

Cuadernos de Arquitectura 2

Alberto T. Arai

Escritos

ARQUITECTURA

Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble

Cuadernos de Arquitectura 2

Alberto T. Arai

Escritos

ÍNDICE

Primera edición, **Cuadernos de Arquitectura 2, Alberto T. Arai, Escritos**, 2018

Producción:
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes

© Dirección de Arquitectura de y Conservación y Patrimonio Artístico Inmueble
© Fotografía / Archivo DACPAI.INBA
Instituto Nacional de Bellas Artes
Josué Flores Pérez / Formación y diseño
Diana Dayanira Morales Sánchez / Cuidado de la edición

D. R. © 2018 de la presente publicación
Instituto Nacional de Bellas Artes / DACPAI
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n,
colonia Chapultepec Polanco, delegación
Miguel Hidalgo, C. P. 11560, Ciudad de México.

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad del Instituto Nacional de Bellas Artes de la Secretaría de Cultura.

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de la Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes.

ISBN: XXX-XXX-XXX-XX

Impreso y hecho en México



Presentación	9
Prólogo	11
1. Estimación de la arquitectura	18
2. Arquitectura en dos capítulos	24
3. Estética de lo cotidiano	34
4. La crisis cultural y el reagrupamiento de las artes	48
5. Le Corbusier o la afirmación de una arquitectura	58
6. José Villagrán García. Pilar de la arquitectura contemporánea de México	66
7. Plan de acción en pro de la arquitectura	102
8. Como debe ser el arquitecto contemporáneo	108

PRESENTACIÓN

La Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del Instituto Nacional de Bellas Artes a través de la colección de los Cuadernos de Arquitectura pretende divulgar el legado ideológico de los arquitectos que afirmaron la cultura arquitectónica nacional.

Uno de los arquitectos más prolíficos en la producción de artículos sobre su contexto histórico en materia de estética filosófica, historia del arte, filosofía, arquitectura, urbanismo, sociología, entre muchos otros temas es sin duda fue Alberto T. Arai. Produjo más de un centenar de artículos, los cuales fueron publicados en diversos medios impresos como las revistas: *Letras de México*, *Arquitectura y Decoración*, *Taller*, *Edificación*, *Construcción*, *Edificación*, así como en los diarios y *El Nacional*, *Excelsior*, *El Universal* y *El Heraldo* de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, entre muchos otros.

Como Jefe del Departamento de Arquitectura del INBA (1953 – 1958) centró sus esfuerzos en la divulgación, la investigación, y la ejecución de proyectos arquitectónicos. Se le recuerda por los magníficos ciclos de conferencias que organizó durante su gestión. De sus destacadas contribuciones se pueden mencionar las exposiciones *Cuatro mil años de arquitectura en México* y *Arquitectura Panamericana Contemporánea*. Además, derivado de un viaje de estudios a las ruinas de Bonampak en 1949 se publicó el libro *Arquitectura de Bonampak, ensayo de interpretación de arte maya*. Esa edición fue el primer esfuerzo del Instituto por divulgar el trabajo del arquitecto Arai.

En 2006 la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble reeditó en forma de facsimilar el texto titulado *La Nueva Arquitectura y la Técnica*, publicado originalmente en 1938. En 2015 la Facultad de Arquitectura de la UNAM, a través del Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje (CIAUP); y la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble (DACPAI) del INBA; organizaron las Jornadas de Reflexión “Alberto T. Arai: más allá de los frontones”, para conmemorar el centenario del nacimiento del arquitecto mexicano-japonés.

En esta ocasión hemos decidido compilar la siguiente serie de artículos de historia del arte y crítica arquitectónica: *Estimación de la arquitectura*, *Arquitectura en dos capítulos*, *Estética de lo cotidiano*, *La crisis cultural y el reagrupamiento de las artes*, *Le Corbusier o la afirmación de una arquitectura*, José Villagrán García. *Pilar de la arquitectura contemporánea de México*,

LOS FUNDAMENTOS DE LA TEORÍA DE ALBERTO T. ARAI

Plan de acción en pro de la arquitectura y Como debe ser el arquitecto contemporáneo. Una vez seleccionados los artículos de ésta brevisima compilación pedimos a Taro Arai Prado un texto introductorio para la presente edición.

Agradecemos la entrega y valiosa colaboración de Taro Arai Prado, quien nos explica concienzudamente las vertientes por las cuales podemos entender y aproximarnos a la ideología del arquitecto Alberto T. Arai. A través de su texto nos transmite algunas claves para descubrir y descifrar los fundamentos de la teoría de su padre.

Esperamos que al publicar esta compilación se propicie entre las presentes y futuras generaciones la puesta en valor del legado del arquitecto Alberto T. Arai; e interese para originar una reflexión y discusión respecto a la vigencia de sus ideas y propuestas.

DOLORES MARTÍNEZ ORRALDE
Directora de Arquitectura y Conservación
del Patrimonio Artístico Inmueble. INBA

La obra del arquitecto Alberto T. Arai se muestra simple para el análisis histórico de la arquitectura y bastante indiferente para la cultura nacional, porque su obra está llena de significación -lo esencial es invisible a los ojos¹-, pues más que arquitecto antepuso el juicio filosófico, y a la obra filosófica no se le puede entender desde la mirada superficial como la definición del estilo o por la interpretación de lo que se entiende por modernidad; en este mundo super-especializado resulta confuso que la extensa obra escrita del arquitecto Arai sea inmensamente mayor que la construida. Tal es la complejidad de su obra y la dificultad para que los críticos reconozcan su vigencia y valía para afrontar los retos actuales del arte.

Es importante señalar que simultáneamente a la licenciatura en arquitectura Arai completó los estudios del doctorado en filosofía, ello explica la extensión, orientación, profundidad e influencia de sus trabajos no solamente en arquitectura sino para el arte, la enseñanza y la cultura nacional.

Sin embargo, su limitada trascendencia se explica por la aceptación generalizada de la corriente filosófica contraria y sus exaltados defensores. Fue un momento histórico que transcurridos los años parecería que se superaron los enfrentamientos, pero la realidad es que la discusión de las ideas es y debe ser permanente, aunque hay quien asume que lo correcto es alinearse a los transitorios vencedores. En México la lucha ideológica de los postulados filosóficos tuvo su apogeo a mediados del siglo XX principalmente entre dos grupos, uno compuesto por reconocidos personajes representando al pensamiento racional estandarizado de la modernidad, mientras que el otro defendiendo la corriente idealista que cedió terreno durante la política renovadora del país adoptada por los subsiguientes gobiernos. Las señales de esta orientación se perciben en las obras urbanas y arquitectónicas en los años de gran impulso a la obra monumental en México.

En forma resumida, el enfrentamiento entre positivistas y neo-kantianos no tiene posibilidad de acuerdo, establecen principios completamente antagónicos -reafirmados por el poder político- pero en el quehacer del arte no se justifica la incompatibilidad de postulados, pues se trata de posturas personales de quienes deciden libremente expresar sus convicciones. Desafortunadamente el poder

¹ Antoine de Saint Exupéry, *El Principito*, 1943.

centralizado en México, ahora el económico aunado al político, es tal que pueden determinar por decreto lo que es correcto desde su muy limitada perspectiva de la Cultura. El positivismo llama a la racionalidad del método científico, lo que da lugar a la crítica histórica del arte, la clasificación de los estilos y el análisis estético de la armonía. En tanto que la doctrina epistemológica de Kant es idealista, busca el juicio estético a través de las emociones de la imaginación, por lo tanto, es una valoración subjetiva. Es como revivir hoy las discusiones sobre si el barroco mexicano es pertinente; cuando se definió que el neoclásico era lo moderno y el barroco lo decadente.

Para explicar el porqué de las disertaciones filosóficas debemos extrapolar cómo se produce en otros campos del conocimiento, por ejemplo, se percibe en muchos estudios filosóficos la utilización de la ciencia en las discusiones sobre la teoría de la evolución. Las observaciones y experiencias de Darwin son indudables, a pesar de que la interpretación de sus resultados se da desde una perspectiva filosófica. El mismo Darwin escribe que conforme deduce la teoría, aumenta progresivamente su incredulidad en su educación religiosa². Marx llega a expresar que la biología evolucionista es el sustrato materialista de la historia social del hombre, en la que la lucha histórica de clases sustituye a la lucha biológica por la existencia. Aunque posteriormente se deslindará de las teorías darwinianas.

La verdadera discusión -árida e interminable- inicia cuando los descubrimientos científicos se usan para probar el origen de la vida, el origen del hombre o la inexistencia de Dios. Se enfrentan evolucionistas y creacionistas infructuosamente pues no son terrenos propios de la ciencia, sino de la filosofía, la que entendemos da origen al conocimiento verdadero. En el caso del arte, ¿hay pruebas lógicas con las cuales acallan los argumentos idealistas? ¿Hay verdades suficientes para explicar el proceso de creación de obras humanas?

Contrario a lo que se plantea académicamente, se considera que el acto creador es producto de una inspiración vacía de conocimiento y análisis, solamente inspirado por las musas como quisieron explicarla los griegos; esto equivale en términos del creacionismo, a que los productos de los creadores aparecen por generación espontánea, casi un insulto para quienes hacen arte y conocen el esfuerzo que significa; pero la inspiración, la imaginación y la creación son actos explicados como una caja negra a la que solamente podemos hacer suposiciones de cómo funciona. Las obras de Henry Moore son íconos del modernismo, si nos negamos a aceptar un acto absolutamente creacionista (de pura inspiración espontánea) no hallaríamos en su obra antecedentes en el clasicismo o el renacentismo; es decir sin mayor profundidad de análisis, casi podríamos aceptar esa suerte de magia. El valor estético que tiene su obra es indudable, pero igualmente despierta fuertes sentimientos, ¿entonces qué hay detrás de las simples proporciones volumétricas?

Al modernismo lo podemos entender como un movimiento sociológico, resultado de la revolución industrial, o mejor dicho a causa de la misma. Es ilustrativo el brinco sorpresivo del Arte Moderno, es una reacción a un sistema clasista en exceso conservador, por lo tanto, es un arte reaccionario y provocador. Resulta que detrás de la inspiración de Moore está la abstracción, y detrás de la abstracción increíblemente están las obras prehispánicas mexicanas que provocaron su inspiración³. Obviamente es imposible identificar la cultura mexicana en las obras de Moore, porque la abstracción no es un estilo, es un recurso que ha sido utilizada por el arte moderno como arma contra lo establecido.

Podemos usar la semántica como prueba de que el creacionismo es un proceso bastante aceptado para definir al arte. Encontramos una evidente distinción -algo discriminatoria- entre los términos "investigación" e "invención"; a la primera se le considera fruto de un esfuerzo tenaz y analítico para alcanzar un propósito, en tanto que la segunda el sentido es el de un chispazo, una inspiración casi divina que combina destino y oportunidad. En una civilización que sobre-dimensiona la actitud científica, la Ciencia es el grado superior del conocimiento y se le relaciona a la investigación, en tanto que el Arte, en una escala mucho menor del conocimiento humano -más cercano a lo inconsciente- se le identifica con la invención. Contradictoriamente al Arte se le concibe como una actividad central de la Cultura -con todo lo que ello significa- entonces se utiliza apropiadamente, con mayor tacto, el término "creación".

Especialmente en la arquitectura mexicana hay múltiples ejemplos que van de un extremo a otro y como cualquier propuesta, cualquier nuevo pensamiento recoge seguidores y detractores, es el Arte buscando diversos caminos, a la par que nos invita a pensar que unos visualizan el futuro mientras que otros recuerdan el pasado; pero el arte mismo no puede exigir la suplantación del uno por el otro. En el primer acercamiento a la llamada arquitectura nacionalista, la solución estética fue agregar elementos representativos de estructuras prehispánicas a edificios funcionales y racionalistas, para comprenderlo queda perfectamente explicado aquí:

"La coherencia visual de una forma compleja, como es definida por la teoría de sistemas, requiere subestructuras ordenadas en todas las escalas: desde el volumen total del edificio hasta el detalle de la textura del material... La sub-estructura visible de un edificio en los rangos desde 1 milímetro a 1 metro ha sido lograda en el pasado a través del ornamento y detalles tradicionales."⁴

En el otro extremo, están las obras que desafían la tradición y aspiran al futuro -o a la imagen de futuro que nos han implantado- ello produce urbes incompatibles en sus principios y enfrentadas estéticamente con los pobladores, lo cual abrió un abismo no solamente generacional sino ideológico que no ha podido solventarse -incluso a nivel mundial. Esto no es poca cosa para la arquitectura, no solamente por su dimensión, sino que regresando a la discusión filosófica en el fondo también se encuentra la influencia de la corriente políticamente correcta; el gobierno estatista parece tener un fondo idealista kantiano, mientras que el gobierno liberal tiene un fondo más racional positivista. A través de estas conclusiones también podemos explicar las motivaciones históricas de la destrucción de las edificaciones prehispánicas, el ultraje al arte barroco mexicano civil y religioso; de paso al absurdo menosprecio de lo rural, lo provinciano, lo indígena, lo artesanal o lo folclórico (para lo cual se crean diversos calificativos-sustantivos) y la obsesión de alinearse al estándar universal de la metrópolis, hoy megalópolis.

² Reyes Mate, *Darwin y la Filosofía una Relación Conflictiva*. Revista CIC Network, Num. 3, 2008.

³ Miguel Calvo Santos, *Henry Moore*, en <https://historia-arte.com/artistas/henry-moore>

⁴ Salazar, Mehaffy. *Una Teoría de la Arquitectura*, 2006.

Esta tendencia suma el pensamiento destructivo de Adorno, opuesto al de Hegel y Kant a través de la Dialéctica Negativa, que niega la validez de asumir al sujeto como el principio absoluto⁵, expresando que el sentido del arte está relacionado al decurso histórico y no como tradicionalmente se atribuye al sujeto y su individualidad. Argumenta entonces que la identidad es por tanto universal, supraindividual.

Al romper con la práctica de estudiar al sujeto, le otorga al objeto mayor relevancia como prototipo de los hechos sociales, incluso sugiere que el conocimiento tiene como fin el dominio del medio natural y social. Para descifrar la modernidad presupone, que la cultura es un fenómeno del mundo, cuyo saber es una cultura en sí misma y que al ser estudiada la modifica permeando en todas las esferas que la contienen.

Estas ideas han incidido en las políticas públicas, incentivando las decisiones económicas sobre las públicas y usando al arte como elemento conductor de la búsqueda ideológica, en gran manera ha sido el medio que ha influenciado la homogenización de las sociedades actuales. Son propuestas inherentes a las comunidades identificadas con el capital pues son ellos quienes se benefician, baste mencionar la enorme oferta de metros disponibles para usos comerciales y de negocios, contra la demanda no satisfecha de viviendas salubres y habitables. Es obvio que la quimera del mundo moderno no ha resultado tan perfecta como se deseaba, los conflictos no solamente se reproducen de una urbe a otra, sino que se agrandan a causa de las progresivas diferencias económicas.

La incongruente respuesta de la corriente racionalista a la habitabilidad, apoyando la producción arquitectónica de vanguardia, ha desatado una multitud de conflictos⁶, incluyendo el aspecto económico con el entusiasmo por el derroche ineficiente de recursos⁷. Aunque no es nuevo el enfoque ambiental, pues los grandes maestros urbanistas ya lo intuían en el sentido de la higiene, no necesariamente con el término “ecología”, este nuevo jugador en la planeación urbana pone en difícil situación la dirección que se le dieron a las grandes ciudades.

Pudiera parecer que hay entonces obras buenas y malas, pero realmente lo que está en juego es la apropiación social; cuando la obra abandona la mano del artista queda del lado del observador quien la juzgará o apreciará en función de su circunstancia.

“La mirada clásica occidental sobre las piezas producidas en otros espacios geográficos y culturales ha estado tradicionalmente configurada por una idea de alteridad fuertemente marcada por la dominación colonial...”⁸

La experiencia estética también se percibe de acuerdo al observador, de tal manera que para un espectador extranjero la mexicanidad es llamativa, folclórica, surrealista⁹; para un habitante ciudadano es algo cercano físicamente pero lejano conceptualmente y para un nativo las formas, tonalidades y relaciones tienen mucho significado, entonces se busca que la obra muestre influencia sin ser imitación, debe integrarse al contexto sin ser simplona y debe crear una significación para un sujeto con cierta identidad; este proceso debe pasar por la búsqueda, la exploración, la abstracción, la innovación y la modernización, proceso valiente porque no está exenta de riesgos y de críticas.

Nuestras ciudades son reflejo de la sociedad y justificamos la lucha estética que tenemos a escala monumental, mencionando al mestizaje artístico como un símil del cultural y racial; pero este asunto nos refiere al concepto de identidad, que los turistas sin saber expresarlo la manifiestan cuando van en búsqueda de ciudades con carácter. Se refieren a una noción de ambiente, pero el ambiente urbano es producto del entorno arquitectónico, ya sea que se trate de edificaciones nuevas, antiguas o en ruinas.

Desde una perspectiva idealista, las artes tienen el deber de formar la identidad del sujeto, pero en forma simultánea son producto de una concepción teórica social. En sus propuestas Arai otorga gran importancia a los ámbitos, a los que la arquitectura atiende con respeto al medio natural y cultural, pero yendo aún más lejos descubre que no solamente es desafío sino un beneficio utilizarlos y aprovecharlos.

Igual que su generación Arai admiraba la capacidad del arte soviético de mover emociones, pero pronto se percató que la arquitectura y muchas otras obras de famosos arquitectos, desatendían ciertos aspectos de las necesidades humanas. Y no es casual que los movimientos socialistas de su tiempo lo hayan cautivado, porque es en la obra con fondos públicos donde la expresión idealmente nacional pudiera ser lograda sin interferencias de una voluntad individual, sospechando que las obras de la liberalidad económica producto de intereses particulares, serían concebidas como monumentos a la personalidad (reinterpretando a Loos¹⁰).

Los fundamentos de la teoría de Arai tienen su origen en varios frentes coincidentes: la cultura japonesa respetuosa de la historia, la tradición y de sus semejantes; la experiencia estética mexicana expresiva, profunda y universal, y el conocimiento de las teorías filosóficas que dan sentido a dichas cosmovisiones le estimularon nuevas ideas, una de ellas es que la valoración estética es mucho más que volúmenes y proporciones.

⁵ “El fallo del pensamiento tradicional consiste en que toma la identidad por su objetivo.” Theodor. W. Adorno, *Dialéctica Negativa*, Madrid, 1975.

⁶ “Hay un fenómeno que no puede pasar desapercibido... es la alarmante concentración urbana de nuestros campesinos en cuanto se les presenta la primera oportunidad de hacerse obreros fabriles o empleados” Alberto T. Arai. *La Vitalidad de la Arquitectura Mexicana*, II.- La emancipación cultural de México a través de su arquitectura, *Excélsior* 1953-1954. Además, pueden consultarse múltiples estudios sobre las incidencias de criminalidad, insalubridad y el estrés producido por la excesiva concentración de habitantes.

⁷ Ambos autores coinciden a través de diversos caminos a la misma conclusión:

Zaid, Gabriel. *El Progreso Improductivo*, México, 1979.

Schumacher, Ernst Friedrich. *Small is Beautiful*, 1973. (ed. española, Lo Pequeño es Hermoso, 1978.)

⁸ Tamara Iglesias, “El Canon Historiográfico y sus Implicaciones Eurocentristas”, en <https://historia-arte.com/articulos/el-canon-historiografico-y-sus-implicaciones-eurocentristas>

⁹ “No intentes entender a México desde la razón, tendrás más suerte desde lo absurdo, México es el país más surrealista del mundo.” André Bretón.

¹⁰ “Sólo hay una pequeña parte de la arquitectura que pertenezca al arte: el monumento funerario y el monumento conmemorativo.” Adolf Loos, *Architektur*, 1915. (ed. inglesa, *On Architecture*, 2007.)

La obra construida de Arai es un panfleto revolucionario en este sentido, mientras otros hacen arte para agrandar, él aprovecha la oportunidad para crear un nuevo lenguaje en espera de ser perfeccionado. Reconoció que nuestro país posee enorme potencial por el valor estético de la ornamentación tradicional, la gran expresividad y la riqueza del medio natural que deben ser innatos al arte mexicano. Está de sobra decir que la obra de Arai es idealista, está asentada en el neo-kantismo, asume que el encuentro estilístico con lo mexicano como materia pendiente y que es un proceso evolutivo paulatino, necesario e ineludible, que lo lleva a ahondar en temas psicológicos, antropológicos e históricos.

El concepto de identidad no es poca cosa cuando autores como Octavio Paz¹¹ la mencionan como nuestra causa permanente, así podemos explicar el pensamiento creacionista como un impulso buscando convertirse artificialmente en alguien que no se es -una sociedad desarrollada, industrializada y progresista-, contraria al pensamiento evolucionista que debe escarbar en una confusa realidad y lidiar con lo que hay -una sociedad desorientada en búsqueda de su identidad. Con el ánimo de forjar la mexicanidad los líderes de opinión han confundido imágenes identitarias y ciertos actos costumbristas que no tienen ninguna relación con la identidad cultural. Un argumento en sentido positivo desvirtúa el fondo cuando se le pregunta al usuario “¿le gusta no?” Obviando la argumentación de si es apropiado, si resuelve sus anhelos, si se siente identificado y si tiene “sentido”. La belleza “cultura”, elitista o clasista del “buen gusto” a la que estamos acostumbrados, nos distancia de nuestra real sensación de agrado.

Esta visión representa el centro de la confrontación entre idealistas y positivistas, pues al hablar de la crítica arquitectónica para éstos últimos son suficientes argumentos el atractivo de sus proporciones y la bondad de su utilidad. Según Kant cuando se mezcla el interés, el juicio es parcial y no un juicio del gusto. El juicio del gusto para Kant, exige una universalidad subjetiva que no es un juicio de conocimiento sino de emociones, pretende una finalidad subjetiva que valga comúnmente para todos y que no se debe fundar en concepto alguno de la cosa. Cuando tal satisfacción en la contemplación se consigue de una manera subjetiva y desinteresada, se puede decir que es un juicio estético del gusto.

“La identidad se hace en Kant trascendental en tanto que es la actividad del sujeto trascendental la que permite, por medio de los procesos de síntesis, identificar diversas representaciones (en un concepto).

...en Schelling... no sólo [es] un concepto lógico, ni sólo el resultado de representaciones empíricas unificadas por medio de la conciencia de la persistencia, sino un principio que aparece lógicamente como vacío, pero que metafísicamente es la condición de todo ulterior ‘desarrollo’...”¹²

Para adquirir una identidad el ser humano pasa por una serie de etapas evolutivas, primero se hace consciente de sí mismo, es el autoconocimiento para descubrirse como individuo para diferenciarse de los demás; posteriormente se desarrolla la autoafirmación, asociada a la sensación de formar parte de un grupo, y finalmente desarrolla la identidad cultural como un conjunto de “valores, tradiciones, símbolos, creencias y modos de comportamiento” que poseen un significado

para el conjunto de la población. El gran dilema para nuestro país es que, por cuestiones históricas, dicho conjunto se alcanza a nivel regional o de clase, pero no como nación.

La aportación más valiosa en el idealismo de Arai se encuentra, como se explica al inicio con la expresión de Saint Exupéry, en lo que es invisible a los ojos, habiendo sido discípulo de Samuel Ramos, la misma preocupación permea incesantemente en sus obras, que se refiere en resolver la identidad mexicana, a través de la expresión artística sin caer en absurdos clichés o falsas decoraciones.

En su lectura se va descubriendo el camino necesario de autoconocimiento y autoafirmación que los artistas deben seguir para descubrir el lenguaje no figurativo para alcanzar un resultado original y apropiado. Podemos afirmar que este proceso equivale a aprender otra lengua y posteriormente descubrir y comprender las reglas no escritas o prácticas habituales de esa cultura que creemos semejante a la nuestra, pero que es un lenguaje que se desarrolla a su “propia manera”.

Estas anotaciones deben estimular la lectura de sus escritos desde varias perspectivas: descubrir el lenguaje filosófico a base de conceptualizaciones que acaban en postulados; aprender la manera de la crítica arquitectónica opuesta al formalismo y academicismo, y descubrir que existe una forma alterna de acercarse al mismo fin en las disciplinas creadoras para resolver necesidades humanas -sean físicas, psicológicas o sociales. Los textos que se reproducen deben leerse como preámbulo a sus ideas más específicas e integradoras en posteriores publicaciones, en sentido estricto es el proceso de la crítica arquitectónica que abre el camino hacia la propuesta artística desde el particular punto de vista del idealismo con la intención de alcanzar la añorada identidad.

TARO ARAI PRADO

¹¹ “El mexicano y la mexicanidad se definen como ruptura y negación. Y, asimismo, como búsqueda, como voluntad por trascender ese estado de exilio.” *El Laberinto de la Soledad*, México, 1950.

¹² Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*, Barcelona.

ESTIMACIÓN DE LA ARQUITECTURA

Letras de México, 16 de mayo de 1937.

La estimación o valoración de una cosa en general, exige que se la considere primero tal y como ella es en verdad, no ficticiamente. Es decir, para estimarla en su total valor, hay que extraer de ella el punto esencial que le da significación y sentido, con exclusión de toda nota accidental y supérflua. Después, cumplida la anterior condición, se puede pasar al juicio positivo o negativo de la cosa, dentro, claro está, de los límites que impone la antedicha y primordial condición.

