.
- Primera plática en Radio Universidad de la Universidad Nacional Autónoma de México en el ciclo "Curso de Historia del Arte". Noviembre de 1963.
- Segunda plática en Radio Universidad de la Universidad Nacional Autónoma de México en el ciclo "Curso de Historia del Arte". Miércoles 27 de noviembre de 1963.
- Tercera plática en Radio Universidad de la Universidad Nacional Autónoma de México en el ciclo "Curso de Historia del Arte". 4 de diciembre de 1963.
- Cuarta plática en Radio Universidad de la Universidad Nacional Autónoma de México en el ciclo "Curso de Historia del Arte". Miércoles 11 de diciembre de 1963.
- Quinta plática en Radio Universidad de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el ciclo "Curso de Historia del Arte". Miércoles 18 de diciembre de 1963.
- Sexta plática en Radio Universidad de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el ciclo "Curso de Historia del Arte". Miércoles 25 de diciembre de 1963.
- Séptima plática en Radio Universidad de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el ciclo "Curso de Historia del Arte". Miércoles 1º de enero de 1964.
- Octava plática en Radio Universidad de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el ciclo "Curso de Historia del Arte". Miércoles 8 de enero de 1964.
- Novena plática en Radio Universidad de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el ciclo "Curso de Historia del Arte". Miércoles 15 de enero de 1964.
- Tomado de: *Cuadernos de arquitectura* # 18, México, INBA, junio 1966, pp. 21-86.
- Tomado de: *Calli*, Revista de arquitectura contemporánea, número 37, México, febrero de 1969, pp. 20-23
- Fuente: Ramón Vargas Salguero y Rafael López Rangel, "La crisis actual de la arquitectura latinoamericana" en Roberto Segre (relator), *América Latina en su arquitectura*, México, Siglo XXI editores, 1975, pp. 186-203.
- Tomado de: Revista *Diseño UAM*, número 1, México, Universidad Autónoma Metropolitana, enero de 1983, pp. 37-46.
- Tomado de: *José Chávez Morado, su tiempo, su país. Obra plástica*, México, Gobierno del estado de Guanajuato, 1988.
- Tomado de: *México, 75 años de revolución*, Educación, Cultura y comunicación 11, México, Comisión Nacional para las celebraciones del 175 aniversario de la Independencia nacional y 75 aniversario de la Revolución mexicana, Fondo de Cultura Económica e Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución mexicana, noviembre, 1988, pp.

- Tomado de: Ramón Vargas Salguero "Prólogo" en Enrique X. de Anda Alanís, *La arquitectura de la Revolución mexicana*, México, IEE-UNAM, 1990, pp. 17-23.
- Tomado de: Revista *Arquitectura Docencia*, número 7, México, Facultad de Arquitectura-UNAM, agosto 1992, pp. 26
- Tomado de: "Prólogo" en Villagrán, *teórico de la arquitectura mexicana*, México, ASINEA, 1993, pp. I-X.
- Tomado de: *La arquitectura mexicana del siglo xx*, Fernando González Gortázar, (coord.), México, CONACULTA, 1996, pp. 17-41.
- Tomado de: Ponencia presentada ante el Encuentro de Arquitectura Vernácula, Arquitectura Vernácula y Patrimonio A.C., La Habana, Cuba, del 5 al 12 de abril de 1998.
- Curso sustentado en seis sesiones por: Ramón Vargas Salguero, J. Víctor Arias Montes y Lourdes Díaz Hernández, en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida, Yuc., el 1º de julio de 1998.
- Tomado de: *Anuario de estudios de arquitectura* 2006, Historia, crítica, conservación, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, diciembre de 2006.
- Tomado de: Ponencia al 5º Foro de Historia y crítica de la arquitectura mexicana, Morelia, Mich., noviembre de 2007.
- Los autores de esta investigación forman parte del Programa de Investigación de la Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, julio 26 de 1982.
- Tomado de: *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo xx: 1900-1980*, Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico, números 20-21, México, SEP-INBA-Dirección de arquitectura y conservación del patrimonio artístico nacional, octubre de 1982, pp. 67-114.
- Tomado de: *Cuadernos arquitectura docencia*, edición especial (núms. 4 y 5), Monografía sobre la Facultad de Arquitectura, México, Facultad de Arquitectura, UNAM, 1990, pp. 52-64.
- Tomado de: "El porfirismo" en *Apuntes para la historia de la vivienda obrera en México*, México, Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores, 1992, pp. 33-10.
- Tomado de: "El imperio de la razón" en Fernando González Gortázar (coord. y prólogo) *La arquitectura mexicana del siglo xx*, México, CONACULTA, 1996, pp. 83-113.
- Tomado de: "La polémica del funcionalismo" en Fernando González Gortázar (coord. y prólogo) *La arquitectura mexicana del siglo xx*, México, CONACULTA, 1996, pp. 176-179.
- Tomado de: "La labor nosocomial del liberalismo" en José Rogelio Álvarez Noguera (coord. editorial), *Salud y arquitectura en México*, México, Secretaría de Salud y Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp.