La obra arquitectónica, que es susceptible de estimación por parte de la crítica, igualmente debe ser considerada: partiendo del punto de mira esencial, estricto, de lo que es toda obra de arquitectura y, posteriormente, asentando las partes positivas y negativas de la misma. Lo que quiere decir que esta apreciación de los valores propios de la obra, deben ser descubiertos precisamente en aquellos elementos constitutivos que la condicionan de una manera esencial, como obra arquitectónica, y no como cualquier otra cosa. El principio fundamental que rige los distintos lugares desde los cuales es posible una apreciación múltiple de la arquitectura, es una noción que se descubre en cada uno de esos casos de estimación como igual siempre, como idéntica a sí misma, aunque en la realidad ese principio aparezca a nuestros ojos revestido de una vitalidad especial, o sea que, en un edificio, se muestra transformada aparentemente en virtud de los distintos papeles que desempeña en el funcionalismo total de la obra. El principio constante que así se define, no es otro que el concepto escueto de esquematismo geométrico, al cual están sujetos, en riguroso orden y justificadamente, los elementos o partes –según un caso– de un edificio.

Esta ley de estimación es la misma que la que rige la composición arquitectónica. Tanto en ésta como en aquella, la visión de conjunto es fundamental en un principio, y también lo es, aunque desde otro aspecto y posteriormente, el resto de los pormenores o partes elementales de la composición sujetas al plan general. Esta supeditación de lo menor a lo mayor, de lo vario a lo simple, es el orden arquitectónico inherente a la obra; es la jerarquía que, en cada caso concreto, agranda una característica y disminuye otras, y así se definen, por ejemplo, los tipos o géneros de edificios. Y esto es así, porque éstos exaltan en cada caso la función predominante, consiguiendo con ello la manera de encerrar la heterogeneidad de partes en un

conjunto simple. Esta función elástica que da importancia unas veces a ciertas necesidades de programa y otras veces a otras, es justamente la composición en arquitectura.

Ahora bien, este principio que es esquema geométrico dominante, origina tres puntos de vista distintos para la estimación de una obra arquitectónica; por tanto, tiene una realidad especial y distinta, aunque conserve su fondo esencial, en cada uno de los puntos de vista estimativos del triple funcionalismo: Primero. Estimación del edificio desde el punto de vista social, esto es, como obra de utilidad particular (finalidad parcial) y como obra de utilidad colectiva (finalidad total). Esta última implica la solución de la finalidad particular, puesto que no representa otra cosa que un hecho en que se hace intervenir al edificio aislado en el engranaje del urbanismo. A este aspecto de la arquitectura, corresponde una modalidad del principio esencial, que es el esquema de la distribución de las partes del programa social a resolver: supremacía de un elemento característico (pabellón de enfermos en un hospital, tipo de alcoba en un hotel, andenes en una estación ferroviaria...) encuadrado dentro de una clara diferencia entre los espacios de estar y los espacios de circulación, atendiendo, asimismo, a la economía de las circulaciones y aprovechando la máxima superficie.

Segundo. Estimación del edificio desde el punto de vista económico-constructivo o sea, como obra estable y duradera dentro del precio mínimo. (El cálculo de la estabilidad de un edificio tiene dos razones de ser: asegurar el equilibrio mecánico y economizar el material del edificio). A este punto de mira corresponde el esquema de la construcción o estructura del edificio: sencillez y homogeneidad en la combinación de elementos estructurales –soportes, cubiertas, piezas rígidas– para conseguir una fácil transmisión de cargas y disminuir trabajo y precio.

Tercero. Estimación de la obra desde el punto de vista emotivo o estético, esto es como obra sujeta a una contemplación posible de imaginación, capaz de producir un goce específico. A este punto de vista corresponde el esquema de las formas, “la geometría sensible”. Aquí conviene advertir que la emoción estética producida por una obra arquitectónica, tiene su raíz en los dos modos de hacer corpóreo, de darle exterioridad a un edificio: por medio de las propias formas materiales del espacio y por medio de la expresión sensible de lo interno –tipo de distribución, tipo de construcción... – Pues bien; con estas dos vías de vitalidad extrema

en las fachadas, se llega al tercer momento de apreciación estética, el integral, síntesis de los otros dos, en el que las expresiones orgánicas se relacionan, supeditándose a ellas, con las formas muertas. O sea; la materialidad formal del edificio se hace transparente y deja ver los órganos vivos del edificio: la dinámica constructiva y la jerarquía de la distribución salen a flote a través de las formas puras del espacio. Entonces es cuando se tiene la funcionalidad específica de la corporeidad ante el espectador: emoción arquitectónica estricta, independiente de la originada por la decoración teatral, que es forma pura, y de la producida por la escultura, que es forma de expresión natural.

Según esta concepción pluralista de la arquitectura, se tiene que la estimación crítica de un edificio puede llevarse a cabo por distintas personas en uno solo de los puntos de vista anotados: un ingeniero estimaría un rascacielos por su estabilidad y economía; un empresario juzgaría un cine por el número de localidades para el público; un esteta valorizaría un hangar por la sola forma plástica dada por el concreto armado... Pero la crítica de arquitectura debe integrar todos esos puntos de vista parciales y hacer con su síntesis la teoría, la explicación integral de los edificios. Pero, además de los puntos capitales a donde debe mirar los edificios, a la crítica de arquitectura le interesa la estimación positivo-negativa de las soluciones dadas a esos puntos esenciales. Esta estimación se puede resumir diciendo que el valor positivo, la solución correcta, queda definido por la adecuación, por la correspondencia entre el programa dado en cada uno de los puntos de vista apuntados y la realización del edificio. El valor negativo, por consiguiente, queda definido a la inversa, es decir, por la inadecuación entre el problema y la solución, entre lo que se pide legalmente y lo que se alcanza. De este modo los tres puntos de vista independientes se unifican en función de la obra considerada, pues si bien es verdad que en abstracto esos tres modos estimativos son irreductibles, ya que pueden llevarlos a cabo personas de ideas diferentes, en la crítica concreta de una obra arquitectónica se sintetizan merced a la unidad de ella; los elementos o partes que son considerados en sus distintas funciones (distributiva, constructiva y contemplativa) son, a pesar de los puntos de vista con que son juzgados, los mismos en cada caso: los particulares de la obra considerada. Así, pues, al hacerse la crítica concreta de un edificio, la crítica adquiere unidad, dejando lejos

de sí, legando a la filosofía pura, la diferencia radical entre los puntos de vista estimativos al principio considerados.¹

En la arquitectura actual, de estilo funcionalista—esto es, cuyos medios son los estrictamente necesarios para hacer un edificio—², el criterio de estimación se facilita más relativamente a las arquitecturas pasadas. Los edificios de hoy, alejados del decorativismo falso y de la ornamentación, se puede decir que se identifican con los indispensables elementos de la arquitectura, sin ningún añadido más; por eso es por lo que para su valoración positivo-negativa no hace falta la pre-crítica necesaria para los estilos históricos hasta ahora agotados, en el cual se procede a delimitar previamente el campo de lo esencial con respecto a lo inesencialmente arquitectónico. En los edificios lisos, simples, que están más acá de todo posible amaneramiento y artificio (pues su sencillez no obedece a un capricho, sino a una razón funcional, como lo justifica el sistema constructivo y la economía imperante), la arquitectura se nos ofrece purificada. En efecto; desde que empezó el movimiento de arquitectura nueva, como por 1900, los edificios adquieren más personalidad día a día, es decir, la arquitectura se independiza reduciéndose y conformándose con sus propios e insustituibles medios. Esta conciencia de su papel que hoy tiene la arquitectura, viviendo dentro de los límites de la distribución y de la forma extraída de estas últimas, hace que la crítica no tenga desviación objetiva posible, de manera que la responsabilidad del juicio estimativo no recae en la obra, en el objeto, sino en la capacidad y penetración del crítico. Igual que en la música contemporánea, la arquitectura de nuestro tiempo explora con enorme éxito sus propias posibilidades, sin recurrir a recursos escultóricos ni ornamentales, lo que nos hace poder decir de ella, sin temor en caer en la paradoja, algo semejante a lo que dijo Eugenio D'Ors de la pintura de Velázquez: la arquitectura más reciente, la que en espíritu nos pertenece, es una arquitectura arquitectónica.

¹ Como se ve, ni la teoría ni la crítica de la arquitectura quedan comprendidas dentro de la estética o filosofía del arte. La filosofía y la crítica arquitectónicas trascienden de la estética a una esfera independiente: teoría y crítica de la distribución, de la construcción y de la plástica de los edificios, unidas en un solo cuerpo de ideas. La estética sólo interviene en las ideas de la arquitectura en tanto que ésta es capaz de despertar emociones en el espectador, mas no explica toda la arquitectura

² En un artículo próximo bosquejaré mi punto de vista sobre las ideas de Le Corbusier, el gran revolucionario de la arquitectura. En síntesis, será un breve estudio sobre el sentido histórico y nuevo de su teoría de la arquitectura.

ARQUITECTURA EN DOS CAPÍTULOS

Letras de México, 1° de marzo de 1938.

Veamos si es posible llegar a una somera visión de la historia general de la arquitectura. Pero, para este objeto, conviene saber en términos concisos qué es la historia, para realizar posteriormente su concepto en el conjunto de la evolución del fenómeno arquitectónico. Un ensayo breve, como aspira ser el presente, exige una precisión rigurosa para la inteligencia de los conceptos, pues de lo contrario lo comprimido de por sí deformaría la perspectiva con que realmente se nos presentan las cosas que van a ser vistas con ojo de pequeño historiador.

Desde luego, la historia no es la reproducción foto-literaria de la vida humana acaecida en el tiempo. Si así fuera, no se acabaría de precisar nunca un suceso o un producto históricos, ya que como realidades que son quedarían siempre indeterminadas en su conocimiento y, por tanto, no nos sería posible hablar de ellas. Sin el concepto que marcara el límite de cada una de las realidades históricas, sería ininteligible el mundo nebuloso de éstas. Este pseudo-conocimiento conduciría a la necesidad de emplear una verdadera ciencia que pasara por encima de ésa supuesta, ya que en el conocimiento hay que distinguir entre lo que es la realidad que va a ser estudiada y la ciencia de dicha realidad. Por esto es absurdo creer que la historia, que es un conocimiento de lo pasado, se identifique, reproduciéndolos, con los hechos mismos. Pues entonces la historia es algo más que realidad, es algo más exacto y coherente que el dato y la noticia. Aquí palpamos ya la raíz científica de la historia. En efecto; la ciencia es la interpretación lógica del hecho real, del fenómeno. La cacería de los sucesos empíricos consiste en atraparlos por medio de una trampa lógica. En este concepto, la historia es una ciencia lógica. Sin embargo, ella guarda una diferencia con la ciencia natural, perteneciendo ambas al mundo de las ciencias de realidades. La diferencia entre ciencia histórica y ciencia natural está —como ya lo ha dicho Rickert desde hace más de un cuarto de siglo— en la individualidad y en la generalidad de los conceptos que nos formemos de los fenómenos históricos y de los naturales respectivamente.¹ Como esta diferencia está limitada por la idea del conocimiento desde el punto de vista de la experiencia, del material de la ciencia, y por eso para nosotros tal diferencia es unilateral y relativa, aquí preferimos otra más radical teóricamente: el conocimiento del hecho histórico toma en cuenta el sentido del hecho y, en cambio, el conocimiento del hecho natural no puede tomar en cuenta más que el dato fenoménico, pues la naturaleza carece de sentido, que es

privilegio de la conciencia humana. Según esto, la ciencia de realidades o conocimiento empírico se puede dividir en dos ramas: la historia como lógica de sentidos humanos y la ciencia natural como lógica de los fenómenos inconscientes de la experiencia.²

La historia, por consiguiente, se integra con conceptos lógicos sobre los sucesos humanos portadores de sentidos, de valores. En esta coyuntura, el método de la historia no es el erudito, sino el conceptual, que precisa la esencia de tal o cual hecho humano a partir de un material de erudición.³ Aquí se ve que el factor tiempo, que antes se creía en único esencial al conocimiento histórico, ahora resulta ser un pretexto, aunque importante, que sirve para ligar los profundos sentidos de actos y obras de los hombres.

Veamos ahora, pues, una idea de orden histórico sobre arquitectura con el objeto de entender la trabazón con el concepto antes definido de historia, y ver así con entera claridad esta correlación: historia de la arquitectura. Analizando el fenómeno arquitectónico en su conjunto, la ciencia histórica descubre en él la siguiente ley de su evolución: los hombres que en las distintas épocas de la historia han hecho obras de arquitectura, han preferido, de acuerdo con cada una de dichas épocas, ciertos elementos constitutivos de la arquitectura a otros no menos esenciales. Esta idea reconstructora de la arquitectura histórica es una auténtica ley: rige lógica y unitariamente los diversos sentidos arquitectónicos que en la historia se nos han ofrecido, entendiendo a cada uno de ellos como receptáculo de una característica esencial predominante. Las otras características, también esenciales, aparecen con menor relieve, si bien no excluidas, cuando menos sometidas al imperio de la que es exaltada. El factor dominante en la arquitectura de una época, esto es, el preferido por ella, marca el tipo o estilo de concepción de los edificios; por tanto, si han existido varios estilos o maneras de hacer arquitectura en las épocas, de la misma forma tienen que existir para la ciencia históricamente tantos elementos predominantes de arquitectura como estilos o maneras han existido. Es de este modo como se comprende la historia de la arquitectura como siendo una relación explicativa por medio de una ley entre dos elementos que entran en juego: el concepto que ordena científicamente, desde un segundo plano mental, la aparente variedad que reviste en un primer plano sensorial todo el fenómeno arquitectónico a través de la historia.

Para entrar en más detalles de la ley expuesta, hay que entender como fundamentales dos porciones en que se puede dividir teóricamente la arquitectura desde un punto de vista histórico: el concepto de arquitectura en sentido estrecho o estricto (lo que la arquitectura es en todo tiempo y lugar) y los varios conceptos de las distintas esferas que en cada época se han agregado a aquel concepto estricto, constituyendo la arquitectura característica de tal o cual época (lo que la arquitectura es extraesencialmente). De estas dos porciones, la primera

¹ Esto no quiere decir, en modo alguno, que aceptemos a pie juntillas la teoría que de la Historia hace E. Rickert, célebre filósofo de la escuela contemporánea de Baden (Alemania). Para nosotros, todo conocimiento es general en tanto que es lógico; no existe el conocimiento absolutamente individual desde el punto de vista teórico (no empírico). Esto es así porque, aun cuando un conocimiento se refiera exclusivamente a un fenómeno individual, como por ejemplo el conocimiento del hecho del descubrimiento de América, ese mismo conocimiento en teoría se convierte en general desde el momento que nos explicaría hipotéticamente todo posible hecho que reuniera las características esenciales del hecho de descubrir América. Cuando alguien se forma la idea de las circunstancias capitales que trajeron por resultado el descubrimiento del Nuevo Mundo, al mismo tiempo y sin percatarse de ello, está pensando en la idea de todo posible descubrimiento astronómico o geográfico que pueda caber dentro de ese molde formal de circunstancias generales. Para esto, no es de objeción la determinación de lugar y tiempo del suceso, puesto que dentro de tal determinación pueden caber aún infinidad de sucesos pensables más particulares, como son cada uno de los hechos que encadenados vienen a formar el suceso histórico general, y así sucesivamente con cada una de las partes en particular. Si se especifica más la idea, para nada cambia su generalidad, a pesar de que sea menos probable que otro suceso reúna características semejantes, es decir, nadie puede afirmar con fundamento que no podrá ocurrir en el futuro un suceso que pueda llegar a inscribirse dentro de los límites de un determinado conocimiento histórico.

² Alguien dirá que la Historia no es ciencia; que es un conocimiento independiente. Nosotros le responderemos preguntándole: ¿existe otro conocimiento fundado que no sea el lógico o científico?

³ Si teóricamente (puramente) el conocimiento histórico es general, en cambio el método histórico, como bien dice Rickert, es individualizador, puesto que se aplica a un objeto concreto con el fin de caracterizarlo específicamente; pero este objeto, al ser caracterizado por medio del concepto, automáticamente se ha generalizado porque es impensable un concepto individual. En suma: el método histórico es individualizador en la práctica, pero su producto científico (concepto) ya es un género.

de ellas, o sea la formada por el concepto estricto, representa el primer punto del enunciado de la ley. Efectivamente, este concepto riguroso y constante a través de los tiempos es la raíz de la ley histórica de la evolución real de la arquitectura, pues de las distintas partes de que éste se compone, cada época ha tomado preferentemente una y la ha desarrollado dentro de sus posibilidades. De modo que ese concepto permanece íntegro a través de los tiempos con la circunstancia de que al ser sometido a la acción histórica de las diversas épocas, una de sus partes es atendida y exaltada; pero como esta unilateral visión no puede por ningún motivo deformar como quisiera la estructura íntima del concepto, ya que si eso ocurriese se atentaría a la esencia misma de la arquitectura, a dicho núcleo esencial se le añade una región extra-arquitectónica muy especial perfilada de antemano por aquella parte del concepto a que se ha enfocado la atención con preferencia. Es decir; con motivo de la estimación tenida por una época a una de las partes integrantes del concepto riguroso de arquitectura, nace un mundo nuevo de naturaleza variable que viene a ser el desarrollo extraesencial de la porción medular preferida por un momento histórico determinado. Este concepto extraesencial, aunque también arquitectónico, es el segundo punto del enunciado de la ley. De donde resulta que las distintas preferencias de cada uno de los momentos históricos van cristalizando en diversas combinaciones entre los dos puntos enunciativos de la ley histórica de la arquitectura: el primero de los puntos siempre permanece constante y, en cambio, el segundo varía según el aspecto escogido de entre los dos que forman el primero de dichos puntos.

Veamos el primer punto de la ley. ¿Qué es en sentido estricto la arquitectura? ¿Cuál es el concepto esencial del fenómeno arquitectónico? La arquitectura —refiérase a un edificio o a una ciudad— en sentido restringido es el recinto cristalizado en determinada forma según la función del hombre que en él se va a albergar y según la función de los elementos correlativos al hombre: aire, luz, calor, muebles, máquinas, vehículos, etc. Ahora bien; en este concepto homogéneo abstractivamente es posible distinguir, dentro de su estructura íntima, dos direcciones paralelas e inseparables, a saber: la parte espacial y la parte final de la arquitectura. O sea: toda obra de arquitectura se concreta en una forma constructiva y apunta a una finalidad utilitaria. A estas dos partes esenciales de la arquitectura se les puede llamar respectivamente

arquitectura externa y arquitectura interna, por la razón de que la primera se define a partir del espacio sensible y la segunda con motivo de un factor que el hombre añade a la materia, que es el valor de utilidad. Una arquitectura muestra su parte externa en cuanto se la considera corporalmente y muestra su parte interna en cuanto se considera su especial modo de ser útil. Como todo edificio es espacial, la corporeidad arquitectónica es externa; como no todos los edificios tienen la misma utilidad, sino que para saberla es necesario indagar su sentido humano, su personal destino, la utilidad arquitectónica es interna. En suma: ambos elementos existen inseparables en la arquitectura, pero son de por sí distintos.

Teniendo ya definida la esencia de la arquitectura, veamos cómo unas épocas han atendido a uno de los dos planos componentes del ángulo diedro de la arquitectura y otras al otro. Según dijimos, del número de partes que constituyen la estructura íntima de toda arquitectura (su concepto riguroso) depende el número de modalidades históricas de ella, puesto que las épocas prefieren, sin excluir a la otra, una de las partes de esa estructura general. Por tanto, si hemos visto hasta aquí que son dos las moléculas de la arquitectura estricta, hemos de concluir asentando que también son dos las modalidades primarias de la arquitectura histórica. Es decir; una modalidad ha preferido ver lo que de externo tiene la arquitectura y, por el contrario, la otra ha preferido ver lo que de interno ella tiene. Pues bien; como no es posible desechar la parte no preferida, dado que las dos son indispensables para que se realce la arquitectura, una otra época han tenido que echar mano de nuevos elementos, característicos y por consiguiente extra-arquitectónicos, para indicar con ellos la exaltación de la parte esencial escogida. Estos elementos extraesenciales casi son de la misma naturaleza del factor medular preferido por la época; semejanza fundada en el deseo de opacar en cierta manera al otro. Por eso, según el presente mecanismo, la historia general de la arquitectura, tomada en su aspecto más sintético, pero a la vez más amplio, hasta la fecha ha sido una historia que se ha desarrollado en dos capítulos. Estos dos capítulos de la arquitectura corresponden a las dos modalidades históricas fundamentales: la arquitectura artística y la arquitectura técnica. Para la perspectiva histórica de nuestro tiempo, estas dos modalidades radicales se llaman: arquitectura tradicional y arquitectura nueva.

Después de este rodeo teórico, entremos de frente al mundo de los hechos. Se trata aquí de una revisión práctica de la teoría. Una vez definida la estructura esencial de la arquitectura en sentido riguroso, para ir con orden fijémonos primeramente en el factor arquitectónico esencial que es tomado como punto de partida por la época de la arquitectura tradicional con el objeto de acoplarle un factor extra-arquitectónico o inesencial, que es el que da la peculiar característica a la tendencia. El punto común de partida de toda modalidad arquitectónica es el concepto estricto de arquitectura ya enunciado en sus dos puntos fundamentales; igualmente, de él parte la arquitectura artística o tradicional. ¿Cuál de los dos factores del núcleo esencial sirve de base a esta arquitectura? ¿Y qué es ese factor a diferencia de su contrario? A la época de los arquitectos artistas, contrariamente a como lo hará más tarde la época de los arquitectos técnicos, encamina su preferencia hacia el elemento arquitectónico externo sobre el interno. Con esto se quiere decir que el elemento espacial de los edificios, en tanto que determina una forma corpórea, es tomado en sí mismo, aisladamente casi como si fuera un fin, dejando en segundo término cualquier otro que no sea el sensible. Que en la arquitectura artística existen realmente los dos ingredientes esenciales, es algo indiscutible; pero de que se da más importancia al factor tridimensional del espacio, es algo también indudable. Esta manera de dar importancia al punto de vista corporal, no consiste, como se dijo, en desarrollarlo dentro de su esencia arquitectónica despreciando a su contrario, sino que consiste cabalmente en crear un mundo que está más allá de la estricta arquitectura y que a él exclusivamente se refiere. Entonces se tiene que al concepto de arquitectura se le ha añadido un apéndice. Este apéndice incrustado en el costado volumétrico de la arquitectura tradicional es de orden corpóreo-sentimental, es el arte.

Una época que llevó esta tendencia histórica a un grado superlativo es el Renacimiento, cuyas últimas y fatigosas consecuencias acabaron agonizando en el siglo XIX. Dejando a un lado las primeras intenciones de pureza clásica propias de Brunelleschi, Alberti y Michelozzo, el resto de las obras arquitectónicas del Renacimiento, con Miguel Ángel a la cabeza, denotan un franco impulso hacia el decorativismo, hacia el “falseamiento”. Pilastras, columnas, frontones exentos de función constructiva. Exceso de elementos ornamentales, que culmina con el estilo churrigueresco en España e Hispanoamérica. Amaneramiento de plantas y fachadas para encontrar efectos

dramáticos en el espacio. Expresividad profunda. ¿Cómo se explica, pues, esta aparente traición a la serenidad físico-geométrica de la arquitectura? Decir que esta tendencia no es arquitectura es decir algo sin fundamento. Si la apariencia del edificio nos engaña dándonos un aspecto más sentimental que gravitante, es porque estamos considerando la arquitectura desde un punto de mira que es extra-arquitectónico. Si uno de estos edificios es edificio, aun cuando su apariencia sensible lo oculte, será arquitectura. Su disfraz artístico pertenece a un territorio inesencial; es un factor complementario que en una época —tal vez la más grande que ha habido— convivió con el concepto estricto de arquitectura.

Por el lado opuesto a esta tendencia tradicional, es al siglo XX al que le cabe el honor de haber dado al mundo las raíces del segundo gran capítulo de la historia general de la arquitectura. Antes de esto, se creía que las partes en que se dividía la historia de la arquitectura eran las correspondientes a los llamados estilos artísticos; a nosotros siempre nos llamó la atención, extrañándonos sobremanera, la opinión de los autores clásicos consistente en incluir a la arquitectura por su esencia dentro de las bellas artes. Quien tenga un poco de curiosidad teórica, le basta saber que lo artístico, existiendo aislado o agregado a la edificación, no tiene que ver directamente, a modo de fundamento, con la distribución y la construcción técnicas, para percatarse de la disociación real entre el factor arquitectónico propiamente dicho y la esfera artística extraesencial, de época. La arquitectura nueva es una arquitectura en todo su rigor, pues presenta en todo momento el síntoma que indica la existencia del núcleo esencial formando de los dos elementos: el espacial y el final, el externo y el interno.

De este núcleo ha partido, pero en él no se ha quedado; la nueva arquitectura también es histórica y, por ende, es libre también de fugar su atención a un nuevo mundo extra-arquitectónico. Parte de la preferencia del sentido interno del edificio, o sea, de la función de la utilidad. De ahí que se le llame arquitectura funcionalista. Pero no conforme con que los edificios sirvan sin más, como puede servir de albergue al hombre la cueva o la choza, echa mano de un territorio que no había sido anteriormente explorado por las demás arquitecturas. Ese nuevo mundo de posibilidades descubiertas, por ser el característico de nuestro tiempo, es de naturaleza extraesencial. Tal es la técnica. Es ésta la personificación material de un fin ideal del hombre civilizado: el valor

de utilidad. Por esta razón, la forma corporal de la arquitectura contemporánea no se explica por sí misma, como objeto de pura contemplación, sino que para justificarla es necesario recurrir a la hiperutilidad que llamamos técnica.

Es cierto que técnica ha existido tanto en la arquitectura tradicional como en la nueva; sin embargo, existen diferencias profundas entre el tecnicismo antiguo (que en arquitectura se identifica con el tradicional que llega hasta el siglo XIX) y el moderno (que en arquitectura surge en el siglo XX con Gropius y Le Corbusier y se dirige con paso seguro hacia el porvenir).⁴ La técnica aludida en este segundo capítulo de la arquitectura se refiere al procedimiento efectivo sobre bases científicas, no a un mero hacer o usar las cosas sirviéndose del sentido común. Por tanto, aun cuando el factor técnico se haya añadido magistralmente a la distribución y a la construcción, como quien toma con la mano el mango de un instrumento, haciéndolas más útiles, haciéndolas rendir más energía de utilidad con respecto a las otras tendencias, la nueva arquitectura no puede dejar de ser corpórea, ya que el hecho de estar en el espacio no es condición pasajera de época, sino que es uno de los caracteres esenciales de toda arquitectura. Que la nueva arquitectura no juegue con el espacio tectónico, como lo hizo la tradicional embriagándose en el fin de él mismo, eso no quiere decir que no sea espacial: la nueva arquitectura ocupará las tres dimensiones reales del espacio, en una forma o en otra, quiéranlo o no las épocas.⁵

En resumida conclusión, hemos arribado a la idea de que la realidad de la arquitectura es un punto de vista que se sitúa fuera del alcance del arte y de la técnica aislados. El concepto de arquitectura es autónomo, independiente; pero puede valerse para existir, según las circunstancias históricas, de aquellos dos mundos extra-arquitectónicos —el arte y la técnica— para cumplir su misión. Estos elementos extraesenciales no se identifican con cualquiera que no sea arquitectónico, sino que no siendo permanentes en el curso de la evolución arquitectónica, pueden entrar en juego con el núcleo esencial de dicha evolución; son inesenciales en la medida que no son estrictamente arquitectónicos; pero tampoco son algo ajeno a la arquitectura. Son, simplemente, las posibilidades limítrofes de la arquitectura histórica.

⁴ En el texto, próximo a publicarse, de la conferencia del autor "La nueva arquitectura y la técnica", se hace referencia a una diferencia esencial entre estos dos temas. En el libro en preparación que llevará el mismo título que la aludida conferencia, estas diferencias han sido estudiadas con mayor rigor y precisión.

⁵ A raíz de este punto es cómo nos podemos explicar la polémica, ya clásica en la actualidad, entre los arquitectos defensores de lo artístico en la arquitectura nueva y los arquitectos negadores de tal principio. Sin embargo, por encima de tal polémica, podemos estar seguros de lo que sigue: sea la nueva arquitectura un arte o no, por encima de esta consideración se coloca un factor más decisivo para nuestro tiempo: el elemento técnico.

ESTÉTICA DE LO COTIDIANO

Rueca, invierno de 1942 - 1943.

1. EL PROBLEMA

Las funciones más sutiles y elevadas del espíritu, son siempre formas diferentes de emprender una aventurada excursión por los territorios más alejados de la vida cotidiana. Pensar, sentir o querer con profundidad, son actos que realizamos por excepción los hombres comunes. El artista, el sabio o el moralista —que son individuos comunes con aficiones no comunes— vive casi siempre en “la luna”, si por tal entendemos ese mundo opuesto, ajeno y distinto a la realidad diaria. Es del conocimiento de todos el hecho de que existen círculos artísticos, literarios, científicos, o sea, grupos de individuos especializados en un quehacer particular. La vida cotidiana, vulgar, intrascendente y trivial es, por el contrario, una vida no especializada más que en hacer el papel de denominador común de todos los individuos, cualquiera que sea su jerarquía espiritual. Lo típico de este denominador común es, en particular, el hilo económico que pone por debajo una serie indefinida de actividades de diversa índole. Sin embargo, cuando en algún individuo vemos que una de estas actividades, distintas de lo económico pero ligadas a los altos valores culturales, desplaza a la satisfacción de las necesidades personales de su papel unificador de las otras actividades subsidiarias, entonces podemos decir que estamos frente a un hombre extraordinario. Por eso esta clase de hombres son especialistas, y por eso también sólo los especialistas del espíritu han podido ser los únicos creadores de obras de cultura. Esto quiere decir que la diferencia que media entre el hombre de la calle y el hombre creador consiste en que ambos están pisando un suelo distinto: mientras uno vive las diferentes formas de la realidad apoyándose en un personalismo económico, el otro, por el contrario, las vive bajo el supuesto de un impersonalismo ético.

Ahora bien, ¿esta circunstancia —según la cual la vida artística, que es la que ahora nos interesa, es una actividad distinta y separada de la existencia vulgar, al grado de llegar a constituirse en una especialización y profundización de ésta— determina la decisión franca en virtud de la cual el arte —las bellas artes— no tiene contacto directo en lo medular con la realidad que palpa, preocupa y mueve al hombre medio de una determinada sociedad? En otras palabras, este es el problema que plantea la relación entre el arte y la vida cotidiana. ¿Hay una barrera

infranqueable entre el arte y la vida vulgar? O bien, ¿hay actividades de orden artístico en la existencia cotidiana como tal y, a la vez, se encuentran factores de la cotidianidad en la actividad y en las obras artísticas? ¿O, si no se relacionan ni por separación absoluta ni por fusión total, qué otra manera de contacto puede existir entre el arte y lo trivial?

Digamos de una vez por todas cuál es nuestro propósito en lo general: indagar si es posible, en el campo teórico, una estética de la expresión común o cotidiana frente a la ya clásica estética de la expresión extraordinaria o excepcional. Justifica este intento, el hecho de que en la actualidad los estudios sobre el hombre en conjunto, sobre la vida humana en su unidad, han adquirido un gran desarrollo, lo que hace necesario y hasta inaplazable revisar las ideas estéticas tradicionales, que de suyo se hallan constreñidas a una parte de la realidad humana y cultural, a la luz de esas nuevas ideas panorámicas.

En el presente escrito intentamos contestar con brevedad, y conscientes de la limitación de nuestras capacidades para ello, a este problema tan poco tocado en la actual estética. Podemos decir que es este problema uno de tantos característicos que están llamando la atención del hombre contemporáneo: problemas sobre temas ambiguos, intermedios, transitorios, secundarios tal vez, y que han hecho nacer la moda por el género de escritos que tratan de ellos llamado "ensayo". Sería curioso estudiar por el lado del tema, más que del lado de su forma de expresión, este género literario indefinido aún, pues el problema de su propia definición enuncia un tema de significación multívoca, compleja, seguramente de los más característicos de nuestro tiempo. El ensayo, en efecto, no es ni literatura pura ni filosofía pura, no es ni pura forma expresiva ni pura significación ideológica... Pero dejemos este asunto que está más allá de nuestras fuerzas, y que además no es el nuestro, que por sí solo podría plantearnos a la vuelta de una esquina incógnitas sutilísimas como la de definir la "filosofía literaria" o la "literatura filosófica"...

2. TEORÍA DE LA CONTEMPLACIÓN

En nuestra opinión, la solución más acertada al problema planteado debe buscarse en su raíz más honda, es decir, en íntimo contacto, en correlación estrecha con el tema más esencial

que hasta la fecha ha constituido la teoría estética, como es el de la expresión bella de la naturaleza (cosa dada) y la del arte (cosa fabricada). Belleza indeliberada y belleza deliberada. A este planteamiento, sin embargo, podría objetársele diciendo que, al menos a primera vista, no es clara la relación que pudiera mediar entre la idea de arte-naturaleza y la de arte-cotidianidad. No obstante esto, la razón por la cual estamos convencidos de que sí existe una relación directa y fundamental entre estos dos sugestivos capítulos estéticos, está en que la vida cotidiana se presenta al hombre común con la misma significación determinista con que se presenta la naturaleza al hombre primitivo, o sea, como el escenario vital ya formado en el momento en que se nace y se empieza a desarrollar la propia vida dentro de su marco. En este sentido fatalista, de cosa irremediable, que hay tanto en la naturaleza como en la vida diaria, está el paralelismo y, más que el paralelismo, la compenetración fundamental enunciada. Así, cuando preguntamos por ventura: ¿la naturaleza es bella en sí? estamos preguntando al mismo tiempo, como por resonancia, acerca de esta cuestión que es casi casi la misma: ¿la vida cotidiana es bella de por sí?

Pues bien; en forma esquemática y tal vez bastante incomprensible por ello mismo, la solución que damos a este punto relativo a que si es o no congénita la belleza que se descubre en lo natural y en lo cotidiano, consiste en considerar que los fenómenos cósmicos no son, en sí, bellos sino que pueden o no serlo, para un espectador dotado de talento artístico. Lo mismo creemos que debe pensarse de los fenómenos que nos circundan en la vida de todos los días. No son bellas ni la naturaleza ni la existencia menuda en sí mismas, objetivamente, externamente al espectador, ni tampoco pueden ser bellas para cada espectador exclusivamente, subjetivamente, separadamente del objeto, esto es, personalísimamente. Lo natural y lo cotidiano son objetos de posible contemplación estética por parte de sujetos dotados o no de intuición artística, los cuales pueden aparecer con calidades de belleza, única y exclusivamente ante los ojos de los sujetos que pueden percibirla, y no ante los de cualquiera. Es decir, que no hay brote de belleza sin la conjunción de un objeto que la expresa a quien puede captarla y de un sujeto capaz de descubrirla en el objeto. La contemplación estética es la llama que surge al contacto de un objeto determinado con su sujeto correspondiente. Pueden darse estos casos

en que no surge la emoción debido a que en el momento de la contemplación un sujeto no es el espectador adecuado para el objeto; cuando un objeto, que reúne las condiciones objetivistas de la belleza, es visto por un sujeto que no posee las condiciones subjetivas de ella, o bien al revés, cuando un objeto, que no reúne las condiciones objetivas de la belleza, es contemplado por un sujeto que está dotado de las condiciones subjetivas para captarla. La contraposición, pues, entre estos dos casos negativos y el único que es posible que sea positivo, o sea, cuando coinciden y se complementan las condiciones objetivas y subjetivas de la belleza, demuestra con bastante precisión la teoría que aquí se sustenta.

Como puede verse, esta concepción apunta claramente la raíz común, unificadora, de lo natural, sensible y de lo cotidiano sensible; pero lo que es más interesante, por su extensión, es que asimismo halla la fuente común de lo bello no sólo de lo natural y de lo cotidiano, que son cosas indeliberadas, sino también de lo artístico, que es una expresión genuina de la voluntad deliberada del hombre, de la artificiosa que le es innata. Esto no debe sorprendernos, puesto que en la relación de la contemplación no hay nada que sea absolutamente dado e irremediable, es decir, inmodificable e inalterable, ni nada que sea totalmente hecho y reformable, esto es, completamente modificable y maleable; ni la belleza de un paisaje es algo independiente de las acciones volitivas, deliberadas, del hombre culto, ni mucho menos la formación artística del contemplador del paisaje es algo independiente de la realidad externa e indeliberada de éste. En efecto; si nos decidimos por aceptar la existencia de lo que vamos a llamar la composición externa y la composición interna como dos cosas distintas pero complementarias, una configurada bajo condiciones sensibles, objetivadas, y otra configurada bajo condiciones imaginarias, subjetivas, resulta fácil de comprender el por qué de esa exquisita mixtura que es la expresión de la belleza, fomentada, por un lado, de cosas fatales e irremediables, dadas en el objeto, y, por otro, de construcciones fantásticas y maleables a gusto, dadas en el sujeto. Es la revelación de la humanización de lo externo al hombre o, si se quiere, de la objetivación del sujeto. Y tal mixtura viene a echar por tierra las ideas tradicionales que en la estética se definían en los siguientes extremismos: por una parte, la belleza natural como algo puramente fatal, seco e inimaginable, y, por otra, la belleza del arte como algo puramente artificial, relativa y caprichosa.

Los dos tipos de composición de que hablamos, que son la externa, material o sensible y la interna, psíquica o imaginativa, son dos seudocomposiciones, son dos composiciones incompletas que no pueden concretarse aisladamente, sino sólo interrelacionándose. De la interrelación de ambas se origina la composición artística propiamente dicha. Al unirse las dos composiciones podemos afirmar que se superponen, de modo que el espectador se percate de que entre las condiciones que le pone su fantasía y las que le pone el mundo exterior hay ciertas diferencias, las que vienen a constituir justamente el principio de toda estimativa artística, de toda valoración y crítica.

El error de las dos teorías tradicionales sobre la belleza natural y la belleza artística, que entienden a cada una de éstas como algo completamente distinto a la otra, está en que no se apoyaban en una verdadera teoría de la contemplación artística, pues se conformaban con analizar el objeto —un paisaje o un cuadro— creyendo que el objeto en cuestión no necesitaba considerarse en función directa del sujeto y a la inversa. Error de la estética del objeto en sí: se olvidó que una expresión completa es aquella que resulta de ligar lo que se expresa (cosa en sí) con quien hace suya la expresión (cosa en mí). Error de la estética del sujeto en sí: se olvidó que una expresión completa es aquella que resulta de ligar las condiciones subjetivas de la representación artística con las condiciones objetivas. Por esta razón la estética del objeto en sí conducía a un entendimiento del arte como petrificado, como modelo invariable, como poco adaptable a las variaciones geográficas e históricas, en suma, como cosa solemne y académica. En igual forma, la estética del sujeto en sí conducía a una anarquía de gustos, a un relativismo completo, a una visión artística en la que regía el lema “sobre gustos no hay nada escrito”. Creemos que nuestra tesis concilia ambos extremos: explica el arte en su validez objetiva pero dentro de la esfera de una subjetividad adecuada.

3. LAS TRES CATEGORÍAS FUNDAMENTALES (LO NATURAL, LO COTIDIANO, LO ARTÍSTICO)

La teoría de la contemplación aceptada por nosotros sería parcial, incompleta y poco explicativa, si no la ligáramos a una teoría de la creación artística, pues una cosa es mirar un objeto

y otra muy diferente es hacer el objeto para que sea mirado. El juego que se establece entre una cosa y su espectador, constituye el momento culminante del arte, así como de lo natural sensible y de lo cotidiano sensible, mas eso no quiere decir que no influya en la diversificación de estas contemplaciones, ya dentro del esquema común apuntado, la consistencia misma de los objetos, que adquieren modalidades de naturaleza, de cotidianidad y de arte precisamente. Y en esta bifurcación de lo expresivo en las ramas de lo bello indeliberado, con sus dos subdivisiones: lo natural sensible y lo cotidiano sensible, y de lo bello deliberado, que es el arte, está el fundamento de la explicación del por qué interesa a la estética conocer la idiosincrasia de lo creado, de lo fabricado por el hombre para el hombre, de lo hecho a voluntad del artista para el goce del contemplador, de lo formado con toda premeditación por la mano del hombre para ser entregado a la intuición de un semejante.

Si bien es cierto que en el acto estético de la contemplación, en la actitud expresiva por excelencia, lo bello se da por igual sea cual sea la materia en que encarna, no se puede negar, en cambio, que en la vida humana son tan necesarias las expresiones originadas en la naturaleza como las originadas en la vida menuda y como las provocadas por el arte. La existencia misma de estos tres tipos de belleza demuestra que su coexistencia ha de ser armónica, ya que no se estorban en tanto que existen contempladores aficionados a cada uno de esos tipos, ya sea por sus facultades o por sus posibilidades de lugar y tiempo, y en tanto que en el mismo individuo las emociones que le provocan son distintas y todas indispensables. De esta idea derivan todos los intentos de clasificación de las artes, que, como se ve, son intentos incompletos dado que nuestra clasificación de los tipos de expresión de lo bello es más amplia, y por tanto más esencial y básica, que todas las agrupaciones logradas en el terreno exclusivo de las artes. Nuestra contribución, pues, consiste nada más en establecer una serie de entidades, más amplia que las conocidas como clasificaciones de las distintas artes, cuya finalidad principal está en explicar de una manera coherente tres problemas estéticos que hasta la fecha habían permanecido más o menos sueltos, desparramados y sin localización definida. Aspiramos, mediante los presentes rudimentos teóricos, a llegar alguna vez a formular un sistema, o sea, un plan general de comprensión estética.

Lo dicho hasta aquí nos ha hecho ver cómo un objeto X de contemplación puede brindarnos la belleza en varias formas que se justifican a sí mismas por su coexistencia, porque conviven sin estorbarse entre sí. Ahora bien; de esta planificación teórica podemos extraer, con toda sencillez, tres ideas fundamentales que vamos a elevar a la jerarquía de "categorías", dando por resultado que cada una de estas categorías puede delimitar el perímetro de una de las tres estéticas particulares que constituyen el sistema general. Lo natural, lo cotidiano y lo artístico, son las tres categorías estéticas fundamentales; son los tres grandes canales que, por distintas vías, nos comunican con la belleza ideal y única.

Lo que ahora más nos importa es la definición de la segunda de las tres ideas enunciadas: la cotidianidad como expresión de la belleza. Para lo cual es inevitable seguir tocando el tema de las otras dos en sus perfiles más generales. Sostenemos que los conceptos de lo natural y de lo artístico son dos conceptos extremos, limítrofes, del campo general de la estética. Y esto es así, porque el concepto de lo cotidiano es intermedio respecto de los otros en el sentido de que goza de una situación de ambigüedad o de interferencia. En verdad, lo cotidiano estético contiene, según una primera caracterización, algo de lo natural, de un lado, y algo de lo artístico, del otro, pero con la circunstancia de que su expresión propia es genuina y original. Contiene parte de lo natural en cuanto que su material expresivo ahí está, ya se nos presentan hachas las partes de la composición, como son, por ejemplo, los árboles, las paredes, las gentes y los muebles que nos rodean. Contiene parte de lo artístico en tanto que su material dado muchas veces es acomodado al gusto de la época, de la localidad, del espectador. En rigor, lo cotidiano estético no es un objeto complejo formado por dos partes, por la mezcla de lo natural y de lo artístico de modo que pueda distinguirse una porción de la otra con meridiana claridad. En realidad, su característica específica, está más que en su constitución, en su comportamiento; más que en su estructura sensible, más que en su consistencia material, está en su funcionamiento, en la manera como nos aparece esa estructura sensible, esa consistencia material. Pues, en efecto, lo cotidiano estético es una realidad peculiar que puede conducirse, durante la contemplación, indistintamente como naturaleza o como arte. Es evidente que puede producirnos un goce estético la contemplación de un grupo de chamacos subidos en una loma tratando de remontar, de

empinar contra el viento, sus coloridos papalotes. En este caso lo cotidiano ha sido observado como naturaleza. Pero también resulta evidente el hecho de que nos produce un goce estético la estancia en un jardín bien distribuido y cuidado. Y en tal caso lo cotidiano ha sido contemplado como si fuese arte. Sin embargo, nunca estas dos posibles expresiones de lo trivial se nos dan en toda su pureza, sino que podemos hacer oscilar nuestra atención, a voluntad, entre una y otra modalidad expresiva.

4. EL AMBIENTE, EXPRESIÓN COTIDIANA

Cuando ocurre que aprehendemos lo cotidiano en un acto de intuición (ya sea bajo una aprehensión semejante a la de lo natural o ya sea bajo otra semejante a la de lo artístico, no se vaya a creer que el contenido del acto o sea lo que es expresado en una materia y captado por un espectador, se confunde con los de los otros actos que sólo se asemejan a él. Lo que hace que verdaderamente no puedan nunca confundirse las expresiones de lo natural y de lo artístico con la de lo cotidiano, según el caso, es el carácter de cosa habitual, familiar o acostumbrada que le es propia a toda expresión mundana. Mientras la visión de un paisaje natural o, sobre todo, la de una obra de alto valor artístico es algo hecho como entre paréntesis, es algo excepcional o extraordinario, la intuición de algo cotidiano, como una moda en el vestir o una frase convencional o la celebración de una fiesta tradicional, siempre se caracteriza por reaccionar el espectador con toda naturalidad y llaneza ante el objeto. El término medio en cuanto a intensidad psíquica, emotiva: el justo medio sin sobresaltos ni depresiones anímicas; una impresión motivada por algo accesorio y secundario. Lo habitual con que nos topamos a diario es un objeto que llama nuestra atención a medias, no tiene ni la brillantez de lo muy original ni tampoco la opacidad de lo indiferente.

La realidad más representativa de lo que aquí hemos venido considerando como expresión cotidiana, habitual y menuda es lo que solemos denominar por “un ambiente”, y así decimos que tal ambiente es apropiado a lo que en él se hace o que nos sentimos a gusto en el ambiente que reina en tal lugar, etc. Esto lo saben, mejor que nadie, los arquitectos, ¿Qué es, pues, un

ambiente? Un ambiente es la composición artística más cabal en el terreno de la vida cotidiana; es una unidad de expresión formada por elementos diversos y relaciones complejas entre ellos. Ambiente es la atmósfera o la serie de atmósferas a donde concurrimos a diario; es el mundo del momento; es el equivalente a lo que los geógrafos llaman “horizonte visible” en contraposición al llamado “horizonte racional”. Como toda buena composición digna de contemplación, el ambiente de un lugar y en un momento determinado (hay ambientes fugaces y ambientes perennes) tiene su estructura, su configuración particular, sui generis. Además de poseer una idea directriz y única que da sentido a la multiplicidad de los seres sensibles que la expresan, como pasa con un paisaje natural que se observa o con una pieza musical que escuchamos, tiene como cosa privativa la circunstancia de que el espectador es al mismo tiempo actor, es decir, que los sujetos que, por ejemplo, se reúnen en un lugar para determinado fin, están haciendo al mismo tiempo el doble papel de sujetos y objetos de contemplación: de sujetos en razón de que observan a los demás y de objetos en razón de que son observados por los demás. Es ya clásico, a este respecto, el ambiente taurino: tan esencial es en él la sombra como el sol, la faena como el público, la alegría como la tragedia...

Puede darse el caso en que un ambiente no llegue a cuajar por una u otra causa. Si procuramos representarnos el caso de una reunión de individuos en la cual la finalidad que ideológicamente la preside no armoniza con las formas sensibles que debían expresarla, estaremos precisamente ante un ambiente fallido, inadecuado o ridículo.

A la luz de un leve análisis, el ámbito o control del cual formamos parte, en tanto que lo es para los demás, y del cual forman parte los demás, en cuanto que lo es para nosotros, puede descomponerse en dos partes principales, a saber: la idea expresable y la materia que la expresa, y ésta a su vez se compone de dos elementos distintos: el factor humano, en el que se encuentran los actores-espectadores, y el elemento inorgánico. Pues bien; el primero de estos dos últimos elementos, el humano, es el que podríamos llamar, en términos teatrales, el protagonista, el personaje de la pantomima de la vida real, el actor que desempeña su auténtico y único papel y no el diseñado por un autor o el designado por un director. El segundo de dichos elementos es el factor que en igual forma podríamos denominar el escenario, la decoración de fondo o la

pista que no se ha hecho para divertir o hacer llorar preconcebidamente a nadie, sino que es el escenario vivo, la decoración que llevamos consigo a todas partes sin desteñirse ni deteriorarse jamás, la pista, en suma, sobre la que galopamos todos los días sobre los lomos de un negocio, de un compromiso o de una diversión. Estos dos factores de la vida real que se distribuyen combinadamente de manera artificial como para formar un espectáculo se sintetizan en lo que ya se ha acostumbrado llamar “una ceremonia”. Entiéndese por ceremonia el rito externo, la conformación sensible, material, lo que en arte se llama la composición formal; es la epidermis de la actividad humana, la retórica del vivir, en oposición al sentido intelectual, interno, ideológico o moral de las acciones usuales, de las costumbres, que funciona respecto de éstas como el motor invisible que las ordena, agita y detiene. Son ceremonias, verbigracia, los cánones sociales que se siguen en un entierro, la secuencia y decoración del rito religioso, el protocolo diplomático, un desfile militar conmemorando una fiesta patria.

La ceremonia como objeto sensible y artístico es, dentro de lo cotidiano, una forma particular de ambiente, de la misma manera que lo es también lo que se llama el contorno o paisaje cotidiano. Ambos casos particulares se distinguen entre sí en que la ceremonia es siempre una pantomima simbólica, artificiosa y fugaz, mientras que lo que podría entenderse por contorno o paisaje cotidiano en tosa su llaneza y simplicidad se caracteriza, contrariamente, por su espontaneidad, por su realismo y por su más o menos extensa perennidad. La ceremonia es la acción social externa que requiere un programa para desarrollarse; y en tal sentido es eminentemente activa; el contorno o paisaje cotidiano es el desarrollo superficial del vivir formando por estaciones o estadios más bien pasivos. Es entonces la ceremonia un ambiente activo y el contorno trivial es un ambiente pasivo, como por ejemplo son respectivamente, las formas de la cortesía, de una parte, y las cuatro paredes de una habitación, de otra. Dentro de lo habitual, dentro de las costumbres sociales, la ceremonia tiene un relieve mayor, un carácter más extraordinario, por el plan simbólico y el cuidado que requiere su realización, que la importancia que reviste, para el propio actor-espectador, un mueble, un retrato familiar, un niño llorando, un sombrero puesto en el perchero, una maceta o un loro –que son los objetos más cotidianos entre los cotidianos, los objetos menudos y triviales por excelencia.

La nota más saliente del género de acciones sociales que llamamos ceremonia es la de su simbolismo; toda ceremonia es, ante todo, un símbolo, es decir, una expresión convencional, intelectual, vertida a través de la materia sensible. Toda ceremonia tiene un significado, expresa una idea vigente en la convivencia social, en una forma particular, concreta. En el proceso de simbolización que la integra, podemos distinguir tres etapas que contienen cada una un elemento que en la realidad se nos dan superpuestos por transparencia, podríamos decir. Una primera etapa contiene la idea social que se va a expresar, como es la idea de agrado en la ceremonia del saludo. Una segunda etapa añade a esa idea abstracta, superponiéndosele, el convencionalismo mecánico del apretón de manos o del abrazo. Y, por último, una tercera etapa agrega, sobre los dos elementos anteriores, también como por superposición transparente, el estilo o la manera concreta y material de realizar el plan convencional, de acuerdo con las circunstancias, y que en nuestro ejemplo se traduce en la posibilidad de un saludo efusivo, de uno fingido, de uno entre camaradas, de uno entre un superior y un inferior, etc. La integración de estas tres etapas en una realidad única justifica a todas luces la posibilidad estética, de belleza, de una ceremonia. El proceso de simbolización tiene, en su caso particular, los mismos elementos generales de toda obra específicamente artística: lo expresable y la manera de expresarlo; pero la diferencia que guarda con ella, y que hace que no puedan confundirse, está en que la ceremonia, lo mismo que todo ambiente en general, tiene un margen más o menos grande de improvisación, que no tiene casi nunca una obra de arte verdadera, y que corresponde a la tercera etapa de las tres del proceso de simbolización. Esta diferencia se basa, como de suyo se ve, en que la ceremonia, como fiel expresión cotidiana, es un suceso de la vida real misma, que lleva en sí un margen regular de imprevisión, a diferencia de la obra genuina de arte que es un espectáculo excepcional, que es un mirar desde la vida común a través de un agujero que nos muestra un paisaje irreal, extraño a nuestro mundo.