- Tomado de: *El mercado de valores*, México, Nacional Financiera, noviembre de 1999, pp. 37-45.
- Tomado de: *Un destino compartido*, México, Coordinación de Humanidades y Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad, UNAM, 2003, pp. 99-132.
- Tomado de: *Federico E. Mariscal. Vida y obra*, Colección Talleres, México, Facultad de Arquitectura de la UNAM, 2005, 56 pp.
- Tomado de: *José Villagrán García. Vida y obra*, Colección Talleres, México, Facultad de Arquitectura de la UNAM, 2005, 64 pp.
- Tomado de: "Prólogo" en *Ideario de los arquitectos mexicanos. Los precursores*, tomo I, México, CONACULTA-INBA-UNAM, 2010, pp. 17-42.
- Tomado de: "Prólogo" en *Ideario de los arquitectos mexicanos. Los olvidados*, tomo II, México, CONACULTA-INBA-UNAM, 2010, pp. 11-17.
- Tomado de: "Prólogo" en *Ideario de los arquitectos mexicanos. Las nuevas propuestas*, tomo III, México, CONACULTA-INBA-UNAM, 2011, pp. 15-19.
- Tomado de: Ponencia al Foro de Historia y crítica de la arquitectura, Universidad Veracruzana, Xalapa, Ver., 12-15 de agosto de 2015.
- Tomado de: "Introducción" al libro *El pensar y el hacer de Pedro Ramírez Vázquez*, México, 2018 (promoción editorial en curso).

CRÍTICA

- Tomado de: *Clasidiscos*, febrero de 1960.
- Tomado de: "Urbe" de *Excélsior*, 17 de abril de 1960.
- 2 de Octubre de 1960.
- Tomado de: "Acotaciones al Arq. Mauricio Gómez Mayorga" en "Urbe" de *Excélsior*, 13 de abril de 1962.
- Colaboración del Departamento de Arquitectura del INBA, tomada de: "Urbe" de *Excélsior*, 27 de enero de 1963.
- Tomado de: "Urbe" de *Excélsior*, 23 de abril de 1961.
- Tomado de: *Cuadernos de arquitectura*, número 3, México, INBA-Departamento de Arquitectura, octubre de 1961, pp. 25-39.
- Tomado de: *Calli*, Revista de arquitectura contemporánea, número 8, México, julio de 1963, pp. 30-35.
- Diciembre 1963.
- Tomado de: *Calli*, Revista de arquitectura contemporánea, número 34, México, julio-agosto de 1968, pp. 15-17.

- Tomado de: *Calli*, Revista de arquitectura contemporánea, número 42, México, julio de 1969, pp. 31-38.
- Tomado de: *Calli*, Revista de arquitectura contemporánea, número 46, México, febrero de 1970, p. 12.
- Tomado de: Ponencia sobre la Delimitación profesional del arquitecto (entre 250 firmantes), *Excélsior*, 21 de abril de 1970.
- Tomado de: Revista *Arquitectura México*, número 103, México, agosto de 1970, pp. 261-264.
- Tomado de: Claudio Cevallos Leal (coord.), *La enseñanza de la arquitectura* en Cuadernos pedagógicos del programa radiofónico la pedagogía hoy, número 1, Centro de Didáctica, UNAM, septiembre de 1971, pp. 26-33.
- Tomado de: Luis Barragán. *Clásico del silencio*, Enrique de Anda (coord.), Bogotá, Somosur—Facultad de Arquitectura-UNAM, 1989.
- Tomado de: Ponencia presentada ante el Encuentro Nacional ESIA 98, Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura, Instituto Politécnico Nacional, Tecamachalco, estado de México, 30 de octubre de 1998.
- Tomado de: Ponencia presentada en la XIX Conferencia Latinoamericana de Escuelas y Facultades de Arquitectura, Universidad Presbiteriana Mackenzie, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Sao Paulo, Brasil, 7 a 13 de octubre de 2001.
- Tomado de: *Cuadernos de arquitectura*, número 2, México, CONACULTA-INBA-Dirección de arquitectura y conservación del patrimonio artístico inmueble, noviembre de 2001, pp. VII-XXIV.
- Tomado de: Ponencia presentada ante el XIX Simposio Internacional de Conservación del Patrimonio Monumental, Conservación de la arquitectura del siglo XX, Facultad de Arquitectura de la UNAM, Ciudad Universitaria, 22 de octubre de 1998.
- Tomado de: "Prólogo" en María Lilia González Servín (comp.), *Aportes al estudio de la arquitectura del siglo XIX en México*, México, FAUNAM, 2014, pp. XI-XV.
- Tomado de: "Presentación" en Lourdes Díaz, Alberto J. Pani. *Un promotor de la arquitectura en México*, México, FAUNAM, 2014, pp. 13-17.
- Tomado de: Entrevista al Dr. Ramón Vargas Salguero, por Departamento del Distrito (Francisco Quiñones y Nathan Friedman) el lunes 6 de marzo del 2017 en la UNAM.
- Ponencia presentada en "50 años del Centro de Investigaciones de la Facultad de Arquitectura de la UNAM" el 29 de agosto 2017 en la Facultad de Arquitectura.