5. EL ARTE COTIDIANO O POPULAR

Si después de apuntadas estas breves reflexiones sobre la estética de lo cotidiano, volvemos los ojos al problema inicial en que preguntábamos si el arte era una cosa totalmente separada de la vida vulgar, o si se confundía con ella, o si no habría algún otro modo de relacionarse ya que ambos podían subsumirse dentro del ámbito de la vida humana y de la cultura, contestaremos diciendo que, según lo dicho, el arte es cosa diferente de lo cotidiano sensible, como ambas cosas lo son respecto de la naturaleza sensible, pero que entre ellos existe un factor común, la expresión de lo bello o de su inexpressión, que se manifiesta en tres formas intuitivas diversas. En el caso particular de la relación del arte con lo cotidiano sensible, hemos de afirmar la autonomía de ambos pero teniendo presente que los liga un nexo según el cual lo artístico es la expresión de arte mayor y lo cotidiano sensible lo es del arte menor. Entendemos por arte mayor aquella forma expresiva de lo bello muy depurada, y que hallamos en la vida como cosa especial. Entendemos por arte menor aquella otra forma de expresar lo bello como cosa secundaria en el vivir y que se encuentra al alcance de todos los miembros de una comunidad. Lo que es lo mismo que decir que el arte propiamente dicho es el arte culto y el arte cotidiano es el arte popular.

Al identificar aquí el mundo de las expresiones cotidianas con el arte popular no hacemos otra cosa que definir éste con estas dos características esenciales:

1ª. – Arte como interpretación superficial de los sucesos y situaciones de la vida diaria;

2ª. –Arte Social por excelencia, esto es, arte hecho por el pueblo en su propia carne para goce del pueblo mismo. Y semejante concepto del arte popular nos lleva, con sorpresa, a rectificar parte del concepto en que por lo general se le acostumbra tener. En efecto; se dice que es arte popular aquel formado por un conjunto de expresiones típicas de una región, ya sean plásticas o verbales o musicales, entiendo por típico –que en rigor es lo genérico– lo particular y característico. Esto, dicho así, es cierto sin duda. El error nace en el instante en que sea definición arcaica se quiere seguir sosteniendo en nuestra época. Y así, sin darse cuenta la gente que así opina de que hoy

hay un cosmopolitismo al lado de los múltiples regionalismo, se piensa que sólo lo regional o campesino es lo que constituye lo popular, como en otras épocas en que las regiones del mundo permanecían casi incomunicadas, y que lo cosmopolita o urbano es la expresión depurada de lo regional, de lo rural. Cuando se usaba que el campo era el sostén de la ciudad, era razonable pensar que el pueblo fuera el campesinado y sus dirigentes los hombres urbanos. Pero ahora, que ocurre que la ciudad es el sostén del campo, es altamente anacrónico sostener que en la urbe cosmopolita sólo hay caballeros distinguidos y damas encastilladas. Casi es una obligación de nuestra época reformar ese concepto vetusto del arte popular, ampliando su radio de acción a muchos productos que hoy se fabrican en las ciudades. Actualmente lo popular ya no es sólo lo regional, es también lo cosmopolita; lo popular de nuestra época es lo que hay en la única gran región que nos queda: el globo terrestre. Por eso las manifestaciones actuales del arte popular se pueden agrupar en dos secciones: las pertenecientes al arte popular tradicional, ancestral y regional (el folklore) y las pertenecientes al nuevo arte popular, urbano o cosmopolita. ¿Será siquiera medianamente cuerdo pensar que los utensilios, juguetes y adornos hechos en serie para uso del pueblo internacional no son obra de arte popular? ¿Vamos a ser tan perspicaces para decir que lo popular, lo folklórico, es aquello que el pueblo mismo ya casi no sabe lo que es o lo que fue?

LA CRISIS CULTURAL Y EL REAGRUPAMIENTO DE LAS ARTES

Espacios, Núm. 15, mayo de 1953.

1. ÉPOCAS HOMOGÉNEAS Y ÉPOCAS HETEROGÉNEAS

Para poder tener una idea precisa, que es a lo que aspiramos, sobre la nueva tendencia mexicana de integrar —reuniéndolas de nuevo— a las distintas artes en un todo armónico, creemos que hay que situar este problema particular dentro de un escenario más amplio, dentro de un ámbito tal que nos defina la situación de nuestra época respecto al pasado inmediato y con relación directa a los temas de más palpitante actualidad de la cultura mundial. Así, sin pretender abarcar este horizonte general y complejo, por considerarnos incompetentes para ello, pero sí con un sincero afán de bosquejar aunque sea una idea esquemática, expresaremos a continuación lo que a nuestro modo de ver constituye la encrucijada en que se encuentra la humanidad de nuestros días. Podemos decir que en la historia pueden distinguirse dos clases de épocas, refiriéndonos por supuesto al posible agrupamiento o dispersión de los diferentes campos culturales que absorben la actividad del espíritu del hombre: las épocas que podemos llamar homogéneas y aquellas otras que por contraste denominaremos heterogéneas. Entendemos por épocas homogéneas o unitarias aquellos momentos históricos en los cuales domina entre los miembros de una sociedad un solo pensamiento o una sola doctrina fundamental, quedando por consiguiente subordinadas las demás actividades a esa orientación central, como si se tratase de acontecimientos subsidiarios, de segundo orden, complementarios y derivados. Por otra parte, entiéndese a la vez por épocas históricas heterogéneas o pluralistas aquellas en las cuales se nota entre los componentes de una determinada comunidad, una tendencia general a la dispersión de los pensamientos y demás actividades cultas del hombre de esos momentos, sin reconocer casi ninguna norma común de conducta cuya función pudiera ser la de imprimir cohesión y unidad a la estructura y trayectoria de la cultura. Como se ve, en un caso se trata de una situación histórico-social de equilibrio, de normalidad, en la que la mutua coordinación entre las varias aspiraciones humanas se mantiene por la persecución de una meta común, sin menoscabo de su variedad y recíprocas independencias. Mientras que en el otro caso, se trata de un momento en el que el equilibrio anterior se empieza a romper, anunciándose claramente síntomas de anormalidad, de crisis, de contrastes y oposiciones decisivas entre los diversos intereses espirituales y materiales que se agitan y esgrimen

en dichas edades. Así, las épocas o las sociedades unitarias vienen siendo edades que se sitúan con anterioridad a las épocas o sociedades de dispersión, de separación y choque interno. Las primeras representan momentos de salud y las segundas denotan estados críticos, tal vez de disolución, más bien de transición diríamos nosotros.

2. LA CRISIS CULTURAL DE LA ÉPOCA

Ahora bien, este cuadro esquemático que hemos trazado en sus rasgos esenciales, es necesario para definir a nuestro tiempo, como ya dijimos, en vista de que la época actual, ésta que nos ha tocado vivir, pertenece al segundo tipo de vida histórico-social; en tanto que las épocas anteriores, como son por ejemplo la Edad Antigua de Grecia o la Edad Media europea, representan con bastante justeza al primer tipo de situación vital, social y temporal. La época anterior a la nuestra, que fue una edad de tipo unitario, pero en la cual se venían gestando en forma subterránea los motivos que vendrían a estallar francamente en nuestro mundo contemporáneo, fue aquella que abarcó al siglo XIX, caracterizándose por el nacimiento del industrialismo, del mercantilismo internacional y del cientificismo positivista; momento que fue precedido a su vez por el movimiento intelectual llamado Iluminismo del siglo XVIII. Tanto en el siglo XVIII como durante el XIX lo dominante fue el culto a la razón, a la claridad conceptual, y por consiguiente se estableció un orden de cosas y una tabla de valores determinados y jerarquizados por el entendimiento puro. Paralelamente a esto, también se cultivó el arte, el cual fue pasando de la rigidez racionalista al sentimentalismo romántico, gradualmente de un siglo a otro, como el complemento y el contrapeso de aquella tendencia excesivamente lógica de la época de las luces. Hoy día, en que ha sobrevenido un desquiciamiento de todos los temas dominantes en las épocas predecesoras, en que se ha pisoteado el equilibrio vital y cultural de los valores de conjunto, podemos afirmar por eso mismo que estamos viviendo una época de crisis aguda, habiendo entrado en un callejón sin salida, en que ya no se respetan muchos de los programas de actividades que el hombre había elaborado pacientemente para resolver sus problemas de antaño, derivándose de esto las luchas perpetuas que arrastran injustamente a instituciones que debían estar más allá de los bandos en pugna.

Situación de extrema gravedad a pesar de los múltiples alardes técnicos en el orden físico-químico y social-económico, ya que en vez de estarse logrando la estabilidad propicia para la creación fecunda e interminable, se ha llegado a un tipo de creación demoníaca que abre el camino de los separatismos irracionales de ciertos sectores culturales y, al mismo tiempo, reacciona con violencia contraria precipitando los encuentros catastróficos, fatalmente inevitables, de todos los intereses humanos. Los hombres actuales mejor dotados para percibir con claridad las cosas, se preocupan ante este estado de perpetua inestabilidad creadora y destructora al mismo tiempo, buscando siempre en el horizonte alguna solución eficaz que pueda ofrecer a la humanidad una garantía para su trabajo pacífico, evitando las fuentes del desconcierto negativo y de la perpetua inconformidad, alimentada por la desmedida e inmoral ambición.

3. LA DISPERSIÓN DE LAS ARTES

Si ahora nosotros aplicamos las ideas anteriores al terreno que aquí más nos interesa, o sea, el mundo de las artes, y concretamente al deseo actual de algunos artistas por realizar la integración plástica, nos encontraremos en primer lugar con el hecho de que este mundo estético viene a situarse como un caso particular dentro de la esfera general que engloba a todos los problemas culturales, de la más variada índole, propios del hombre de nuestros días. Antes, las artes existían unidas, armonizadas entre sí, ya que a pesar de sus distintos procedimientos técnicos y medios de expresión, pese a sus recursos y materiales particulares y exclusivos, sus tareas siempre estuvieron precedidas por una idea común, por un pensamiento colectivo que fue capaz de fundirlas en una unidad superior, que las fusionó en un todo homogéneo como si se tratase de un arte único. La edificación, las esculturas, las pinturas, las vidrieras, la herrería, etc. desempeñaban cada una su papel especial en el conjunto que las abrazaba a todas en la más perfecta armonía. Pero hoy ha sucedido y sucede lo contrario: se advierte en el terreno de todas las actividades humanas, una paulatina o acelerada separación, según el caso, de aquellos factores que antes coexistían al realizarse algo; hoy las actividades se aíslan unas de otras dando lugar cada día a más especialidades, para entender las cuales se requieren de expertos y peritos

que sólo conocen su estrecho oficio, su técnica o su disciplina científica pura. Se ha roto la unión original, se ha olvidado el vínculo primitivo que establecía aquella convivencia que confería el carácter de suplementarias a todas y cada una de las actividades de la especie humana, que las hacía necesarias e insolubles a todas entre sí. Y esta ruptura no es, pues, otra cosa que crisis, desmoronamiento de un mundo y tal vez la difícil búsqueda, la exploración ardua de una nueva finalidad inmediata que sea válida para el próximo futuro. La arquitectura se ha separado de la escultura, por la fuerza de una extraña economía; la pintura se ha alejado también de los muros de los edificios públicos y de las modestas paredes de las casas, porque ahora sólo se exhiben las obras pictóricas en exposiciones especiales, pintándose muchas veces para eso, y así se han fomentado esos invernaderos del espíritu que son los museos. Dentro de la misma arquitectura, hoy nos es muy fácil observar la artificiosa subdivisión progresiva de las especialidades técnicas que se requieren para la erección de un solo edificio; especialidades que llevan una vida inconexa en sus procesos básicos y que luego hay que adaptar forzando las concepciones de conjunto; las unidades aisladas se tienen que unificar en una unidad mayor desde afuera, externamente diríamos, de modo que el edificio difícilmente resulta una creación orgánica y fluida, sino una elaboración articulada y mecánica. La obra arquitectónica de la actualidad encierra esta grave contradicción: al hacerse, gracias a los adelantos técnicos de la época, más compleja y difícil de componer y ejecutar, no se hace necesariamente más agradable ni más bella, sino que por el contrario esa rigidez en las uniones de sus partes expresa una pobreza anímica o una ausencia ya no sólo de la belleza estructural, sino hasta llegar a la fealdad o desagrado dentro de lo comfortable.

4. LA NECESIDAD DE PLANIFICAR FILOSÓFICAMENTE A LAS ESPECIALIDADES

Pero por fortuna no sólo hay en nuestra época puros motivos de preocupaciones hondas y de desesperación pesimista. Así podemos vislumbrar desde aquí algunas hondas y de desesperación pesimista. Así, podemos vislumbrar desde aquí algunas señales lejanas que parecen indicar el camino a seguir en la resolución de los múltiples problemas de incompatibilidades entre los diversos intereses fundamentales que mueven al hombre en la tierra. No es imposible llegar de

nuevo a recuperar el antiguo equilibrio, la normalidad de la vida, en la que se pueda fincar la unidad armónica entre las diferentes actitudes y actividades, en la que sea norma el respeto por la variedad inherente a toda creación libre del espíritu dentro de la más sana coordinación. En el plano general de la cultura, es indudable que es la filosofía, la ciencia de las ciencias, la disciplina coordinadora por excelencia de todo conocimiento, de toda teoría y de toda la acción, puesto que en ella han brotado siempre las grandes concepciones de la vida. Hoy día se ha suplantado en gran parte esta función filosófica por el fomento de la ciencia especializada; pero también ocurre algo más grave todavía como es la sustitución de la ciencia pura por la técnica, por la aplicación práctica. Y no sólo unas cosas más externas han venido a ocupar el lugar de otras más internas y profundas, sino que al hacerlo se ha creído ingenuamente que pueden unas desempeñar el papel de las otras: falseamiento cultural que nos está llevando a la superficialidad. Para unos, la filosofía de hoy es la ciencia especializada; para otros, la ciencia de hoy es el procedimiento técnico; y para algunos otros, la técnica es el hábito de apretar tuercas en serie. ¡He aquí la necesidad de una urgente revalorización! Por eso vemos en la filosofía, ciencia de la totalidad, la esperanza del hombre de hoy y la realidad básica del de mañana. Se necesita la planificación intelectual, cuyo papel será no tanto frenar el aislamiento de cada rama del saber, como fomentar la conciencia del terreno que pisa cada una. No se puede detener el desarrollo progresivo de cada disciplina, no es posible ni debido obstaculizar a la investigación científica, ni al avance moral y jurídico de los pueblos, ni a la incesante creación de los artistas; lo que hay que hacer es que esas rutas se transiten viendo su origen común y la vecindad de las demás diferentes a ella. La verdadera integración, la planificación de fondo de la vida, estará en la relación recíproca que pueda fijarse entre las actividades humanas, no por medio de un acoplamiento externo, no por medio de una yuxtaposición forzada, sino mediante una referencia indirecta a los principios supremos que unifican al espíritu humano en acción. Esto nos capacita para esperar fundadamente el advenimiento, en los próximos años, de una nueva homogenización del mundo espiritual. Pero no debemos conformarnos con esperar el retorno a esta nueva unidad vital, pasivamente, sino que debemos buscarla conscientemente, con pleno sentido de responsabilidad, máxime cuando sabemos cual es la raíz de los males trascendentales que padecemos. Por su meta a alcanzar

voluntariamente, la hora actual ya no se nos presenta como algo tan negativo y desesperante, sino como una situación pasajera, crítica, provisional, inevitable de vivir pero superable en un futuro próximo. Esa anhelada unidad del espíritu culto no es, pues, otra cosa que la salida del callejón de nuestro mundo barbarizado por el predominio de la civilización y por el consecuente desprecio por la auténtica cultura.

5. EL REAGRUPAMIENTO DE LAS ARTES NO SERÁ DE TIPO TRADICIONAL, SINO NOVEDOSO Y ORIGINAL

Pero ahora viene una advertencia que nos parece muy importante. El movimiento de integración de las artes plásticas recientemente iniciado en México, una de cuyas manifestaciones más interesantes por su magnitud y concurrencia de artistas es la Ciudad Universitaria del Pedregal, es un experimento, un primer gran ensayo en el que se perciben de pronto grandes aciertos y grandes errores simultáneamente, pero que sólo una crítica serena y detenida de lo realizado puede valorar con exactitud. Esta tendencia, actualmente con sus naturales fallas, pero sobre todo los trabajos que se ataquen en lo futuro a partir de la revisión depuradora de las experiencias adquiridas, no puede tener como ideal por alcanzar el tipo de unión inter-artística propio de las edades homogéneas, unitarias y cohesivas del pasado, como los casos ya mencionados antes del arte helénico del siglo de Pericles y del arte ojival del Medioevo. Estamos hoy en una situación tal que no es posible aspirar a plantar de pronto en el mundo, de repente, sin preparación previa, sin una prolongada experimentación metódica, un criterio uniforme, cerrado, esférico. Querer recuperar la unidad cultural y artística perdida, por un camino semejante, sería desear algo retrógrado, retardatario ¿totalitario?; sería, en otras palabras, hacerse miopes o ciegos al querer detener uno de los pocos factores positivos de nuestro momento de crisis, como es la avalancha de invenciones desplegada en todo sentido. El nivel cultural de hoy, tan pleno de adquisiciones y novedades en todos campos del saber, no puede simplificarse de la noche a la mañana, como por milagro, para homogenizar la vida. No hay que confundir al orden jerárquico de las producciones culturales con el empobrecimiento cultural. La contradicción entre la unificación deseada para el

futuro y la continuación de la producción incesante de descubrimientos y experimentaciones, se resuelve dialécticamente al concebir una tercera posición histórica que sea a un mismo tiempo diferente a la de las épocas homogéneas y a la de las épocas heterogéneas. Y esa posición no puede ser otra que la del más perfecto equilibrio entre lo uno y lo múltiples, entre la unidad y la variedad, entre la estructura jerárquica de bienes y valores y un sentido progresivo siempre abierto a las más insignificantes invenciones. Se necesita un criterio suficientemente amplio y tolerante, único pero acompañado de previsiones infinitas, para lo cual es indispensable que la unidad no la dé uno solo de los hechos para disciplinar a los demás, sino que la dé una idea teórica, filosófica, a la cual los hechos de la vida deberán obedecer no por imposición externa y forzada, sino por la necesidad misma de la constitución de la realidad en sí, por la circunstancia de que todo hecho posible, existente e inexistente, tiene que comportarse científicamente de conformidad con un concepto que está implícito en él. El choque de lo positivo con lo positivo que observamos muchas veces en el mundo actual —guerras de hombres contra hombres, doctrinas buenas contra doctrinas buenas— se debe fundamentalmente a que se quiere que un hecho concreto impere sobre los otros hechos concretos, llámasele dictadura o atropello a los fenómenos sociales que realizan esto. Por eso la clase de integración cultural que deseamos para el mundo del mañana, y en particular el movimiento de conjunción de las artes, no puede ser de tipo simplista, primitivista, uniforme, pobre en matices y derivaciones ramificadas; sino, por el contrario, tendrá que ser la reunión dinámica y vivaz, ampliable y renovable, que sin anular lo bueno del presente pueda añadir a ello un criterio valorativo de las capacidades y de las realizaciones, que no esté en lucha con los hechos empíricos que explica.

6. EQUILIBRIO ENTRE EL TODO Y SUS PARTES DIFERENCIADAS

Esperamos que la futura interrelación entre las artes lo sea de acuerdo con un equilibrio entre los dos extremos ya superados: con la homogeneidad absoluta se llega a la apretada y cabal indistinción entre la estatua ornamental y el elemento constructivo que la sostiene, como pasa en la arquitectura-escultura gótica, y, paralelamente, con la heterogeneidad absoluta se llega al divorcio

total, a la anarquía entre las distintas expresiones artísticas, como está sucediendo en la Europa actual y en aquellos países en los que su cultura es un reflejo directo de la de aquélla. Uno es el caso de lo que todavía conserva mucho de lo primitivo, y otro es el caso de lo que se precipita hacia la decadencia. Pensamiento mágico y deshumanización abstraccionista: pobreza espiritual y aburrimiento de los más altos valores humanos, son sin duda los extremos que por predominio definen a los dos tipos de culturas que venimos explicando. En el término medio esperado, que no es ecléctico, sino superación de una antítesis primaria, las artes expresarán su autonomía y su fisonomía propia, lo cual no impedirá que ellas se reúnan en combinaciones novedosas cuyo resultado final sea la fuente de nuevas expresiones, de aportes inéditos para el artista y para el contemplador, de aportes inéditos para el artista y para el contemplador. Creemos que las funciones particulares no se confundirán jamás, respetándose en consecuencia la creación personal, pero eso dará una mayor potencialidad expresiva a los conjuntos, de la misma manera que una reunión de personas que conversan es más atractiva e incitante cuando cada persona no sólo lo es por semejanza o igualdad a las demás, sino cuando esos individuos son personalidades definidas y maduradas, con criterios múltiples pero sólidos en sus diversas orientaciones. Las épocas homogéneas, siguiendo el símil, nos dan grupos humanos uniformes; las épocas heterogéneas nos dan individuos aislados, distintos por inconexos; y, por último, las épocas completas y equilibradas nos dan grupos humanos en los que existe la personalidad libre y autónoma dentro del círculo de la cooperación común, resultante de las interacciones individuales. Sólo deseamos poner un ejemplo de esto para terminar. Los físicos matemáticos de nuestro tiempo, que sin lugar a duda son los cerebros más perspicaces del momento y los que han llevado su ciencia a las más altas cumbres, ya empiezan a dejar en gran parte sus quehaceres específicos, altamente especializados, para empezar a discutir temas generales de lógica, epistemología o teoría del conocimiento dentro de sus propias disciplinas y fuera de ellas, porque se han dado cuenta de que muchos de sus enigmas particulares no pueden ser resueltos solamente con los recursos de sus tecnicismos científicos, que son unilaterales, parciales y ciegos para orientar las grandes tareas que aguarda el porvenir. Que sirva este hecho de ejemplo elocuente a nuestros artistas ansiosos de superarse y de superar el nivel mundial en que se encuentra estacionado hoy día el arte.

LE CORBUSIER O LA AFIRMACIÓN DE UNA ARQUITECTURA

Letras de México, 16 de agosto de 1937.

Le Corbusier, además de ser un arquitecto que ha edificado un nuevo mundo en la arquitectura de nuestro tiempo, es un ideólogo de ella. Pero ¿en qué medida es un teórico de la arquitectura? Es decir, ¿sus ideas interesan por ellas mismas o, por el contrario, nos interesan en función de la obra arquitectónica? Porque hay que distinguir entre lo que significa el interés por las puras ideas, como las abstractas de la lógica y de la matemática, que nos atraen por sí solas, y el significado de nuestro interés por una idea práctica, o más bien dicho, por una forma formulada en conceptos, como son casi todos los principios claramente expuestos en la doctrina de la arquitectura de Le Corbusier. O sea, planteando más decididamente el problema: ¿es lo mismo la teoría de la arquitectura –su filosofía– que una doctrina sobre la arquitectura?

La contestación de esta pregunta nos dará como resultado la primera determinación precisa para entender el más general sentido de las ideas de este arquitecto que ha revolucionado los conceptos de edificar, distribuir y visualizar las construcciones que sirven de refugio al hombre de hoy y, con seguridad, al de mañana. La respuesta nos dará una idea externa –en relación con otras concepciones– de la doctrina considerada, o, lo que es lo mismo: su colocación dentro del triple mundo en que se puede subdividir el hecho de idear, de teorizar en sentido lato, sobre arquitectura: filosofía, crítica y doctrina arquitectónicas.¹

¹ La primera se ocupa en precisar lo que es el fenómeno arquitectónico en general, en conocer su esencia; la segunda se ocupa en hacer la teoría valorativa particular de cada obra, tomando ésta como objetivo de análisis, y la tercera es una proposición personal o de escuela de los lineamientos que se consideran más adecuados para producir obras de máxima calidad –cada época al aspirar al encuentro de nuevos modos de edificación, tiene la convicción de superar los de la inmediata anterior, y para ello modifica el criterio arquitectónico vigente en beneficio de uno nuevo que regirá, desde ese momento, su propio porvenir. Estas tres partes bien diferentes están jerarquizadas entre sí, porque las dos últimas suponen la primera; de manera que la crítica o ideología concreta sobre un edificio y la doctrina o ideología normativa de la arquitectura, para constituirse deben principiar por tener una noción amplia y esencial de lo que es la arquitectura en general, del mismo modo que un físico sabe previamente, antes de pesar una cosa en kilogramos, lo que es medir en general con relación a una unidad.

Dos son las grandes diferencias que median entre lo que es la teoría filosófica de la arquitectura y lo que hay que entender por doctrina de la arquitectura. La primera es de orden cualitativo: la filosofía o teoría (en sentido estricto y verdadero, no vulgar) de la arquitectura nos da la idea clara y precisa del fenómeno arquitectónico, nos da la esencia de la arquitectura —el concepto sin el cual la arquitectura dejaría de ser lo que en realidad es—, y la doctrina arquitectónica, cualquiera que ella sea, nos da un concepto complejo compuesto por la noción esencial de arquitectura y por las ideas que portan una nueva orientación práctica de realización de edificios con relación a la seguida hasta ese momento por la civilización de la época inmediata anterior. Es decir, la filosofía o teoría esencial de la arquitectura busca un concepto inmóvil del hecho arquitectónico a través de los tiempos; la doctrina, al contrario, busca un concepto móvil de dicho fenómeno, suponiendo, naturalmente, el concepto anterior.

La segunda diferencia es de orden cuantitativo. En efecto; existe una sola filosofía de la arquitectura —la esencia de una cosa no puede ser más que una, que es la que la explica; una cosa no puede tener dos o más conceptos que a ella se refieran a un mismo tiempo— y, en cambio, existen o han existido muchas doctrinas de la arquitectura, como por ejemplo las correspondientes a las formas históricas que dieron por resultado soluciones especiales a los distintos problemas que en la historia se han planteado de la habitación humana, y que son especiales no por la finalidad, esto es, por lo humano (concepto válido para toda arquitectura), sino por los medios de realización y por el programa de necesidades a satisfacer. Entonces se tiene esto: frente a una idea precisa e invariable de la arquitectura, se levantan infinidad de aspiraciones, diferentes entre sí, aunque suponiendo aquella idea única e invariable, encaminadas a resolver concretamente problemas de época. A la primera podemos llamarle teoría estricta de la arquitectura y a la segunda doctrina práctica de la misma, útil esta última nada más que para un solo momento arquitectónico.

Aun cabe otra tercera diferencia entre el teorizar en abstracto y el adoctrinar en concreto sobre arquitectura. Es ésta una diferencia de método; el orden en la investigación de las ideas la diferencia. Como la teoría es siempre teoría de alguna cosa —no puede teorizarse sobre la nada—, necesita forzosamente partir de un fenómeno (en este caso, el fenómeno histórico de la arquitectura) para elevarse después a la idea o esencia de él. Contrariamente, la doctrina, en

vez de descubrir leyes a través de hechos, inventa nuevas ideas (práctica) para resolver tales o cuales asuntos de inmediata experiencia, es decir, no parte de un hecho ya realizado, sino que propone simplemente una iniciativa con el objeto de seguir o modificar el hecho que hasta ese momento ha precedido. O en otras palabras: la teoría toma a la realidad como fenómeno pasivo, concluido, cuando menos para su momentáneo punto de vista del estudio; la doctrina toma a la realidad como fenómeno activo, inconcluso, al que hay que oponerle una solución estable, permanente, cuando menos mientras dure la efectividad de las bases históricas sobre las que se asienta dicha solución.

Pero volvamos a Le Corbusier. Confrontemos sus ideas con lo antes dicho y deduzcamos su posición en el mundo de la ideología arquitectónica. Desde luego, sus ideas puede decirse que son de combate. Sus ideas son justas; sus ideas son necesarias; pero las ideas de Le Corbusier en lo que tienen de combate sólo valen para nuestra época; no las entenderíamos en otro tiempo; han sido elaboradas precisamente en vista del conjunto de condiciones históricas contemporáneas, (técnicas, materiales, organización social, economía, cultura) a las que debe sujetarse toda correcta ejecución de arquitectura. Esto no quiere decir que la doctrina de Le Corbusier sea pasajera, sin mérito, que obedezca a una moda arbitraria o cosa por el estilo. Todo lo contrario: los límites existentes entre una época y otra, ya sea en ciencia, en arte, en moral o en política, marcan los momentos más heroicos de algunos cerebros bien dotados. Si se pudiera representar la historia en tal forma que unos puntos elevados simbolizaran los talentos creadores, unidos por un mismo hilo los que pertenecieran a un mismo sector de la cultura, todo sobre un plano en donde estuvieran representados cronológicamente los sucesos sociales de más importancia, se vería que en cada hilo, correspondiente a un sector cultural, cada punto elevado coincidiría con un nuevo capítulo en la historia del respectivo punto de vista de la cultura. Uno de estos puntos es Le Corbusier. La doctrina de la casa-máquina se extenderá hacia el futuro sin tropiezos cuando se haya comprendido que ella es una inyección de poderosa vitalidad para el funcionamiento del cuerpo social, besa de la nueva cultura.

Desde este punto de vista externo, desde fuera, el conjunto de ideas que hoy esgrime Le Corbusier en pro de una más racional arquitectura, constituye, pues, no una teoría ni tampoco

una filosofía de la arquitectura, sino una doctrina práctica, una ideología normativa encaminada a resolver el problema más nuevo de la habitación: el trazo de ciudades bajo la dirección de un plan racional que satisfaga las necesidades materiales y del espíritu. Con esto asentado, podemos pasar al otro punto de vista, el interno de esta doctrina en términos generales ya definida. Como es doctrina, en el sentido aquí aceptado, tendremos que tocar los principios que definen el provenir de la arquitectura funcionalista; por tanto, habremos de hablar del punto central de ella: la composición. En suma, precisaremos a continuación el cambio que se ha operado en la arquitectura obedeciendo a la nueva premisa: “La decoración está fuera del sistema. La arquitectura se integra, es plena antes de la decoración”. A este cambio radical nosotros le llamamos, concretamente, la revolución funcional en la composición de arquitectura.

La anterior concepción al advenimiento de Le Corbusier y Gropius —el otro famoso ideólogo de la nueva arquitectura, por él llamada “funcional”, y realizador de la renombrada “Bauhaus”—, la tradicional concepción de la arquitectura, que tenía sus principios especiales, por supuesto muy diferentes a los de hoy, se puede reducir a la idea de unificación material de las partes del edificio, de manera que éste queda constituido en tal forma homogéneo que no es posible separar, al analizar las funciones arquitectónicas correspondientes, las partes unas de otras. Las partes, como se sabe, son las formas materiales, especiales de una época, resultantes del hecho de dar cabida a las tres funciones más esenciales de un edificio: distributiva, constructiva y contemplativa. Es decir, en la arquitectura que representaba el mundo artificial, el paisaje más cercano, del hombre del siglo XIX —la ciudad, la habitación—, dados sus sistemas de construcción (piedra, hierro, madera, ladrillo), se elaboraban ciertas formas materiales de modo que resolvieran las necesidades de su tiempo, y esos elementos resultaban ser siempre los mismos para la pluralidad de funciones. Por eso un muro, por ejemplo, para aquella manera de pensar hoy ya desechada, era a la vez elemento constructivo, soportante, y elemento de distribución y decoración; y así todo. Era una arquitectura en la que se mataban tres pájaros de un tiro: todo estaba ahogado por la limitación del sistema estático. No había pues, libertad distributiva.

Frente a esta idea tradicional de la arquitectura ², Le Corbusier opone su doctrina que es el resultado lógico del estudio del nuevo método de construcción (concreto armado, hierro, muros de

relleno) y del nuevo planteo del problema de la habitación humana de acuerdo con la nueva vida y de acuerdo también con el nuevo ideal: el maquinismo. La nueva arquitectura es heterogénea. Los elementos que forman un edificio de este tipo sirven, cada uno, para una sola función, desempeñan un solo papel. Un muro de distribución, por ejemplo, no soporta la cubierta la mayoría de las veces; sirve para separar y nada más. Un poste de la estructura, igualmente, sólo soporta; ni es ni puede ser un elemento divisorio en la distribución, como el muro constructivo-divisorio de la tradición, ni es tampoco un elemento de fachada, del exterior, puesto que la fachada queda libre en virtud de que está más salida con respecto al plano de los primeros elementos de estructura. A cada función, corresponde un elemento. Pero todo ligado entre sí por la unidad del fin: el programa.

Esta nueva visión de lo que debe ser la arquitectura de hoy, no siempre se logra realizar en todos los edificios funcionales, especialmente en los chicos, ya que es más apropiado para las grandes construcciones que pide la época. Los edificios colectivos parecen ser los llamados a reemplazar las minúsculas habitaciones del pequeño burgués, que han llegado a nuestros días impidiendo una organización más racional y más general en el urbanismo. Este hecho quiere decir que aquí estamos definiendo lo que de nuevo y revolucionario tiene la nueva escuela, esto es, lo característico, lo específico de la arquitectura de nuestro tiempo.

² Toda la historia de la arquitectura occidental se ha guiado por esa idea de homogeneidad material ante las tres funciones fundamentales. De aquí que sea posible decir, desde un punto de vista más elevado que el usual, que sólo han existido, hasta la fecha, dos grandes estilos arquitectónicos en occidente: el homogéneo y el heterogéneo. Esta concepción de los estilos —que tiene en cuenta las tres partes de los edificios correspondientes a sus tres funciones, y que es por tanto un criterio arquitectónico completo, no exclusivamente artístico como la idea que de los estilos arquitectónicos muchos tienen—, en lo que se refiere al antiguo —el homogéneo— se podría extender a otras arquitecturas pasadas no occidentales, pero no lo hemos hecho porque hay un momento arquitectónico que ahora sorprende, que hasta hoy se nos ha revelado por su actualidad de concepción. Tal momento es el conjunto de pequeñas casas que constituyen la genuina arquitectura doméstica del Japón. Baste por ahora decir que allí los elementos estructurales del edificio no son los mismos, como lo eran en Europa, que los elementos directos de distribución, sino que ésta se logra por medio de muros ligeros, corredizos, verdaderos bastidores forrados de papel.

En tesis general, los puntos revolucionarios de la técnica de la composición arquitectónica son cinco: 1.- Los postes. 2.- La estructura independiente. 3.- La distribución libre, 4.- La fachada libre y 5.- El techo-jardín.³ El edificio sobre postes: respeto al terreno público de la ciudad o refugio para los niños o autos contra el sol y la lluvia. La estructura independiente de toda otra función: deja en libertad a la fachada y a la distribución, ya que no son muros los que soportan las cargas, sino son los postes. La distribución libre: la acomodación de estancias y circulaciones no está sujeta a la parte estática del edificio; permite la combinación de muros divisorios (no soportantes) al servicio de la distribución exclusivamente; en cada piso puede existir distinta distribución, aunque circunscrita a la estructura. La fachada libre: como no está interrumpida por soportes, ya que vuela hacia el exterior en otro plano que el primero de la estructura (catilever), las ventanas o claros en general pueden extenderse ininterrumpidamente en todo lo largo del muro de fachada o hacer infinidad de combinaciones de acuerdo con el caso. Entonces resulta el aspecto del edificio como una masa que no está pesando, por tanto la posibilidad de contrastes y relaciones sensibles es completamente nueva (estética de lo frágil). Y, por último, el techo-jardín: con la supresión de las cubiertas inclinadas, los techos horizontales de concreto armado permiten que se les utilice como otro lugar importante de la casa; esparcimiento, aereación y asoleamiento absolutos del hombre.

En suma: Le Corbusier propone una arquitectura analítica en contra de la tradicional sintética. Análisis es la distinción, dentro de la unidad integral de una obra, de los elementos y partes arquitectónicos de acuerdo con la división de sus respectivas funciones. Síntesis es la supeditación de las diversas funciones a la homogeneidad del elemento arquitectónico. La arquitectura de ayer fue una técnica (en lo que tenía de esencialmente arquitectónico) con varios objetivos (funciones); la de hoy, por el contrario, es un conjunto de técnicas unificadas en relación con varios objetivos (funciones). El genio de hoy consiste en acoplar racionalmente esas divisiones de principio. Después, un segundo paso: para la sensibilidad, sencillez de la expresión geométrica, que es, frente a la naturaleza irregular, el reconocimiento más claro de la superioridad del hombre.

³ "Le Corbusier et P. Janeret", París, 1933. Ed. De "L'architecture d'aujourd'hui".

JOSÉ VILLAGRÁN GARCÍA. PILAR DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA DE MÉXICO

Arquitectura México, Núm. 55, septiembre de 1956.

1. PROGRESO SOCIAL Y ARQUITECTURA

Aquellos acontecimientos de la vida que por su valor son dignos de considerarse en un plano especial, de recordarse por ir formando la historia humana, obedecen siempre, aun tratándose de hechos colectivos, a las iniciativas que lanzan de cuando en cuando ciertos individuos que poseen una visión más clara que sus coetáneos y conciudadanos, respecto al inmediato porvenir. La cultura, sea ésta la que se elabora en el momento presente o la que se creó en tiempos pasados, obedece en su origen a un mecanismo formativo en el cual una determinada personalidad vislumbra algunas ideas nuevas que pueden llegar a servir al medio social en el futuro. El grupo humano al cual pertenece esa destacada personalidad puede resistirse o aceptar con facilidad ese nuevo programa, efectuando de todos modos un acto reflejo, funcionando como caja de resonancia con relación a cada iniciativa particular. Naturalmente que, como se desprende de lo anterior, un acontecimiento de importancia no puede ser tal si sólo se reduce a la intención individual, subjetiva, o si únicamente, por otro lado, se refiere a la actitud anónima y emotiva de la colectividad. Para que un hecho humano se convierta en acontecimiento, para que se eleve a la categoría de aportación histórica, se necesita la unión complementaria de ambos factores: tanto la presencia de la chispa intelectual que abre nuevas ilusiones para el futuro, que es de carácter personal, como de la espontánea repulsión o adhesión de los grupos más o menos numerosos a quienes afectan, o pueden afectar, los nuevos conceptos.

Como todo el mundo sabe, es la arquitectura una de las artes de mayor arraigo colectivo. La casa, el centro de trabajo, el lugar de esparcimiento, el edificio escolar, la plaza de reuniones públicas, la ciudad entera, son obras de arquitectura sin las cuales no puede existir una sociedad, la que está formada por pequeños y grandes grupos de individuos, de minorías y mayorías, que a su vez habitan en algún lugar, ocupando un sitio geográfico, en el medio rural o urbano. En todo momento el hombre está siempre ubicado en algún ámbito espacial, más o menos limitado por cuerpos construídos o adaptados a sus necesidades vitales; ambiente exterior aparentemente inanimado, de índole material que constituye la esencia de la arquitectura. Así, la obra arquitectónica, el edificio entendido en sentido amplio —como mar, campo, montaña, jardín, vivienda,

vehículo, mueble, utensilio, vestido, afectando en alguna medida la peripecia de los seres humanos— forma parte integrante del hombre mismo. Por eso, de igual modo que se procura que cada nueva generación que viene al mundo social sea siempre mejor que las anteriores, así desea el arquitecto que sus obras, que las nuevas construcciones que proyecta y edifica, sean mejores y más propias para ser habitadas por sus semejantes, por sí mismo y por sus sucesores, que las que fueron heredadas, las cuales se fabricaron para uso de otras épocas, pero que en la actualidad resultan poco adecuadas. De lo que podemos inferir que este proceso progresivo que aspira a la gradual dignificación de lo humano, está íntimamente vinculado al progreso de la arquitectura, mediante el estudio y aplicación constantes de los factores que se combinan en ésta, como son la resistencia de los materiales, la comodidad de la distribución y la belleza de los contornos, así como todos los demás ingredientes que están implicados en dichos factores. Y este deseo siempre renovado y jamás concluído, no es otra cosa que la historia de la arquitectura, que es selección de aquellos ejemplares que llegaron a alcanzar la sabia fusión de muros, techos y claros constructivos, con la configuración fisiológica y espiritual de los habitantes en cada época.

2. VILLAGRÁN. CO-REVOLUCIONARIO DE LA ARQUITECTURA MUNDIAL

Arribar a metas de importancia en el terreno arquitectónico sólo se logra, como en cualquier otra profesión humana, mediante la meditación profunda de los problemas, que conduce a la concepción de ideas originales, nuevas. A los hombres que han logrado esto, se les designa como visionarios. El visionario, el que logra percibir posibilidades futuras en un campo determinado, debe tener la peculiaridad psíquica de poder aislarse, aunque sea momentáneamente, del barullo ambiental de las muchedumbres y de los engranajes exteriores. Meditar es reflexión de lo que se ha observado, olvidándose de las particularidades de los hechos experimentados en sí y en lo propio o en los demás y en sus obras. Esta operación, que supone una vocación que descansa en un cimiento más profundo por ser común, que la propia de las especialidades, está alimentada de dos fuentes: una cultura suficiente y una imaginación vivaz. Crear algo que sirva para el vivir, es algo más valioso que definir un fenómeno particular dentro de un campo restringido por la

especialización, sin que dejemos por eso de reconocer la significación propia de esto último. Y esta inquietud intelectual de orden común, esta intensificación de lo humano sin fragmentaciones, es la raíz y el follaje de la vida del maestro José Villagrán García.

Este notable arquitecto del México actual es un hombre cuya existencia personal, moral, y profesional, social, oscila siempre entre el ideal y la realidad, entre lo irreal inalcanzable y lo concreto, lo que nos rodea en la vida práctica cotidiana. Por eso ha dicho: “La vida que en nuestro campo me ha tocado vivir, puede encontrarse enfocada hacia tres principales objetivos: el primero, la clasificación del ideal de la arquitectura; el segundo, la objetivación de este ideal en la práctica profesional; y el tercero, la enseñanza escolar sentada sobre aquel ideal y esta práctica.”¹

En nuestro medio, tomo 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. Es conocido el hecho de que en las principales ciudades del orbe, dominaba a fines del siglo XIX y a principios del XX una arquitectura originada en Europa, que se caracterizaba por el sometimiento de los locales necesarios, de los materiales constructivos y demás elementos integrantes de un edificio, a las formas llamadas académicas, residuo pobre de las antiguas formas clásicas, que en rigor debemos denominar neoadadémicas. El estilo neoclásico que es el que fundó la Academia —de Bellas Artes—, ya había tenido su esplendor en el siglo XVIII en Europa, y a fines de ese siglo y hasta la mitad del siglo actual, en nuestro país. Lo que vino después, no fue más que la paulatina degeneración de aquel movimiento sano y fuerte que encabezaron en la Nueva España Tolsá y Tresguerras, hijo el primero del Renacimiento, y nieto el segundo del arte grecorromano.

En lo plástico, el estilo perseguido en Europa y los Estados Unidos de Norteamérica fue, desde el principio, simplificar las plantas y los alzados de los edificios para obtener volúmenes cúbicos, fachadas lisas, grandes claros rectangulares, aristas cortantes y una ligereza en la masa ayudada por su elevación sobre columnas y la transparencia motivada por los largos ventanales comprendidos entre cabezas de muros y, con frecuencia, entre piso y techo. Simplicidad que

¹ Carta No. 1 del arquitecto José Villagrán García al autor de este estudio, de fecha 19 de agosto de 1956.

respondería a la construcción en hierro y concreto armado, expresando un nuevo gusto estético coincidente con el que sustentaba la pintura cubista del momento. Así se logró aplacar la exagerada falsedad de las construcciones de hierro-concreto revestidas, sin correspondencia entre lo interno y externo, de columnas, pilastras, entablamentos y áticos de figura clásica, pero sin la frescura del genio de las composiciones griegas y romanas. En México, casi al mismo tiempo que en los países europeos y que en Norteamérica, diríamos que unos quince años después que Walter Gropius, unos cinco posteriormente a Le Corbusier y a Ludwig Mies Van der Rohe, más o menos al mismo tiempo que Alvar Aalto —dejando a un lado, como excepción, por su tendencia humanístico-plástica frente al arte geometrizable deshumanizado, a Frank Lloyd Wright, que se da a conocer bien definido desde antes de 1900—, pero unos quince años antes de Lucio Costa en el Brasil, surge José Villagrán García realizando la misma labor y entablado la misma lucha contra el pasado, tal como lo hacían sus colegas de otras naciones.

Este movimiento mundial, del que hemos citado a unas cuantas cabezas solamente, tuvo un resorte común, que fue, como ya vimos, el colocar al arte arquitectónico a la altura de los progresos técnico-industriales de los nuevos tiempos. Pero hay que señalar también, con suficiente énfasis, que esta corriente general se diversificó en modalidades regionales, dando cabida a las influencias del medio físico, del mundo social y de la personalidad del artista. En cuanto a la participación de lo cosmopolita, Villagrán combatió teórica y prácticamente la falsedad arquitectónica que habíamos recibido de nuestros predecesores. Enarbolando el principio de la “sinceridad”, nuestro arquitecto inició una nueva época en este terreno en nuestro país, procurando armonizar, ya que no siempre se podía identificar, el interior constructivo, distributivo y decorativo, con el exterior, con las siluetas, relieves y superficies de las fachadas, acusando visualmente a las estructuras para hacerlas intervenir preponderantemente en el juego de proporciones y expresiones artísticas de las obras arquitectónicas.

En nuestro ambiente profesional, otros, mas nunca él, exageraron de la palabra pero no de hecho, al calor del entusiasmo, la preferencia por lo utilitario sobre lo práctico, según algunas indicaciones de la época, reduciendo el valor arquitectónico a la solidez y comodidad de lo habitable, llamando “funcionalismo” a esta doctrina en la que se desconocía la función sensorial y emotiva

de las formas, la función contemplativa, que también es una función humana: Juan Legarreta, Juan O’Gorman, Álvaro Aburto, Enrique Yáñez, Ricardo Rivas, Raúl Cacho, Enrique Guerrero, entre otros, que en realidad eran, además de radicales, verdaderos artistas del nuevo impulso.

3. EL SELLO LOCAL DE LOS PRIMEROS PASOS

Conviene señalar la circunstancia por la cual se puede distinguir, ahora, la acción innovadora llevada a cabo por Villagrán en nuestro país, de aquellas que al mismo tiempo, prácticamente, se efectuaban en Europa y los Estados Unidos. Mientras Wright rompía la rigidez academicista introduciendo el paisaje y lo pintoresco en la arquitectura; en tanto que Gropius encontraba una mayor regularidad con el uso del módulo y las superficies desnudas; a la vez que Le Corbusier construía poemas simples en el espacio, sin que esto obligara a abandonar la geometría más pura, Villagrán no procedió siguiendo caminos opuestos a lo que se combatía. En efecto; tratándose de alzados, el arquitecto mexicano, al asimilar la nueva técnica de construir, no creyó necesario abatir todo lo legado por la tradición, sino que aprovechando las ventajas de la vida y la industria modernas, interpretó los elementos arquitectónicos legados a través de los nuevos materiales, los nuevos métodos y la nueva sensibilidad simplificadora característica del nuevo arte. Mientras que Wright multiplicó por disgregación los elementos clásicos, a la vez que Gropius y Le Corbusier los estilizaban hasta confundirlos en un prisma único, verdadero envolvente del cuerpo arquitectónico, Villagrán optó por el camino intermedio: tanto los basamentos como los paramentos macizos, como los vanos, como las techumbres, fueron respetados en su existencia, aunque radicalmente transformados en su constitución, su función y su forma. Si Le Corbusier, por ejemplo, oponía a los perfiles vibrantes de molduras minúsculas y de coronamientos enfatizadores, cubos simples, paños lisos y siluetas rectangulares, Villagrán, mejor conocedor del pasado universal, conservó en sus fachadas, dentro de su modernidad, los elementos de justificada existencia inmemorial, como por ejemplo, la cornisa.

La cornisa, para Villagrán, en esta primera etapa de su vida —que es por lo demás la de mayor valor, por ser la inicial en un momento propicio—, es un elemento necesario en los edificios, sean

éstos de la época que sean; ella se requiere para proteger las ventanas abiertas de la lluvia y del sol excesivo, así como para defender a los muros exteriores de la acción de la intemperie. Si en el pasado inmediato hubo cornisas, no es éste un hecho tan importante como para contradecirlo a partir de ese instante, como que ese elemento era clásico por ser necesario, necesario en todos los edificios bien proyectados de todos los tiempos. Este caso de la cornisa, ya no hecha de piedra y de poco vuelo, sino concebida de concreto armado y siendo la prolongación misma del techo, con algún vuelo hacia el exterior, es el ejemplo más sobresaliente, por su motivación original e independiente, del estilo villagranesco de los primeros momentos. Así, igualmente, los demás elementos de la construcción arquitectónica fueron interpretados bajo este punto de vista de imparcialidad histórica: muros, techos, vanos, rodapiés, etcétera. Y esto no significa que más que revolución, que casi siempre es oposición imperante, Villagrán realizó una necesaria y serena evolución.

Esta doctrina de autenticidad, por encima de partidismos momentáneos, sólidamente anclada en el conocimiento de los principios de la arquitectura, que persisten idénticos a pesar de las diversidades históricas que los amoldan a circunstancias variables, alejada por tanto de las apariencias de moda, aparece pensada y aplicada por nuestro maestro en dos de sus principales edificios iniciales: el Instituto de Higiene, ...Sanatorio de Tuberculosos, en Huipulco, Talalpan, D.F. (1929). Estos dos edificios, realizados con gran sobriedad y modestia, representan para nosotros dos testimonios de valor histórico, en cuyo seno entrañan una renovación completa en todos sentidos, pero que va frenada y vigilada por una amplia cultura arquitectónica, que el arquitecto no deseó olvidar para poder avanzar. Éste es el verdadero mérito de este hombre que ha dedicado su vida, como pocos, a la arquitectura, con verdadero fervor y método, habiendo alcanzado no obstante, posteriormente, realizaciones de indudable calidad. Revolucionar o, mejor dicho, evolucionar significó, en este caso, no nada más contrastar, para proceder en seguida por oposición pura, sino además identificar, en lo posible, lo que es aparentemente diferente. De estos dos caminos surgirá lógicamente la unión de los mismos, reviviendo mentalmente primero, y surgiendo del suelo después, la obra arquitectónica auténtica y completa, vinculada a la unidad perene de lo humano, por una parte, y a la diversidad de la historia por otro.