TRADUCCIONES

Fuente: Leon Battista Alberti, *Ten books on architecture*, translated into italian by Cosimo Bartoli and into English by James Leoni, (London: ed. Joseph Rykwert, Alec Tiranti Ltd. 1955), IX-XI, 1, 2, 3, 111, 112, 113, 115, 116, 202, 203 y 204.

Fuente: *The four Books of Andrea Palladio's architectura: wherein, after a short treatise of the five orders, those observations that are most necessary in building, private houses, streets, bridges, piazzas, xisti, and temples are treated of*, (London: published by Isaac Ware, 1738), Prefacio, 1, 2 y 37.

Fuente: *Essai sur l'architecture*, nouvelle edition, revue, corrigée et augmenté; avec un dictionnaire des termes, et des planches qui en facilitent l'explication, par le P. LAUGIER, de la Compagnie de Jesus, a Paris, chez DUCHESNE, Libraire, rue S. Jacques, audessus de la Fontaine S.Benoit, au Temple du Gout, MDCCLV, avec approbation et privilège du Roi, en Edition integral des deux volumes, In trodution par Geert Bekaert, (Bruselas: Pierre Mardaga, éd., 1979), pp. V-xv, 1-7, 8-12, 33 y 34.

Fuente: Jean Nicolas Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données a l'Ecole Royale Polytechnique*, vol. 1, (Paris: Fermin Didot, 1817), 4-25.

Fuente: Leonce Reynaud, *Tratado de arquitectura, segunda parte, Composición de los edificios, estudio sobre la estética, la historia y las condiciones actuales de los edificios*, segunda edición, (París: Dunod, 1863), 1 a 5, 7, 10 a 13, 15, 17, 18 a 20, 22 y 23.

Eugène-Emanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, (París: eds. Morel, 1863; Bruselas: ed. Pierre Mardaga, 1977), 4, 5, 6, 7, 9, 10 a16, 18, 20, 21 a 23, 28 a 32, 449, 455, 457 a 459 y 464.

Fuente: Julien Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture*, (Paris: Librairie de la construction moderne, s/f) II a VII, 1-24, 75-136.

Fuente: John Belcher, *Essentials in architecture*, (Edimburgo: B. J. Batsford, 1907), IX, 2 a 8, 11, 13, 14, 104, 109, 131 y 132.

Fuente: Georges Gromort, *Essai sur la Théorie de l'architecture*, 2ª Ed., (París: Vincent Freal, 1946), 10, 13, 15, 17, 19, 23, 31, 33, 36, y 45.

Fuente : Raymonde Moulin, Françoise Dubost, Alain Gras, Jacques Lautman, Jean-Pierre Martinon y Dominique Schnapper, *Les architectes. Metamorphose d' une profession libérale*, (Paris: Calmann-Lévy, 1973), 7-36. (Se ha respetado el texto de las citas a pie de página).

Françoise Fichet, "Introducción" en *La Theorie Architecturale a l'age classique: essai d'anthologie critique*, Pierre Mardaga Ed., (Bruxelles: 1979), 5-49.(Se ha respetado el texto de las citas a pie de página).

Fuente: Príncipe Carlos, "Discurso en la fiesta de gala del Royal Institute of British Architects (RIBA)" el 30 de mayo de 1984, en Charles Jenks, *The prince, the architects and new wave monarchy*, (New York, Rizzoli International Publications, 1988), 43.

Fuente: Annie Jacques, *La carrière de L'architecte au XIX siècle*, (Paris: Ministère de la culture et de la communication, 1986), 4-14. (Se ha respetado el texto de las citas a pie de página).

Fuente: Norman Foster, "Un móvil por el bien con un objetivo equivocado" en Charles Jenks, *The prince, the architects and new wave monarchy*, (New York: Rizzoli International Publications, 1988), 54.

Fuente: HRH The Prince of Wales, "Introduction", *A vision of Britain, a personal view of architecture*, (Toronto: Doubleday, 1989), 7-14, 76-97.

Fuente: Marianne Brausch y Marc Emery, *L'architecture en questions, 15 entretiens avec des architectes*, (Paris: Publications du Moniteur, 1996), 11-17.

Fuente; Aunque no es una traducción, éste es un texto usado para los cursos de Teoría de la Arquitectura.