4. EXISTENCIA DE UN PENSADOR DEBAJO DEL REALIZADOR

Al escribir este ensayo crítico de un capítulo de nuestra arquitectura contemporánea, en la que debía destacarse la figura visionaria de José Villagrán, quisimos, no obstante hablar del hombre y de la obra de este arquitecto, anteponer su mérito principal a la descripción de sus rasgos personales, causa profunda de su actuación social y profesional, porque creemos que esa primera parte de su trabajo es la de mayor trascendencia, que por supuesto incluye no sólo problemas de estilo formal, sino de estilo vital, fundamento humano y social de las expresiones sensoriales. Tomar conciencia, por parte del lector, de este hecho, aunque sea esquemáticamente bosquejado, ayudará a entender el carácter del personaje que se desea estudiar. La fructífera vida sigue dando realización de gran interés, pero como se trata de un iniciador, es precisamente esta porción primera de su vida madura lo que más nos interesa. En consecuencia, no nos preocupa por ahora si este autor siguió o varió el paso decisivo dado al final del primer cuarto de siglo en nuestro país, como tampoco si fue continuado o abandonado por sus sucesores o discípulos. Este tema lo tocaremos después de dejar definida la personalidad de nuestro protagonista, valiéndonos de datos biográficos iluminados a la luz del trato personal tenido con él que nos han dado algunas observaciones útiles para el presente caso, y de autoconfesiones del propio arquitecto, sin las cuales muy difícilmente podría penetrarse con un mínimo de seguridad en un alma ajena.

Hombre alto de estatura, más bien fornido que delgado, se aprecia en la estatura de su cuerpo la verdadera función del mismo, o sea, la de servir de adecuado soporte al cráneo. Es en la cabeza, en el rostro y en la mirada en donde, en orden jerárquico ascendente, se va advirtiendo la vida espiritual intensa y su expresión. De tez entre blanca y morena, y ojos, como contraste, bastante claros, se destaca su faz por la anchura de la frente, signo de inteligencia. Esta fisonomía denota una psique madura, un carácter firme, una imaginación libre que sin embargo puede ser canalizada a través del raciocinio. Villagrán es meditativo, reflexivo, pero a la vez la elasticidad de su imaginación obliga a su entendimiento analítico e implacablemente lógico, a penetrar en todos los rincones de la realidad presente y ausente. Las vivencias intelectuales, combinaciones de espiritualidad, afectividad e intención cerebral, arden en él como fuego perpetuo. El calor que

se desprende de esta llama es tan fuerte, que provoca la actividad práctica con toda naturalidad. Sujeto activo cuya vida es la de un hombre volitivo, de resoluciones, su incesante actividad externa no es un mero juego, producto del ocio de quien posee una demasía vital, sino la consecuencia de poder ver más allá del círculo real que lo limita en el mundo del presente. Quien es capaz de vislumbrar más realidades e idealidades, el que imagina más posibilidades en cada cosa que mira, tiene necesariamente, siempre que su voluntad metodice un tanto la conducta, que actuar más frecuentemente, más intensamente que los demás. En él siempre está presente el sentido del deber y el esfuerzo para valerse del mejor medio para alcanzar sus fines. “Para obrar bien me es preciso aplicar mi voluntad y mi inteligencia sin reservas al hacer —nos ha dicho en una carta—, o sea, mi voluntad de servir lo mejor posible con todos mis conocimientos y mi capacidad intelectual. Este propósito moral me llevó, de la mano, a buscar la perfección en la cosa arquitectónica.”²

Las cualidades psíquicas, como el raciocinio, la emotividad, la volición, rara vez se ven reunidas cuando se las entiende llevadas a un alto grado de desarrollo. En Villagrán no cabe duda de que están concatenadas, no obstante ser facultades potenciadas. Es un equilibrio que podríamos llamar clásico entre las facultades fundamentales del alma, lo cual es tan notorio que no puede menos que revelarlo en sus actos, en su trato diario y, naturalmente, en sus proyectos, estudios y edificios. Dos propiedades existen en esta armazón bien trabada de la conciencia; por una parte, el ajuste de las partes que intervienen, y por otra, el gran calado de cada una de éstas en particular. Diríase que cada una de las dotes señaladas, tal como las encontramos en su mente, sería suficiente para hacer destacar de la mayoría al individuo que la poseyese, del que pudiera considerarse como bien dotado. Esto nos permite aseverar que se trata de una constitución mental genuinamente arquitectónica. Así, diremos que una conciencia arquitectónica es aquella que reúne, en perfecto equilibrio, no sólo las tres facultades más o menos desenvueltas, sino llevadas a su máxima plenitud, en el terreno lógico, en el de la decisión y en el del sentimiento artístico.

Esta manera de ser nos permite entender ciertos rasgos especiales que pudieran parecernos, a primera vista, extraños. Ejemplo de éstos, es su sentido algo estricto del ahorro. Pero esta relativa exageración económica, se deja de ver como posible defecto cuando se percata uno del firme sentido moral, de la severa responsabilidad propia del maestro, a la que va implícita la imaginativa,

y realista a la vez, previsión del futuro. Esto le hace ver el vivir cotidiano con una frialdad que sólo puede extrañar a los que carecen de fantasía. Para aquilatar su valor profesional podría bastar, sin necesidad de conocer sus obras, tener una noción de esta su maravillosa organización espiritual. Su misma religiosidad, que él quisiera poner como eje de su vida y de sus pensamientos, está en realidad frenada por la intromisión de su poder de análisis y, simultáneamente, desbocada por la presencia del sentimiento estético, similar a la intención mística en lo que tiene de concentración y de dispersión, de ensimismamiento y de alteración sucesivas, como diría Ortega y Gasset.

5. LA VIDA DE JUVENTUD

El maestro José Villagrán García, arquitecto y catedrático, nació en la ciudad de México, Distrito Federal, el 22 de septiembre de 1901. Sus padres, ya fallecidos, fueron don Enrique (Barceló) Villagrán y Heras (1850-1925) y doña Luisa García del Castillo y Zárate de (Barceló) Villagrán (1865 – 1919), ambos originarios de la capital de la República Mexicana. Su padre fue profesor de educación primaria e inició estudios de Medicina. Su madre, dotada de un acertado sentido de la vida y de un carácter firme, fue quien sembró la semilla de su educación.

Entre los antecesores de la familia se encuentran algunos personajes célebres como, por ejemplo —durante la época colonial y la de la Independencia—, don Manuel Heras Soto, Conde de la Casa de Heras Soto, quien firmó entre otros el acta de la Independencia Nacional, en 1821, siendo después uno de los miembros de la primera Regencia que gobernó a nuestro país. En época reciente encontramos a su abuelo paterno, el doctor don José María (Barceló) Villagrán (1819-1872), ilustre médico cirujano, profesor de la Escuela de Medicina, miembro y presidente de la Academia de Medicina de México.

Por tradición familiar, Villagrán ha profesado siempre la religión católica. Realizó sus estudios primarios y parte de los secundarios en el Colegio del Sagrado Corazón, de la capital

² Carta No. 2 (Idem.)

(1908 – 1913 y 1914 – 1915). Los preparatorios los hizo en el Colegio Francés, de esta misma ciudad (1916 – 1917). Fue un alumno que se distinguió por su talento y dedicación. Ejercieron influencia benéfica en él cuando era niño, además de su madre, su padre y su tío el presbítero don Alfonso Villagrán, que fue Provincial del Arzobispado de México. En la adolescencia y juventud tuvo como maestro al conocido médico cirujano don José Torres Torija, quien fuera hace algunos años Oficial Mayor del ex Departamento de Salubridad Pública y Secretario General de la Universidad Nacional Autónoma de México. Según sus propios recuerdos, no parece haber tenido otros maestros destacados hasta ingresar en la Academia Nacional de Bellas Artes. Allí, además de los arquitectos don Carlos M. Lazo, don Federico E. Mariscal, don Francisco Centeno, don Manuel M. Ituarte, don José Luis Cuevas y otros más, fue también discípulo del arquitecto francés Paul Dubois, colaborador de Bénard, quien había venido a fines del gobierno de Porfirio Díaz, a principios de siglo, a proyectar y construir el Palacio Legislativo, que no llegó a construirse y que se adaptó, recientemente, para convertirlo en el actual Monumento a la Revolución de 1910, por el arquitecto Carlos Obregón Santacilia, antiguo socio, por cierto de Villagrán. Se adiestró profesionalmente, como dijimos, en la que es hoy la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, que en aquel tiempo era la Sección de Arquitectura de la Academia de San Carlos (1918 – 1922). Al año siguiente de concluida la carrera obtuvo el título de arquitecto, el 1º de octubre de 1923.

Como es sabido de todos los arquitectos, casi siempre un estudiante de arquitectura manifiesta, desde el principio de su aprendizaje y desarrollo, inclinación preferente por alguno de estos dos campos: por el aspecto científico-natural de la carrera, que está representado por las disciplinas físico-matemáticas aplicadas a los edificios, de donde se deriva la técnica de edificar, o por la parte humanística de esta profesión, caracterizada por el estudio y práctica de la composición arquitectónica, tal vez más intuitiva que racional, de donde se deduce el arte de proyectar y representar las ideas anticipadas de los futuros edificios. Pues bien: Villagrán, desde que inició su carrera como estudiante, demostró aptitudes completas para ser arquitecto. Reunía en sí, sin dificultad, la vocación analítica o científica con la propensión sintetizadora o anímico-artística, lo cual viene a corroborar lo que antes expresamos acerca de su contextura mental.

Merece especial atención su tesis profesional que se refería a un “Proyecto de Hotel y Mesón en el Lago de Pátzcuaro, Mich.”, pese a que su autor ha dicho que no tuvo otro interés que haberse desarrollado en un mes, contrastando con la práctica privativa de la época, la cual requería dos años para preparar un proyecto con tal finalidad, bien dibujado y acuarelado. Se presentaron los planos en copias heliográficas, destacándose el interés del proyecto en sí, y no de su presentación. La revolución que ese hecho motivó fue tal, que a partir del mismo se creó el actual “Reglamento de Exámenes Profesionales”.

A pesar de esta opinión personal que limita la trascendencia de dicho trabajo a lo meramente adjetivo, ahora nos parece que ha de haber significado en su tiempo toda una innovación el presentar un tema provinciano, rural y casi diríamos popular. En este otro terreno podemos ver que la tesis aludida también previó el curso de los acontecimientos, ya que en el día de hoy un trabajo de tal índole debe tender a lo social, a lo foráneo si es posible. Un mesón es lo mismo que un hotel proletario, que en el presente caso es un hotel de campesinos y pescadores. Si no fuera porque hemos conocido después la tesis profesional de Villagrán, afirmaríamos que fue el antecedente lejano del proyecto de “Un Centro Regional de Vacaciones” elaborado en el Taller No. 8 de la Escuela Nacional de Arquitectura, que triunfó en el concurso interior de ésta, efectuado en 1954, para enviarse a la II Exposición Bial de Sao Paulo, Brasil, celebrada en 1955. Aquí de nota, pues, esa propensión de Villagrán por avanzar siempre sobre campos inexplorados.

6. LA VIDA DE MADUREZ

Villagrán ha desempeñado sucesivamente, en el mundo profesional y social, los siguientes cargos públicos y académicos: Arquitecto del ex Departamento de Salubridad Pública (1924 – 1935); Profesor de Composición Arquitectónica en la Escuela Nacional correspondiente (1924 -1935); Profesor de la Cátedra de Teoría de la Arquitectura en esa misma institución universitaria (1926 – 1935) y de 1937 a la fecha); Presidente de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos (1926 – 1927); Director de la Escuela Nacional de Arquitectura (1934 – 1935); Arquitecto Asesor del Comité Nacional de la Lucha contra la Tuberculosis (1939 – 1947); Arquitecto Asesor de la Construcción de

Hospitales, en la Secretaría de Salubridad y Asistencia Pública (1943 – 1945); Miembro Fundador y Vocal Ejecutivo del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas, dependiente de la Secretaría de Educación Pública (de 1944 a la fecha); Arquitecto Consultor de la W. H. O., Organización Hospitalaria del Hemisferio Occidental, dependiente de la Organización de las Naciones Unidas, destinado al estudio de los problemas de salud (1951); y Miembro de la Junta de Gobierno de la Universidad Nacional Autónoma de México (1953). Pertenece a la Sociedad de Arquitectos Mexicanos y al Colegio Nacional de Arquitectos de México.

En su vida privada, el arquitecto Villagrán contrajo matrimonio religioso con doña Concepción de la Mora, en la ciudad de México, el día 12 de octubre de 1935, habiéndolo hecho días antes, como se acostumbra, en el Registro Civil. El único niño que tienen se llama Enrique Villagrán de la Mora, de doce años de edad. Desde 1935 construyó su casa propia, para asentar allí el futuro hogar. En su estudio privado, contenido en la propia residencia –bien modesto por cierto, si lo comparamos con el cúmulo de ideas y el gran volumen de obra arquitectónica que allí se ha gestado–, suele aislarse para meditar sus problemas no sólo técnicos y especializados, sino también, y con cierta preferencia, de orden filosófico.

Es del todo comprensible que un cerebro tan bien organizado no se conformara con ser simplemente un especialista, un arquitecto, sino que ha tratado de ubicar su profesión especial dentro del amplio campo de los conocimientos humanos universales, para lo cual cultiva la filosofía. En lo general sus convicciones son ético-religiosas, metafísicas en suma, derivadas de la filosofía escolástica de Santo Tomás de Aquino y del contemporáneo neotomista Jacques Maritain. Pero el acento de sus reflexiones filosóficas recae en los problemas referentes al concepto y valoración de la arquitectura. En esta forma ha establecido un coherente lazo de unión entre la cultura general y la arquitectura, entre la filosofía que es noción compacta del mundo y de la vida, y la idea particular de la arquitectura, cuya investigación profunda corresponde a la teoría general de arte arquitectónico.

Sobre su religión tradicional y su revolucionarismo avanzado, ha dicho: “En verdad nunca he registrado conflicto alguno de conciencia religiosa, entre mis ideas y actitudes en arquitectura y mi fe católica. Desde mi infancia se me enseñó que todo acto humano tiene trascendencia y que

por lo mismo todo acto humano consciente debe tener un fin inmediato, orientado a un fin último que, en suma, es el fin del hombre. Este fin –enseña la doctrina cristiana– consiste en amar a Dios sobre todas las cosas y a nuestro prójimo como a nosotros mismos... El ideal de la vida cristiana es alcanzar así la perfección, o sea, la perfecta correspondencia entre forma, medio y fin. Cuando hacemos una cosa, estamos obrando a la vez; al obrar, perseguimos la perfección del acto y, al hacer, la perfección de la cosa hecha... De aquí que al hacer arquitectura, haya perseguido dos cosas: obrar bien y perseguir la perfección de la cosa a hacer... Este propósito moral me llevó de la mano a buscar la perfección de la cosa arquitectónica; necesitaba determinar cómo debía ser lo mejor en arquitectura, cuál la esencia de lo auténticamente arquitectónico, adónde estaba la idealidad, para perseguir hasta donde mi capacidad, conocimientos y medio social, histórico, nacional, me lo permitieran. En otras palabras, cuando hago arquitectura mi moral me exige perseguir la perfección de mi acto como acto; debo pues esforzarme para que lo que hago sea lo mejor que me sea posible alcanzar. Así, el acto será bueno y en él encontraré a Dios, independientemente de si la cosa que me propuse hacer resulte, por mi fragilidad y pequeñez humanas, mediocre como cosa o excelente como obra de arte.”³

Esta convicción ha movido la vida de nuestro personaje hacia su propia formación, viajando dentro y fuera de su país como dicho propósito. Hasta el momento, Villagrán ha efectuado dos viajes a Europa: uno en 1931, al frente de un grupo de estudiantes avanzados, compuesto por discípulos suyos, y otro en 1949, por su cuenta, al que lo acompañó su esposa. En estos trayectos ha tenido oportunidad de practicar una de sus más caras aficiones, actividades colaterales pero vivificadoras por desinteresadas: además de escuchar buena música y de realizar excursiones campestres, toma excelentes fotografías de lo que ve. Si en el primer viaje aludido trajo a su regreso del Viejo Mundo magníficos dibujos de monumentos, en el último logró captar fotográficamente tantos aspectos dignos de examinarse, que ya ha formado una espléndida colección de diapositivas a colores. También ha hecho jiras por nuestro país y por el extranjero

³ Carta No. 2 (Idem.)

sustentando conferencias sobre su especialidad, destacándose el curso acerca de Hospitales explicado en Lima, Perú (1944); el curso de idéntica materia dictado en la ciudad de Guatemala (1946); la serie de conferencias dadas en la Escuela de Arquitectura de Guadalajara, de la Universidad del Estado de Jalisco (1937), y dos cursos sobre Teoría de la Arquitectura dictados en el Departamento de Ingeniería y Arquitectura del Instituto Tecnológico de Monterrey, Nuevo León (1946 y 1948).

Entre sus publicaciones principales, destacan: “Apuntes para un estudio”, serie de artículos sobre teoría general de la arquitectura, aparecidos en los números 3, 4, 6, 8 y 12 de esta revista Arquitectura, entre los años 1939 y 1943; aquí mismo, en el número 14 (1943), el estudio “la Iglesia Católica ante la arquitectura de la época”; “Panorama de 50 años de arquitectura mexicana contemporánea” (edición del I.N.B.A., 1950), y “La interpretación actual de los principios de la arquitectura”, conferencia sustentada en el Departamento de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes, el 30 de julio de 1954, y que se publicó en el número 48 de Arquitectura, del propio año, bajo el título de “Ideas regentes en la arquitectura actual”.

7. LA OBRA REALIZADA

La obra arquitectónica de Villagrán debe situarse, según afirmación de él mismo, como una cuarta etapa de la evolución de nuestra arquitectura contemporánea: “En el lapso de cincuenta años –1900 - 1950– que nos ocupa, pueden descubrirse sin esfuerzo cuatro etapas bien definidas por sus características formales y por la ideología que alientan, aun cuando cronológicamente se superpongan del modo por demás habitual en que se dan los fenómenos histórico-sociales.”

Respecto a las primeras obras, dice: “Las obras de esta etapa, cuya orientación pudiera denominarse anacrónico-exótica, presentan ciertas características salientes: en primer término, cierta imperfecta captación estilística y estética de los modelos que siguen...”

Con relación a la segunda época, afirma: “La segunda etapa se inicia con la segunda década del siglo, coincidiendo poco más o menos con los albores de la revolución política

mexicana ... La nueva tesis se torna así de anacrónico-exótica en anacrónico-nacional y las obras que le dan vida adolecen, como las que le preceden, de idénticas incomprensiones estilísticas y estéticas y de igual falta de lógica constructiva y utilitario-económica.”

En cuanto a la tercera etapa, Villagrán la define así: “A partir de 1923 se descubre superpuesta una efímera y tercera etapa que, a diferencia de las dos anteriores, persigue originalidad al lado de actualidad dentro de lo nacional y, aunque parezca incongruente, de lo individual, conservando, de aquellas que le anteceden, idéntico sentido atectónico.”

Por último, sobre la última y cuarta etapa, la actual, dice nuestro autor: “Como en toda evolución histórica acontece, las conquistas de las tres etapas reseñadas se acumulan en una cuarta que apunta en el campo nacional el año de 1924; sólo que, a diferencia de aquellas, inaugura su acción en el terreno de lo teórico, al formular un cuerpo de doctrina que se constituye en orientador de la nueva práctica...” Esta doctrina se ve realizada en las obras de dicha nueva etapa, como sigue: “La abolición del concepto de estilo estático está patente en cualquiera de ellas. La estructura tectónica de su forma no lo está menos... La adecuación de la forma al programa se hace manifiestamente... La integración del valor arquitectónico, o sea, la presencia simultánea de lo estético, lo útil y lo social, es fácil de comprobar.”⁴

Son dignas de mencionar, escogiendo entre las numerosas obras proyectadas y dirigidas por el arquitecto Villagrán, las siguientes, citadas en orden cronológico: el edificio del Instituto de Higiene, en Popotla, D.F. (1925); el edificio del Sanatorio para Tuberculosos, en Huipulco, Tlalpan, D.F. (1929); diversos edificios de Dispensarios Antituberculosos, situados en varios barrios de la capital (1929); el edificio de la Proveedora de Leche, en Popotla, D.F. (1929); el edificio del Dispensario de Higiene Infantil, D.F. (1929); el edificio de la Escuela Hogar No. 5, D.F. (1934); la casa habitación propia, en Dublín número 7, D.F. (1935); el edificio comercial “Palma”, D.F. (1935); el edificio del Instituto Nacional de Cardiología, D.F. (1937); el edificio de departamentos en Avenida Insurgentes 444, D.F. (1941); el pabellón de cirugía del Sanatorio

⁴ José Villagrán García: “Panorama de 50 años de arquitectura mexicana contemporánea”, Edición del INBA, 1950.

de Huipulco ya nombrado (1941); el edificio del Hospital Infantil, D.F. (1941); el pabellón para tuberculosos avanzados, en Huipulco (1942); el edificio del Sanatorio para Tuberculosos, en Zoquiapan, Jalisco (iniciado en 1942); el edificio de la Maternidad "Mundet", D.F. (iniciado en 1943); el edificio comercial "Hospital de Jesús", D.F. (1943); el edificio del Colegio Universitario "México", D.F. (1944); el edificio de la Escuela Primaria "Costa Rica", D.F. (1944); el edificio comercial "Condesa", D.F. (1946 – 1950); el edificio para estacionamiento de automóviles "Gante", D.F. (1948); el conjunto de edificios de la Escuela Nacional de Arquitectura con el Museo de Arte, en la Ciudad Universitaria, D.F. (1951); el edificio comercial y cine "Las Américas", D.F. (1952); el edificio de la Escuela Primaria y Secundaria "Cumbres", D.F. (1953); el conjunto de edificios del "Centro Inmobiliario América", incluyendo un estacionamiento de automóviles, D.F. (1952- 1954); el edificio comercial y estacionamiento de automóviles "Lafragua", D.F. (1953); el edificio del Seminario de Misiones, en Tlalpam, D.F. (1953); el gran conjunto de edificios del Rastro y Frigoríficos del Distrito Federal (1945); los edificios para mercados de "San Juan", "San Cosme" y "San Lucas", situados en varios puntos de la capital (1954), etcétera.

En la actualidad trabaja en los siguientes proyectos: iglesia en El Pedregal, D.F.; nuevo pabellón del Instituto Nacional de Cardiología, D.F.; edificio para los Congresos Médicos, D.F.; Hospital "Germán Díaz Lombardo", D.F.; Hospital de la Beneficencia Española, en Torreón, Coahuila; edificio comercial y cine en el Paseo de la Reforma 35, D.F.; un hotel en la Avenida Juárez 42, D.F., etcétera.

Todos los trabajos citados hasta aquí son importantes en forma aislada, debiendo mencionar por encima de ellos los dos grandes planes de construcciones públicas que efectuó en el Gobierno Federal: uno, sobre Hospitales en la República Mexicana, dentro de la Secretaría de Salubridad y Asistencia Pública, cuando fue titular de esta dependencia el médico cirujano don Gustavo Baz (1943 – 1946), y otro, sobre Edificios Escolares en el país, en el Comité Administrador del Programa Federal de Construcciones de Escuelas dependiente de la Secretaría de Educación Pública, cuando estuvo al frente de ésta el escritor y diplomático don Jaime Torres Bodet (1945 – 1946). Ambas planificaciones de alcance nacional, en lo social y

arquitectónico, fueron iniciadoras en esta escala de trabajos específicos de estas instituciones, aunque sin precedente también entre los demás organismos gubernamentales. Aquí está plasmada, en realidad, mejor que en ningún otro esfuerzo, la intención profesional de Villagrán. No se trató de trabajos ni aislados ni tampoco realizados en forma individual, sino en equipo.

Cabe señalar que en estas obras, que lo mismo se erigían en el Distrito Federal que se llevaban adelante en las entidades más alejadas del centro, intervinieron de modo fundamental los siguientes arquitectos: Enrique del Moral, Enrique de la Mora, Mario Pani, Enrique Yáñez, José Luis Cuevas, Alonso Mariscal, Marcial Gutiérrez Camarena, Raúl Cacho, Félix Sánchez, Domingo García Ramos, Enrique Guerrero, Antonio Pastrana, Vladimir Kaspé, Luis Cuevas Barrera, Enrique Carral, Augusto H. Álvarez, Luis G. Rivadeneyra, Pedro Ramírez Vázquez, Mauricio M. Campos y tantos otros.

A propósito de esta clase de trabajos, que se desearían en todos los órdenes de la vida y de los distintos géneros de edificios, ha dicho con posterioridad Villagrán: "... Entre nosotros urge incitar a la creación con la total e integral inmersión en nuestros problemas nacionales, tan ampliamente disímbolos entre sí y con los de fuera, pero sondeando nuestra propia alma nacional."⁵ Pero esta preocupación por lo social y nacional no es reciente en él; ya antes había declarado públicamente: "Para los arquitectos de hoy, comprobar los resultados sociales de su obra no es meta sino estímulo, que apremia en parte considerable los esfuerzos y sacrificios que ha costado lograr obras como las que ilustran la Exposición que se inaugura [Exposición de Arquitectura Mexicana Contemporánea, Palacio de Bellas Artes, 1950]. Para la juventud que mañana nos sustituya, estos resultados son invitación y demostración: invitan a la superación constante y demuestran que con entusiasmo, con tesón y con sacrificio es posible alcanzar lo que pareció, tan sólo hace veinticinco años, imposible quimera."⁶

⁵ José Villagrán García: "Ideas regentes en la arquitectura actual", Revista Arquitectura, número 48, 1954.

⁶ José Villagrán García: "Panorama de 50 años..."

8. SUS COLABORADORES-DISCÍPULOS

Al lado de Villagrán, en su trabajo profesional particular, debe citarse la lista de quienes han sido en diferentes lapsos sus más cercanos colaboradores. Pero antes, hay que decir que en su juventud él mismo trabajó en el despacho del arquitecto Guillermo Zárraga, que fuera el primer arquitecto que ocupó la Dirección de Obras Públicas del ex Departamento Central. Fue socio, también al principio de su carrera profesional, del arquitecto Carlos Obregón Santacilia, proyectando y construyendo el edificio "Santacilia", que hoy ocupa el Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, y un edificio de vecindad en la Avenida Fray Servando Teresa de Mier, junto a la iglesia de San Miguel. Esta sociedad concluyó, por desgracia, en uno de los distanciamientos personales más sonados en nuestro gremio.

Pues bien: colaboraron con el arquitecto Villagrán los que fueran al principio pasantes y luego arquitectos: Juan O'Gorman, Mauricio M. Campos, Enrique del Moral, Marcial Gutiérrez Camarena y Carlos Vergara (1925 – 1927); Roberto Ortega (1929 – 1935); Enrique de la Mora (1931 – 1935); Fernando Cortina (1932 – 1936); Raúl Cacho (1937 – 1939); Max Cetto (1941 – 1943); Miguel Cervantes (1942 – 1950); Enrique Yáñez (1943); Juan de Madariaga (1943 – 1951); Alberto T. Arai (1944 – 1945); otra vez Enrique del Moral, como socio (1947 – 1948); Javier García Lascurain (1951- 1954), y actualmente, José A. Mendizábal, Ricardo Legorreta, Raúl Gutiérrez, Gabriel García del Valle, etcétera.

Como lo saben los mismos colaboradores, ellos fueron elegidos siempre por el maestro Villagrán entre sus propios discípulos, de modo que esa propia nómina puede considerarse como una selección de sus herederos de conocimientos y prácticas arquitectónicas, aparte de los cientos de alumnos que ha tenido y sigue teniendo en sus cátedras escolares.

De entre los citados colaboradores-discípulos, hay algunos que hoy ocupan un indiscutible lugar entre los mejores arquitectos mexicanos contemporáneos, Juan O'Gorman, radical en ideas sociales, en muchos puntos opuestas a las creencias metafísicas de su maestro, se ha destacado por haber tenido dos posturas arquitecturas antagónicas: primero fue funcionalista utilitarista, cuando construyó la serie de edificios de escuelas primarias en la Secretaría de

Educación Pública, y últimamente se ha convertido en artista nacionalista de abigarrado estilo decorativo, como lo muestra el edificio de la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria, del que es coautor. Mauricio M. Campos fue un valor intermedio, no muy brillante pero de gran sentido arquitectónico, especializado en edificios hospitalarios, catedrático y uno de los buenos directores que ha tenido la Escuela Nacional de Arquitectura. Enrique del Moral, estudioso e inspirado a la vez, coautor del edificio de la Secretaría de Recursos Hidráulicos entre las numerosas obras que se le deben, también dado a los estudios históricos de la arquitectura en México, especialmente de su tierra, el Bajío. Enrique de la Mora es autor de importantes edificios, entre otros el del Instituto Tecnológico de Monterrey, Nuevo León, y ganador del Premio Nacional de Arquitectura con motivo de la iglesia de La Purísima (también en Monterrey), de la que es autor. Raúl Cacho es conocido como coautor del edificio de la Facultad de Ciencias de la Ciudad Universitaria de México, así como del más reciente edificio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas. Max Cetto, israelita de origen alemán, ha sobresalido por sus construcciones residenciales en El Pedregal, enraizando éstas al prodigioso paisaje de rocas. Enrique Yáñez, sobrio, estricto, analítico, representa el lado racionalista de Villagrán; ha ejecutado edificios grandes, como el Hospital de la Raza, del Instituto Mexicano del Seguro Social, y ahora planea e inicia trabajos en la Ciudad Hospitalaria del Distrito Federal.

9. LA MORFOLOGÍA TECTÓNICA DE VILLAGRÁN

Vamos a referirnos en seguida a la expresión plástica de los edificios concebidos por Villagrán. Hablaremos sólo de este aspecto de la obra arquitectónica, no porque menospreciemos los de carácter técnico, que son tan esenciales, sino porque en la forma tectónica están implícitos los logros distributivos y constructivos de modo sintético, y porque un análisis de estos últimos sobrepasaría la índole general del presente estudio.

Pues bien, delimitado el campo de nuestro interés, diremos que es frecuente, casi constante, entre los arquitectos de todos los países que siguen las normas artísticas de la arquitectura

conformada según la construcción industrializada y plegada a las necesidades colectivas del momento, plasmar en las vistas externas e internas de sus edificios un marcado sentimiento rítmico. Uniformidad, regularidad, repetición reiterada de elementos; sucesión ininterrumpida de vanos idénticos; cierta monotonía de parteluces, manguetas y cristales, resultante de la aplicación modulada; fachadas enteras clareadas o, por el contrario macizas y planas; en fin, expresiones todas del espíritu ingrátido que mueve a la nueva arquitectura, en contraste con la expresión gravitatoria de los monumentos del pasado. Esta insistencia de motivos ordenados en ritmos ilimitados, es la floración del trabajo fabril que la sustenta.

Ahora bien; el arquitecto Villagrán, conocedor de esta circunstancia de época, no se sustrae e ella, pero tampoco sucumbe bajo su presión constante. El arte de conformar un edificio, nos parece encontrarlo en esta zona intermedia que se abre como margen de libertad condicionada, entre dos extremos: la copia de los elementos seriados que nos proporciona la industria intensificada y el capricho de la irregularidad atectónica y deforme, que pudiera ser producto de una fantasía sin tema ni técnica que la ayudaran a plasmarse en el mundo real.

Villagrán posee conocimientos que atravesando los correspondientes a la tecnología de nuestra época, porque es un humanista, son una defensa impremeditada en contra de la corriente irrefrenable de los modos actuales de fabricar. Claro está que a él le interesan mucho éstos; son signos vivientes que hay que interpretar, pues nos ha dicho que: “Lo que más me interesa es la vida, su observación, y vivirla con profusa interioridad.” Pero en esta interioridad, que es vivencia, elaborada subjetivamente, de objetos exteriores, está su freno. Sin dejar de vivir el momento histórico, cada uno tiene derecho de escoger, de estimar lo que éste ofrece a todos por igual. En contraste con muchos de los arquitectos de hoy, Villagrán rehace en sí mismo, para luego volcarlos sobre el mundo de los hechos, los factores arquitectónicos facilitados por la estandarización. Así, no se deja arrastrar irreflexivamente por esa al parecer ciega entrega a las normas comunes, reglas de la producción en masa. Frente a la doctrina del ritmo absoluto, incondicional, opone no su negación y el adherirse a lo contrario, o sea la arbitrariedad informe, sino la compaginación de la uniformidad tediosa, que es ritmo puro, con la irregularidad de la personalidad, que es melodía espacial. Una melodía –término musical– puede entenderse en

el campo de la arquitectura como la manifestación volumétrica o bidimensional de la jerarquía desigual de los cuerpos y elementos de los edificios, contenida dentro de la unidad del conjunto de cada uno de éstos. A diferencia del ritmo, que es identificación interminable de lo semejante, la melodía sólo se logra mediante el arte de enfatizar y subrayar unos elementos ante la necesidad de mitigar el relieve de otros. Es un destacar y esfumar simultáneos, como la línea melódica de la música lo hace sucesivamente. Uniformidad, igualdad figurada, que nos provoca ideas obsesivas de multiplicaciones infinitas, frente a la irregularidad, desigualdad acusada que quiere ponderar lo principal y atenuar lo secundario.

Villagrán proclama en todas sus obras la melodía acompañada, si damos a estos términos la significación plástica ya definida. Hace uso, dentro del canevá de la técnica y de la economía, de las divergencias, que pueden obtenerse por contraste o por semejanza, por oposición o por la tendencia de aparecerse dos elementos. Como línea invariable, por debajo de las modalidades correspondientes a las épocas de su trayectoria, Villagrán las conserva, sin por eso sustraerse al dictado del ritmo. Si antes vimos que entre los edificios ordenados cronológicamente, los primeros poseían los elementos tradicionales y los posteriores los abandonan para reducirse a una envolvente, simple y prismática, ahora nos toca insistir en dejar claramente marcado el sello común a ambas tendencias. Este sello personal es lo que hemos llamado la melodía acompañada, trasladada del tiempo al espacio ocupado por la arquitectura actual de nuestro país. Lo vemos, pues, en todos los casos, desde sus obras más antiguas, como el edificio del Instituto de Higiene, de Popotla, y el del Sanatorio de Huipulco, de Tlalpam, hasta las últimas, como el del Centro Inmobiliario “América”, ubicado en el corazón de la ciudad de México, y el Rastro y Frigoríficos del Distrito Federal.

Sin embargo, ya entrando en algunas sutilezas, a pesar de esta equiparación de lo melódico y lo rítmico como valores arquitectónicos compenetrados, es posible percibir matices diferenciales en la forma como entran estos dos importantes componentes en el caso. En efecto: si contemplamos el desarrollo cronológico de los edificios villagranescos, afinando un poco la pupila nos será dable percatarnos de que mientras más antiguos son éstos, más predomina la melodía sobre el ritmo, sin dejar de existir éste, y mientras más recientes son las obras, más se acercan

a lo rítmico y se apartan de lo melódico. Es decir, se puede observar un proceso gradual, lento, a veces represivo en detalles, según el cual se va de lo más irregular, de lo diferente en las partes dentro de la unidad del todo, hacia lo más regular, que es lo más parecido posible entre las partes del conjunto de cada edificio. Este recorrido gradual se presenta de tal modo controlado, que el margen de variación apenas si se nota; lo cual significa que en ningún caso, por extremo que sea, se llega a perder ni el ritmo subyugado por la melodía, no lo diverso nulificado por lo idéntico.

Podríamos comparar esta trayectoria, esquematizada aquí a vuelo de pájaro, con el camino paralelo que sigue la forma de trabajo en nuestro medio; es decir, que partiendo de la artesanía, arte manual secundariamente auxiliado por alguna herramienta, llega a la producción en serie, que es una manera de fabricar esencialmente con máquinas, manejadas en forma subsidiaria por la mano del experto. Esto es lo que ocurre en general, provocando la tensión entre la necesidad casi obligada, condicionante de base, de seriar los entreejes y por tanto los alzados de los edificios, y la sensibilidad artística que opone cierta resistencia a dejarse llevar por esta corriente implacable. Tal tensión o lucha interna no es mero equilibrio tranquilo, pasivo, sino inestabilidad anímica y expresiva, equilibrio verdaderamente activo que confiere vida a la obra de arte, como la que tienen los organismos de la naturaleza.

En el caso del Centro Inmobiliario "América", que es un edificio de reciente construcción, ocupa el primer término la repetición de elementos en serie, vanos, paños fragmentados, parteluces, manguetes, vidrios. Sin embargo, los pisos bajos están enmarcados y unidos como formando uno solo, el primero y el segundo, haciendo gravitar la masa hacia su base. Esta solución es más sutil que las de los edificios más antiguos del propio Villagrán, y por representar una oposición más difícil a lo estándar es muy representativa del afán diferenciador, melódico, de lo que venimos diciendo. Pero el ejemplo de lo melódico por antonomasia, característico de este arquitecto, se halla encarnado en la fachada de su propia casa de la calle de Dublín 7, donde no existen ni un vano ni un vacío igual a otro, y sin embargo se respira un aire de regularidad geométrica, de sencillez, de buen gusto; en suma, de modernidad.

10. LA TEORÍA Y LA DOCTRINA ARQUITECTÓNICAS.

Ha dicho el arquitecto Enrique Guerrero, acerca del maestro que estudiamos: "...Cuán sujeto a tanteos y a azares internos está el arte de la arquitectura cuando carece de apoyo teórico. Ésta que nos parece una convicción en Villagrán, permea toda su actitud y su obra y lo distingue de los iniciadores del movimiento contemporáneo en otras latitudes." El anterior aserto nos obliga a detenernos por un momento, antes de pasar a describir algunas de sus obras concretas, a presentar una síntesis de sus conceptos sobre la arquitectura, especialmente en el aspecto plástico, suponiendo sin duda los técnicos que damos por sabidos, valiéndonos, en lo posible, de sus propias frases al respecto. De este modo podremos comprobar la correspondencia que existe entre la palabra y la obra de este notable arquitecto mexicano. Es cierto que casi todos los arquitectos posteriores a él han pasado por su cátedra de la Escuela de Arquitectura, pero no está por demás repetir los conceptos centrales, sus ideas, que las ha ido perfeccionando con el tiempo. Estos temas, en verdad, no sólo son para ser escuchados una vez, sino cuantas veces tenga ocasión cualquier arquitecto de revisar, de ajustar su propia orientación y posición teórica, raíz y fuente de su postura práctica.

Desde un punto de vista general, el concepto de la arquitectura, de toda posible obra arquitectónica, se arma mediante la reunión entre la realidad concreta que plantea el problema por resolver y la solución técnico-artística que brota en el alma y el cerebro del arquitecto, después de investigar el programa de necesidades y de asimilarlo para ensayar una composición que, partiendo de él, pueda lograr un proyecto y su correlativa realización, que significa una mejora inexistente. De este modo se avanza hacia lo desconocido, hacia lo ideal, pero manteniendo un apoyo en el medio físico, en el humano individual y social y en la corriente de la historia. De aquí que se eleve el estilo arquitectónico, expresado a través de formas espaciales de edificación, no aislado o aparte de lo extra-artístico, de los factores geofísicos y antroposociales, sino siguiendo la variación espacio-temporal de los mismos en el mundo y en el tiempo. A esto llama Villagrán el estilo dinámico, y por eso dice al respecto: "Los caminos dialéctico e histórico condujeron al conocimiento de la naturaleza de la arquitectura, y consecuentes con ella se abandonó decisi-

vamente el concepto de estilo estático, o tan sólo en la práctica como lo había hecho la etapa inmediata anterior, sino también y enfáticamente, en la teoría... Se había alcanzado el concepto de estilo dinámico y su identificación con los de forma y expresión. Se trataba de encontrar una auténtica forma-expresión de la cultura de nuestro tiempo y lugar.⁷

De este principio general se derivan las partes concatenadas de que consta, si lo observamos analíticamente. En efecto; la forma arquitectónica, expresión estética del edificio, debe coordinarse, estar íntimamente fundida, con la finalidad utilitaria que busca el habitante y con el medio constructivo empleado para alcanzar dicho objeto. "El culto que el autor y maestro francés Julien Guadet y con él numerosos escritores y arquitectos del pasado siglo —ha dicho Villagrán— rindieron a la virtud de la 'sinceridad', orientó hacia el principio de 'verdad'. Y si con el tiempo había de confundirse este principio con la elemental lógica de todo hacer humano, desde entonces exigió triple concordancia entre forma, finalidad y medio. La forma arquitectónica había así que perseguirla partiendo precisamente del dominio de la técnica constructiva, y del conocimiento lo más científico que fuera posible de la finalidad por satisfacer, o sea, del problema, para alcanzar como iniciación de solución el programa."⁸ Esta veracidad debía, en consecuencia, representar la ideación imaginativa de formas plásticas, la creación artística de volúmenes, que en su vuelo ideal y novedoso no se apartaran tanto como para olvidar su sustentáculo terrenal, definido por la satisfacción práctica de la necesidad de refugio, de guardia, y por los recursos materiales utilizados para hacer sólida y segura a la habitación. De aquí que la "sinceridad", vadera de lucha de Villagrán en su cátedra y fuera de ella —"Villagrán el sincero", decía la canción-corrido que entonaban los estudiantes, acompañados de guitarra, por el año de 1930—, no deba interpretarse estrechamente, en el sentido de querer obtener formas que fueran únicamente el resultado del cálculo mecánico y de las necesidades meramente biológicas del hombre que utilizaría determinada morada en proyecto, eliminando la porción expresiva de los elementos constructivos, la decoración en suma. Verismo que, por el contrario, debe ser visto con amplitud, sin limitaciones, coordinando factores y no multiplicándolos. Verismo técnico-plástico capaz de darle su lugar a la distribución, en cuanto que aporta comodidad; a la construcción, en tanto que es sólida y eficaz, y al estilo expresivo formal del edificio, por razón de que hace hablar o cantar a éste, como diría Paul Valéry.

Si bien es cierto que, en el terreno artístico-plástico, Villagrán pide el arraigo de las formas arquitectónicas en el corazón de la vida del habitante y en la médula de las estructuras constructivas, sin embargo no desea el aprisionamiento del espíritu del estilo en esta fase que es necesaria, indispensable, pero no única: es simplemente el punto de partida. Con tal motivo ha dicho: "Aquellos que han calificado la nueva arquitectura mexicana de funcionalista, significando con este vocablo que ha ignorado lo estético por satisfacer lo útil y lo social, no conocen la doctrina expuesta por nuestra Escuela de Arquitectura desde el año de 1924 y quizás tampoco la señalada paralelamente, aunque en forma distinta, por funcionalistas europeos, como Gropius por ejemplo." Pero en donde el maestro Villagrán formula de manera tajante su ideología de arquitecto, es en la siguiente sentencia, verdadera sabiduría expresada en forma sencillísima: "... Comprendióse así, desde el primer momento, lo indispensable que resulta al arquitecto dominar la técnica de su medio de expresión: ser artista y técnico; dominar el material en sus sistemas tradicionales y en los de nueva factura ATRIBUYENDO NO AL MATERIAL, SINO AL SENTIDO QUE LE INFUNDE EL ARTISTA, SU POTENCIALIDAD EXPRESIVA."⁹

Las ideas villagranescas, de cuyo conjunto extractado acabamos de destacar, por razones del carácter de este escrito, la parte plástica, tienen también una proyección bilateral; le han servido a nuestro autor como guía de investigación filosófica, contribuyendo a la formación de la teoría de la arquitectura, pero al mismo tiempo como método de proyectar los futuros edificios, contribuyendo de esta manera a la solución práctica de problemas concretos que sólo una doctrina arquitectónica puede afrontar. Villagrán posee un solo cuerpo de ideas a este respecto; no distingue, como nosotros lo hemos pretendido, entre teoría y doctrina del arte arquitectónico. Con certeza ha dicho el arquitecto Guerrero, ya mencionado: "¿Son, por tanto, teoría y doctrina en Villagrán, una misma cosa? Nosotros las hemos diferenciado antes, pues

⁷ José Villagrán García: "Panorama de 50 años..."

⁸ José Villagrán García: "Panorama de 50 años..."

⁹ José Villagrán García: "Panorama de 50 años..."

son irreductibles en el campo del conocimiento. La explicación está en el sentido ambivalente con que él ha sustentado la teoría. Ésta, enseñada en la cátedra como tal, al ser asimilada se convierte en un cuerpo de pensamiento tan activo, que es el arma mejor, la doctrina más eficaz y más alejada del dogma artístico, para los que hemos de ejercer el complejo arte de la arquitectura en nuestro país y en nuestro tiempo.¹⁰ Pero esta diferencia no establece una contraposición entre la postura del maestro y nuestra opinión como discípulos suyos, ya que siendo en el fondo toda doctrina algo cuyo fundamento es la teoría, Villagrán ha preferido acentuar de esta realidad heterogénea lo genérico, lo común, lo invariable de la evolución arquitectónica, mientras que nosotros hemos querido ir especificando de mayor a menor los rasgos distintivos de los problemas espacio-temporales, que son a los que mira de preferencia toda doctrina, dando por supuesta a la teoría y a sus conceptos únicos.

11. CARACTERIZACIÓN PLÁSTICA DE ALGUNAS OBRAS.

De todo lo expuesto hasta aquí sobre la vida y la obra de José Villagrán García, existen evidencias concretas que pueden confirmar los juicios generales anteriores. No podríamos dar por concluido el presente estudio si no deriváramos de las premisas sus consecuencias particulares, procurando que la visión extensa trate de iluminar la apreciación de cada una de las obras arquitectónicas que a continuación reseñamos. Este modesto intento de valoración y de reconocimiento habrá cumplido sus fines, una vez que el lector haya podido hacer oscilar críticamente su atención entre los aspectos generales del personaje estudiado y las facetas particulares que son sus obras, producto de su ser y de sus ideas, de modo que unos factores ayuden a entender lo más posible a los otros, alternativamente.

a) Edificio del Instituto de Higiene, Popotla, D.F. 1925

Se observa en esta obra, una de las primeras de las primeras de Villagrán, la existencia del relieve en su moderna fachada. El juego cúbico que combina cornisa, friso con pequeños vanos y

basamento, destacados por cortante claroscuro, se extiende en sentido horizontal. Esta tendencia de líneas se ve interrumpida por un cuerpo central, poco destacado, conteniendo cuatro ventanas francamente verticales. También es de interés el tipo de farol, hecho de concreto armado cuyo soporte no es de sección maciza, sino laminar, cruciforme. Esto denota la propensión diferenciadora de elementos, dentro de la uniformidad, la que aquí reside en un segundo término.

b) Edificio del Sanatorio para Tuberculosos, Huipulco, Tlalpan, D.F. 1925

Aquí Villagrán se enfrentó con un edificio de grandes proporciones. El asunto plástico lo resolvió con entretejes uniformes, pero destacando las partes más importantes. Hay una armonía muy suya, que compagina la ligereza y fragilidad estructural con la masa de los muros ciegos, pretilos y barandales. La posición de la torre del tinaco macizo, atrás y al centro de la composición, contribuye grandemente a este efecto. Muy lejanamente, el armazón de los elementos constructivos, interpretados cuadriformemente en razón del material de concreto, armado, recuerda el espíritu clásico o, cuando menos, denota su parentesco al cabo de una larga evolución. El equilibrio entre la igualdad de las partes en serie que predomina en la secuencia horizontal, y la diferenciación de los elementos que se percibe en las líneas superpuestas en sentido vertical, es sereno, perfecto. La torre del tinaco, sobria y grave, es un detalle del mejor gusto en esta tendencia, en que la pesantez se ve aligerada por los leves claros verticales de los soportes; éstos no son columnas, sino muros doblados formando bisel.

c) Casa habitación en Dublín No. 7, México, D.F., 1935

La fachada denota una gran serenidad y sencillez, a pesar de que la composición incluye una notoria irregularidad de elementos. Un solo paño liso la conforma, pero dentro de él no existe un macizo igual a otro, como tampoco vanos ni siquiera semejantes. Encarna esta obra a la armonía pura de las formas, ya que aquí ha desaparecido toda noción de ritmo. Es una de las

¹⁰ Enrique Guerreño: "Introducción" al "Panorama de 50 años..."

producciones más personales de Villagrán. Diríase que en su casa propia, él plasmó lo más íntimo de su personalidad artística.

d) Edificio “Palma”, México, D.F., 1935

Es un edificio de oficinas y de comercios. Tiene cinco plantas y su fachada fue resuelta en partido horizontal. Serie de ventanas corridas en este mismo sentido, alternadas hacia arriba, con las franjas macizas que se interponen entre ellas. Ambas fajas, de ventanales y de muros ciegos, son de igual anchura, menos en el primer piso, situado sobre la planta baja clareada, cuyo ventanal está ponderado. Esta proporcionalidad da la clave a Villagrán para emprender la defensa de lo melódico-plástico, ante la llegada arrolladora de la uniformidad de los elementos constructivos, expresados en ritmos obsesionantes. Imperativos de la época, las series monótonas no son entendidas por este arquitecto como elementos puramente útiles o fabriles, sino sometidos a su voluntad y sentimiento, hasta obtener de ellos contrastes que los hacen vivir como motivos artísticos abstractos. El recubrimiento metálico de los muros de fachada de este inmueble, contribuye a expresar la trasposición artística del espíritu fabril a la habitación humana, con todo el sobrio esplendor que conviene.

e) Edificio del Hospital de Cardiología, México, D.F., 1937

Una masa sólida, poco perforada, impresiona de pronto la mirada del observador. Luego, poco a poco, recapacitando, se distingue el poco espesor de las masas y los claros de los ventanales. Así, la primera sensación de pesantez se alivia gradualmente, hasta equilibrarse casi con los vacíos. Villagrán, tomando en cuenta el clima de la ciudad de México, no se lanza a clarear paredes son ton ni son, sino de acuerdo con las conveniencias. En donde un nórdico europeo o norteamericano abriría grandes ventanales, él se conforma con franjas cuyo ancho es menor al de los macizos horizontales que se alternan con aquellas, en sentido ascendente de la fachada. Aquí también, no se deja arrollar por la igualdad, anteponiendo no sólo diferencia de líneas y superficies, sino, además, de volúmenes y de sensaciones gravitatorias.

f) Pabellón de Cirugía del Hospital de Tuberculosos, Huipulco, Talpam, D.F., 1941

La fachada de este edificio está totalmente clareada, sin marcos ni ventanas ni vidrieras, por necesidad funcional. Sólo subsiste la estructura limpia, con sus quebrasoles del mismo material; de concreto armado. Esta retícula perforada, incorpora dentro de su juego formal y de luces y sombras, a los oscuros, de manera que en vez de proporcionar éstos una mayor sensación de fragilidad constructiva, ayudan por el contrario a hacer una fachada bien asentada en el suelo. Si los europeos ante un claro sin ventana hacen de éstos elementos de ligereza, Villagrán los somete a la misma gravedad que sus antepasados expresaron en las pirámides escalonadas o en las iglesias coronadas de cúpulas de azulejos.

g) Edificio del Hospital “Manuel Gea González”, Huipulco, Talpam, D.F., 1942

Volúmenes ciegos, pero elegantes dentro de su pureza geométrica. Estos muros cerrados no son presentados, sin embargo, como puras superficies lisas; se han destacado los elementos estructurales de concreto, de los muros de relleno hachos en ladrillo aparente. Éste es un juego de puros volúmenes, en realidad. Los cuerpos dedicados a la consulta externa, a los servicios intermedios y a la hospitalización, están muy claramente diferenciados entre sí, pero admirablemente ligados desde los puntos de vista funcional y plástico. Casi han desaparecido los relieves de los muros exteriores, sólo queda como recuerdo el señalamiento de lo estructural.

h) Edificio de Oficinas y Comercios “Hospital de Jesús”, México, D.F., 1943

Constituye este edificio, que abarca toda una cuadra, una elegante composición. Sobriedad y ritmo son sus notas características. Lo igual está bien balanceado son lo desigual. Franjas horizontales que se interrumpen al centro, dejando el campo a un sencillo motivo de sentimiento vertical, muy poco enfatizado. Los dos últimos pisos, de pequeños claros en amplios muros y remetidos en fachada, agracian al conjunto por el contraste que ofrecen con lo anterior.

i) Canchas de Frontenis del Parque Deportivo “Mundet”, México, D.F., 1943

El milagro realizado en esta elegantísima obra, consiste en expresar una ligereza y transparen-

cia inauditas, mediante una hermosa combinación de muros macizos. Lo aéreo de las rejillas superiores está invitando a volar a las paredes llenas, que constituyen, junto con la pelota, el motivo principal del juego. Obra que nos descubre un alto gusto por lo geométrico, que es un auténtico diedro reflejado en una sucesión de espejos; construcción lineal en alambre, que pareciera simular planos y cuerpos gruesos, suspendido en el espacio sideral como una de las constelaciones.

j) Edificio del Centro Universitario “México”, D.F., 1944

El cuerpo de este edificio se extiende horizontalmente, como deslizando su longitud sobre la línea de tierra. La serie de ventanas de las aulas, que dan al patio posterior, se organizan rítmicamente en sucesión ininterrumpida. Pero todas ellas están ligadas entre sí por un grande pero delgado marco común. Contrapesado a este tablero que presenta tan gran desarrollo, se halla el muro macizo de la derecha, unido al fondo general en ladrillo rojo, que esté escasamente clareado. Esta oposición es siempre relativa, porque no pretende huir de la repetición de elementos menores.

k) Edificio de Oficinas “Condesa”, México, D.F., 1947. (En colaboración con el arquitecto Enrique del Moral.)

Composición bastante elegante, aprovechando la esquina, aunque algo rígida. Aparte de sus grandes aciertos, el marco que reúne los pisos principales –primero y segundo– convirtiéndolos en una unidad de base, parece exagerado; destaca en demasía este motivo con relación al conjunto. Por eso su esbeltez y belleza decrecen algo.

l) Edificio para Estacionamiento de Automóviles “Gante”, México, D.F., 1948

Admirable exterior hecho de pequeños ritmos calados, que se concentran sabiamente en la parte dominante del frente. Los motivos adicionales, inferior y superior, siendo respectivamente claridad y macicez, enmarcan el juego de luces y sombras del amplio tablero. Las grandes líneas del alzado son ejemplares por su sinceridad y valiosa expresión, así como por su fresca y moderna plasticidad.

m) Edificio del Centro Inmobiliario “América”, México, D.F., 1952

Grandioso conjunto, enclavado en el meollo de la ciudad. La monotonía ha sido combatida con acierto, es decir, con buen sentido, ya que no fue eliminada sino reducida a sus justos límites. Masas, macizos y claros se combinan en ángulos formados por grandes paramentos encontrados. Visto el edificio según los estratos horizontales que lo forman, superponiéndose en orden ascendente, se descubre la discreta melodía de las fachadas. El tema sólido de ésta gravita sobre los pisos inferiores, pero el resto se resbala después sin variaciones hacia lo alto. Abajo: cristales, reflejos y huecos de las intercolumnas. Encima: ventanas en serie, unidas por parteluces metálicos verticales; dichas ventanas marcan los pisos, que tienen sus respectivos antepechos, acusados en el exterior por largas franjas horizontales. La igualdad de estos paños uniformizados por los ventanales, está rota por los ángulos que forman al interpretarse los muros exteriores. Éstos establecen fuertes contrastes entre muros ahuecados y cerrados, constituyendo las últimas pausas dentro del desenfreno rítmico. Por otra parte, la colocación de la iglesia colonial asilada en el centro, y empequeñecida ante el contraste de alturas, teniendo como fondo escénico las extensas fachadas del nuevo edificio, podríamos decir que es la menos deficiente solución por contraste, pero no la mejor dentro de un criterio de mutuo acercamiento, que no significa empero fusión, sino concordancia limitada.

n) Edificio Comercial y Cine “Las Américas”, México, D.F., 1952

Interesante unidad volumétrica que adolece, sin embargo, de fachadas excesivamente divergentes, descomponiendo algo aquella unidad. La menos lograda de éstas es la principal, que mira a la avenida Insurgentes. Ventanales demasiado grandes con relación a los otros elementos, lo que se acentúa más por estar injustificadamente remetidas. Por eso la entrada luce menos de lo que debiera. El gran pórtico, cuyo enmarcamiento se eleva con acierto, más bien debía haberse contrastado con una fachada plana de fondo, sin relieves de consideración. Los otros alzados son, sin duda, bellos y bastante elegantes.

ñ) Edificio Comercial “Lafragua” No. 4, México, D.F., 1953

De las últimas obras de Villagrán, es ésta una de las mejores, pues acusa una tendencia propia muy

personal. La cuadrícula protectora contra el sol caliente de la tarde, dominante en la parte central, verdaderos parteluces-persianas, está armonizada con gran sencillez y naturalidad con los recursos melódicos inferiores y laterales, sin caer en una vulgar simetría, ya que teniendo todo lo demás de una composición simétrica, carece sin embargo de un eje central.

o) Edificio del Conjunto del Rastro y Frigoríficos del D.F., 1954–1955

Grandiosa edificación que permite colocarla en el terreno entre la arquitectura y el urbanismo. El partido general está resuelto de acuerdo con propósitos estrictamente funcionales. Sus partes principales se ensamblan en un armónico conjunto. En este edificio predomina lo que hoy puede considerarse el “cuarto poder” de la arquitectura: las instalaciones, que por su importancia actual han adquirido la categoría de factor esencial, al lado de los tres clásicos factores constitutivos de una obra: lo constructivo, lo distributivo y lo decorativo. En cuanto a las fachadas, se antoja anotar que aunque están bien conformadas, parece que faltó meditarlas más. Dado el estilo tectónico de Villagrán, él debió plantearse el problema de cómo salvar las irregularidades formales dentro de la abrumadora regularidad. Oportunidad única, vista la monumental extensión de esta obra. Sería insensato objetar la solución espacial de ella, dado que aquí el factor económico era rector; sin embargo, hubiéramos deseado mayor emoción estilística. La magnitud material parece haber impuesto las normas de un trabajo muy técnico, aun en el terreno artístico, sin que éste haya sufrido mucho, ya que el método fabril y el ritmo plástico coinciden en sus medios. Por eso parece diluirse un tanto el sello característico del autor.

12. CONCLUSIÓN

Por lo expuesto, se puede sacar la siguiente conclusión, respecto a esta figura que ha formado con su sola presencia toda una época en la historia de nuestra arquitectura. En primer término, Villagrán ha sido y es un arquitecto completo; tanto teórica como prácticamente. Después, debemos asentar que en cuanto al lado teórico, la solidez de las ideas debe atribuirse a la gran tradición cultural de México, que desde tiempos remotos creó un arte monumental, el

primero del Continente Americano en sus fases indígena y colonial; lo que ha hecho que hoy se estudien a fondo esas manifestaciones, para extraer de ellas la síntesis que, sumada a los factores contemporáneos, deba acompañarnos en el porvenir. Por otra parte, sus importantes realizaciones arquitectónicas están en perfecta concordancia con aquella clara visión teórica de los problemas arquitectónicos del mundo y de nuestro medio. Si bien Villagrán ha dicho, refiriéndose a la época inmediatamente anterior a la cual: “Como en toda evolución histórica acontece, la conquista de las tres etapas reseñadas –anacrónico-exótica, anacrónico-nacional y modernismo pintoresco–, se acumulan en una cuarta que apunta en el campo nacional el año de 1924; sólo que a diferencia de aquéllas inaugura su acción en el terreno de lo teórico, al formular un cuerpo de doctrina, que se constituye en orientador de la nueva práctica”,¹¹ nosotros creemos que esas tres épocas contemporáneas son una excepción dentro del desarrollo amplio de la historia de nuestra arquitectura. Tanto para el arquitecto indio como para el colonial, la ideología social y cultural estaba embebida en la obra arquitectónica que pensaba su cerebro y ejecutaba su mano. Lo que ha hecho Villagrán al desear que el arquitecto sea la suma de la idea y de los hechos, como lo ha demostrado en sí mismo, no ha sido salirse de la tradición genuina, sino volver a ella con todo el vigor que le daba dicha tradición, momentáneamente olvidada a fines del siglo pasado y a principios del actual.

Por lo que toca al futuro de nuestra arquitectura, una vez asimilada la ejemplar lección de este maestro, hay que acentuar este carácter integrador del arquitecto mexicano de todos los tiempos, que es lo que nos pudiera distinguir de los demás de este hemisferio, y de los de muchas regiones de la tierra.

Pero esta formación general no impide, sino fomenta, el planteo de problemas especializados para su ulterior ahondamiento, tanto en el plano teórico como en el práctico, en lo filosófico como en lo técnico-doctrinal, sustentáculo inmediato del proyecto arquitectónico. En el terreno de la teoría pura, Villagrán ha dejado indicaciones precisas para el porvenir,

¹¹ José Villagrán García: “Panorama de 50 años...”

cuando ha afirmado: "Urge descubrir la esencia de lo auténticamente mexicano en las obras de nuestro secular patrimonio de arte, para conscientemente acentuar a la mexicana la lengua del Occidente, que sin ser nuestra, nos pertenece y le pertenecemos con nuestro destino desde el siglo XVI. Urge ser lo que debemos ser y lo que somos: mexicanos."¹² Ya antes, había dicho en este mismo sentido: "Sólo un estudio aparte del que hoy nos ocupa, podría autorizar una incursión tras las constantes que permiten a nuestras artes emplear la lengua del Occidente para expresar lo que nuestra propia cultura infunde."¹³

En cuanto a las realizaciones y sus planes, suficientes orientaciones ha dejado Villagrán para el futuro inmediato. Con sólo su ejecutoria profesional y académica, tenemos un ejemplo vivo a imitar, cada uno dentro de sus peculiares circunstancias. Uno de los frutos más maduros que ha salido del entendimiento de lo heredado, con aportaciones colectivas, ha sido la nueva organización que últimamente imprimió a nuestra Escuela Nacional de Arquitectura su actual director, el arquitecto Alonso Mariscal.

Sabiendo que la arquitectura tiene que ser dinámica para ser buena, y no estática, el arquitecto tendrá que sumirse en el estudio de las peculiaridades del programa, pero sobre todo en las peculiaridades de su propia conciencia, de su mismo criterio. Esta diversificación de posibles direcciones, es lo que ha cristalizado en la variedad de talleres autónomos que a modo de diversas pequeñas escuelas, se coordinan en la gran institución que cobija por igual a las diferentes orientaciones y, también, a las posiciones más antagónicas. El intercambio de ideas elevado simultáneamente a la formación personal, es el mejor camino para la creación de nuevas generaciones que sean dignas de un porvenir mejor.

¹² José Villagrán García: "Ideas regentes..."

¹³ José Villagrán García: "Panorama de 50 años..."

PLAN DE ACCIÓN EN PRO DE LA ARQUITECTURA

Arte, mayo - junio de 1952.

GENERALIDADES

Toda política encaminada a exaltar los valores de la arquitectura, debe estar basada en un plan de acción cuya finalidad sea llevar por distintos caminos al mejoramiento de la creación arquitectónica mexicana. Deben subordinarse a este objetivo fundamental todas las otras actividades conectadas con él, como son la educación popular, la educación profesional, la difusión y descentralización, la acción oficial y el aprovechamiento de la iniciativa privada. El ejemplo concreto conocido de todos, de la pintura mexicana contemporánea, nos sirve para ilustrar lo dicho. Para fomentar la alta calidad artística de la creación arquitectónica, lo mismo que en cualquier creación de alguna otra de las artes, hace falta preparar al público que va a usar y a promover las construcciones arquitectónicas, así como al artista que las va a idear. Este aspecto no es, como pudiera suponerse, una repetición de las finalidades que cumplen las escuelas de arquitectura existentes tanto en nuestra capital como en alguna que otra ciudad de provincia, puesto que en ellas observamos una marcada preferencia por el aspecto meramente técnico del contenido de la enseñanza –cosa que desde luego nos parece muy bien– y casi ningún empeño en educar al alumno en el orden artístico moderno, y menos aún en el sentido de llevar una educación apropiada al público general que se relaciona con la arquitectura: propietarios, obreros, artesanos, fabricantes, inquilinos, fraccionadores, banqueros, etc. De las escuelas de arquitectura no cabe duda que salen buenos profesionales, pero no grandes artistas. El México actual ya necesita ponerse dentro del espíritu de su época, a la altura de su gran tradición arquitectónica.

ASPECTOS PARTICULARES

1. EDUCACIÓN POPULAR:

La educación popular comprende tres aspectos: el de la gente joven en formación o estudiando, el de la gente adulta con cierta instrucción general o especializada y el de los adultos sin cultura

de ninguna especie. Todo este público que espera la acción orientadora de los artistas, está diseminado en las pocas grandes ciudades que poseemos y en multitud de conglomerados y pueblos repartidos en el extenso territorio nacional. Para llevar a cabo esta tarea, hay que dividir a la acción en tres sentidos: hacia la escuela elemental en primer lugar, hacia el hogar y los centros de trabajo agrícola e industrial en segundo lugar, y hacia las instituciones que agrupan a los adultos de mayor preparación intelectual de cada lugar, en tercero y último lugar. En el primer caso hay que divulgar instructivos adecuados para que los alumnos de las escuelas hagan observaciones y trabajos manuales sobre temas de la arquitectura de su región. En el segundo caso hay que promover brigadas de expertos que se trasladen a diversos puntos del país para que instruyan a la masa del pueblo en la forma de vivir mejor aprovechando las ventajas de una buena casa. En el tercer caso hay que llevar exposiciones objetivas y dar conferencias alusivas a los temas arquitectónicos universales y nacionales.

2. EDUCACIÓN PROFESIONAL

La educación profesional está actualmente encomendada a las correspondientes escuelas de arquitectura: la de la Universidad Nacional, la del Instituto Politécnico Nacional y las dos otras que existen en algunas capitales de los Estados. Sin embargo, esa educación debe completarse creando un organismo apropiado para estudio de post-graduados, en donde se estudien los problemas nacionales en materia de arquitectura, urbanismo y planificación regional y nacional, enfocados éstos no desde el punto de vista propio de una profesión liberal, sino vistos a través del amplio enfoque que de ellos debe hacer el Estado. Para lo cual se deben llevar a cabo cursos intensivos de corta duración y pensionar a la vez a jóvenes pasantes de arquitectura para que puedan realizar su servicio social en las provincias, en los medios urbanos y rurales, pudiendo asesorar en muchos casos a los gobiernos de los Estados, o también en los distintos barrios pobres de nuestra capital. Concentrados los datos que se vayan obteniendo, para después poder presentar, basándose en ellos, a las Secretarías de Estado que tengan como función construir nuevas obras arquitectónicas, así como a las Direcciones de Obras Públicas de los Estados y

Municipios, orientaciones útiles en beneficio de los pueblos y sus moradores, de la categoría o calidad de los trabajos arquitectónicos. Como resultado de esto se podrán hacer exposiciones de materiales de construcción, naturales y fabricados, recopilados en toda la República, así como exhibiciones de toda la serie de datos interesantes que se recopilen en las distintas regiones del país.

3. CREACIÓN

Para fomentar la creación arquitectónica original, de alta calidad y que pueda ofrecer al movimiento arquitectónico de México algunas perspectivas de repercusión internacional, conviene establecer concursos para premiar a las mejores concepciones arquitectónicas, urbanísticas y de planificación regional, ya sean en proyectos o en realizaciones concretas.

Divulgar los resultados de estos concursos con todos sus detalles técnico-artísticos, por medio de publicaciones con el fin de que sirvan de obras de consulta a los especialistas o de aprendizaje a las nuevas generaciones de arquitectos.

Organizar discusiones, por medio de mesas redondas o de seminarios, sobre el aspecto artístico de la arquitectura, ya sea ésta del pasado o del presente, ya sea extranjera o mexicana, que se llevarán a cabo entre los mismos arquitectos o entre investigadores de las artes plásticas en general, especialistas en crítica, historia, filosofía, estética del artes.

Estos estudios se divulgarán por medio de exposiciones objetivas de las grandes obras arquitectónicas antiguas y modernas nacionales y extranjeras.

4. DIFUSIÓN Y DESCENTRALIZACIÓN:

Este punto es muy semejante al número uno, referente a la educación popular: lo dicho allí debe aplicarse también aquí. Sin embargo, específicamente corresponde a este aspecto de difusión y descentralización, el importante papel de descubrir los valores locales desconocidos, como pueden ser estudiantes con aptitudes desarrolladas y sin oportunidades de hacerlo, o arquitectos autodidactas y constructores prácticos que requieran mejores orientaciones para el mejoramiento

del rendimiento de su trabajo. Para ello hay que llevar a efecto cursos intensivos por rotación a través de los diferentes Estados del país, para que los talentos perdidos y no desarrollados se vayan incorporando poco a poco al movimiento artístico nacional. También es conveniente establecer círculos artísticos en las capitales de provincia, para que todas las artes sirvan de medios de contacto entre los diferentes artistas del país y, particularmente, entre todos ellos y el gran núcleo establecido en el Distrito Federal.

5. ACCIÓN OFICIAL

La acción oficial debe consistir en la correcta dirección y organización de las actividades siempre crecientes aquí reseñadas. Pero además esta acción debe estar basada en la consecución de todos aquellos recursos y medios suficientes para que los servicios de fomento arquitectónico que deseen proporcionar al pueblo sean eficientes, lleguen de verdad al alma popular en la provincia y en las grandes urbes, y no se quede en puros enunciados de palabras, expresiones demagógicas exclusivamente limitadas a los saloncitos más o menos bien decorados del Palacio de Bellas Artes. Aquí el lema debe ser: "Menos burocracia y más acción".

6. INICIATIVA PRIVADA:

Para los fines de esta campaña de fomento de la buena arquitectura nacional, la iniciativa privada juega un papel importantísimo. Se debe considerar para nuestros fines como iniciativa privada, a toda aquella acción particular relacionada con la arquitectura que vaya más o menos de acuerdo con los planes formulados para esta campaña. Por eso la iniciativa privada debe actual de acuerdo con los planes oficiales al mismo tiempo que actúa defendiendo sus propios intereses particulares. Así, pues, la finalidad debe ser que los particulares oigan y tomen en cuenta las sugerencias del gobierno futuro, el que deberá dirigir su política artística en el sentido de la difusión y descentralización de los rectos principios de la arquitectura, ya sea para que el público aprecie, respete y conserve las obras valiosas del pasado o para que facilite con su apoyo, adhesión y

aplauso las auténticas creaciones del presente y del futuro. En resumen, se trata de una acción ensanchadora capaz de trascender los estrechos círculos artísticos existentes, capaz de ir más allá buscando la cooperación, la comprensión y el estímulo de los hombres no artistas, pero que saben gozar de las verdaderas obras de arte. Tan activo debe ser el papel que desempeñe el artista como el del público, ya que sin este último es imposible todo mensaje estético que aspire a tener alguna resonancia social.

COMO DEBE SER EL ARQUITECTO CONTEMPORÁNEO

Edificación, Núm. 27, mayo-junio de 1939.

Voy a definir tan sólo y de manera esquemática la posición en que debe colocarse el arquitecto nuevo. Pero hablar de la posición histórica de un individuo que trata de realizar algo nuevo en el mundo, equivale a hablar de un pensamiento y de su voluntad exclusivamente. La razón de esto es sencilla: Nadie que quiera tomar las riendas de una actividad social o profesión que ya haya sido practicada o ejercida de muchos siglos atrás, como en efecto ha pasado con la Arquitectura, podrá decir que su misión consiste en continuar la práctica o el ejercicio que se profesa en el momento mismo de sentirse llamado a asumir tal responsabilidad. Pues continuar una regla o una norma o un método que ha sido heredado, y que por lo mismo está muy elaborado, experimentado y plenamente confirmados sus efectos y sus ventajas, es colocarse en una situación inerte, pasiva y siempre fuera del campo de la evolución del hombre; es vivir alimentándose sólo de costumbres, de soluciones prestadas, en vez de vivir también de pensamientos, de ideas.

Entiendo por arquitecto contemporáneo aquel individuo que, en primer lugar, pertenece a cualquiera de las generaciones posteriores a las nacidas el último cuarto de siglo XIX (momento en que empieza una transformación paralela en todos los órdenes); que, en segundo lugar, tiene una preparación arquitectónica que lo hace ver claramente el cambio de ruta que a partir de él y sus contemporáneos se está efectuando en la corriente arquitectónica de su patria; y que, en tercer lugar, prepara las bases para realizar en el futuro sus ideas acerca de las ciudades y edificios funcionalistas. Esto último no quiere significar de ninguna manera que no realice durante su vida obras materiales, edificios representativos de su época; si ha de hacerlos, resultarán imperfectos con respecto a sus ideas para el futuro, pero siempre con el carácter lo más cercano posible a ellas.

Esto quiere decir que el nuevo arquitecto se define fundamentalmente desde el punto de vista de su contextura ideológica así como del de la voluntad con que trata y prepara el advenimiento del nuevo Urbanismo y de la nueva Arquitectura, que son sin duda de tipo funcionalista. De donde se deduce que si los individuos que pertenecemos a las últimas generaciones nos queremos formar según la estructura psicológica del arquitecto nuevo, nuestra preparación y nuestros conocimientos deberán estar constituidos, no sólo para servirnos de ellos prácticamente

en los momentos presentes según fórmulas y métodos ya experimentados, sino para iniciar, para empezar la construcción de un nuevo camino. Y este nuevo camino se logra edificándolo esencialmente con pensamientos nuevos, con ideas iniciales, con visiones intelectuales precisas de los acontecimientos actuales que serán causa de otros consecuentes del porvenir. Iniciativas inexperimentadas aún, en estado de creación, es decir, imperfectas en la medida en que no se han completado ni perfeccionado todavía con la experiencia diaria, lo que viene a significar que entender ideas, jugar libremente con ellas, razonar los procesos, construir pensamientos, imaginar hipótesis, plantearse nuevos problemas, son en suma la meta de nuestra preparación fundamental.

La etapa histórica que estamos viviendo es, quiérase o no, una época entera de vida provisional. Podemos pues, suponer que el arquitecto contemporáneo, el verdadero, el que auténticamente se ha identificado con la noble misión ya expuesta, es un constructor desconocido, un héroe anónimo que va a morir un día dejando tan sólo una partícula de la obra común: la ORIENTACIÓN. Y orientar a los grupos venideros quiere decir indicar con el pensamiento, concretándose a unas cuantas ideas directrices, el camino y los medios necesarios para empezar a levantar el mundo maravilloso del Urbanismo y de la Arquitectura en conjunción con las demás técnicas para servir armónicamente a la colectividad. Estos ideales que hoy no nos cansamos en predicar; estas visiones que no nos cansamos en hacerlas comprender a los que tienen en su mano el porvenir de la nación, pasarán seguramente a las mentes de la gran masa popular y entonces ellas así orientadas ya no predicarán nuestras ideas, sino que por razón natural las realizarán.

¿Qué esto que digo quiere decir que la enseñanza que obtenemos de la práctica y los golpes que recibimos durante el curso de ésta son inserviles para el verdadero arquitecto contemporáneo? No de ninguna manera. Las experiencias diarias, los fracasos periódicos, los aciertos y los arrepentimientos son precisamente la llave para darnos prácticamente cuenta de lo necesario que es el replanteamiento de los problemas arquitectónicos y la fijación precisa de los límites reales de toda innovación. Las construcciones que en número indefinido se hacen, con el objeto o sin él, aquí y allá no representan más que un motivo o causa para aclarar nuestra

propia y equívoca situación al levantarlas. Para el que haya pasado por las aulas de una escuela de Arquitectura, por muy "hombre práctico" que sea no puede escapársele una pequeñísima duda, alguna partícula insignificante de la idea de que levantar edificios arbitrariamente, sin un orden pre-establecido es cosa que encierra alguna culpa para el técnico que los erige.

En resumen: No es arquitecto verdaderamente contemporáneo todo aquel que vive y ejerce su profesión actualmente. Es sólo aquel que, de entre éstos, posee una sólida preparación ideológica (Por ejemplo, conoce la Teoría de la Arquitectura, la Análisis arquitectónica, la Historia de la Arquitectura, la Filosofía de la Arquitectura, las Doctrinas Sociales, la Economía Política, la Teoría de la Política, etc.) y sabe mirar la realidad presente con ojos avanzados. Poseer esa preparación y ver así las cosas es predisponer al arquitecto nuevo a que pueda plantearse clara y rigurosamente el problema de la arquitectura del porvenir y pueda idear al mismo tiempo la solución provisional de ese gran problema. A ésta visión actual y futura de los problemas arquitectónicos es a lo que he llamado antes ORIENTACIÓN. Y que el arquitecto de nuestro tiempo es sin duda el técnico capacitado para dar sobre todas las cosas la verdadera orientación en su materia. Que el contenido ideológico de esta orientación sea la doctrina del Funcionalismo Socio-económico es cosa aparte y que no es posible que desarrolle aquí.

CUIDADO DE LA EDICIÓN

Diana Dayanira Morales Sánchez

DISEÑO Y FORMACIÓN

Josué Flores Pérez

Cuadernos de Arquitectura 2, Alberto T. Arai, Escritos

editado por la Dirección de Arquitectura y Conservación
del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA,
se terminó de formar en octubre de 2018.