

Integración del Valor Arquitectónico

José Villagrán García
con la presentación de Julieta Lasky

Colección
CYAD
1992



UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO

1
760
3

Integración del Valor Arquitectónico

José Villagrán García

con la presentación por Julieta Lasky Rajzbaum



UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA - AZCAPOTZALCO
División de Ciencias y Artes para el Diseño
Colección de Libros CYAD México 1992

242218

Integración del Valor Arquitectónico

**José Villagrán García
con la presentación por
Julieta Lasky Rajzbaum**

Ingresó a la Universidad Autónoma Metropolitana, impartiendo cursos en Tronco Común y Tronco Específico. Para complementar su actividad docente se ha apoyado en varias compilaciones como: "Percepción", "Metodología", "Axiología", "El Arte y la Cultura", "El Desarrollo del Ambito Industrial" y "Glosario de Términos para el Diseño", también ha elaborado material audiovisual para cumplir con su objetivo didáctico. Ha trabajado con especial dedicación en el área de Teoría de la Arquitectura, y el análisis del espacio arquitectónico de la Ciudad de México. Ha realizado estudios de maestría en Restauración de Monumentos, en la División de Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la U.N.A.M.

Cuenta con los siguientes trabajos de investigación: "¿La comunicación qué es? (1983) y "¿El Barroco Mexicano parte de nuestra Identidad?" (1989). Ha escrito varios artículos para difusión: "El Barroco en México e Hispanoamérica y su trascendencia en nuestra Cultura"; corrientes artístico culturales que originan la Arquitectura Neoclásica y Contemporánea"; "El objeto del Signo y su Significado": "Los Misioneros Españoles y la Construcción de los Conventos Mexicanos del siglo XVI": "Las Normas en la Restauración de Monumentos"; "El Concepto de Derecho en los distintos Sistemas Jurídicos de occidente y su Relación con la Restauración de Monumentos", etc.

Como obra artística ha presentado una colección de dibujos sobre arquitectura Virreinal en la Ciudad de México.

218086
C.B 2894025

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

Dr. Gustavo A. Chapela Castañares
Rector General

Dr. Enrique Fernández Fassnacht
Secretario General

UNIDAD AZCAPOTZALCO

Dra. Sylvia Ortega Salazar
Rectora

Ing. Enrique Tenorio Guillén
Secretario



MDI. Emilio Martínez de Velasco
Director de la División de
Ciencias y Artes para el Diseño

Ing. Juan Manuel Nuche Cabrera
Secretario Académico de la División de
Ciencias y Artes para el Diseño

Dr. José Ignacio Félix-Díaz Ortega
Jefe del Departamento de
Medio Ambiente

Integración del Valor Arquitectónico

Coordinación Editorial

DCG. Ma. Teresa Olalde Ramos
Coordinación de Difusión de CYAD.

UAM
NA 2760
U5.43

Consejo Editorial

Lic. José Ignacio Aceves Jiménez
Arq. Carlos Moreno Tamayo
Arq. Guillermo Gerdingh Landin
Arq. Humberto Rodríguez García

Diseño Editorial

Ma. Teresa Olalde R.

Fotografía

Mauricio Gay

Revisión de Textos

Estela Jiménez

Impresión

Gráfica

Impreso en México
© Universidad Autónoma Metropolitana - Azc.
División de Ciencias y Artes para el Diseño
Av. San Pablo No. 180
Azcapotzalco, 02200
México, D.F. Apdo. Postal 16-307
Primera Edición 1992.
Impreso en México - Printed in México.
ISBN 970-620-239-0

INDICE

Presentación

1. Integración del valor arquitectónico
2. Breve idea de una teoría ontológica de los valores
3. Integración y formas de realidad del valor arquitectónico
4. Lo factológico en arquitectura
5. Formas del valor estético en arquitectura
6. El carácter
7. Estilo: modernidad y arcaísmo
8. El valor social arquitectónico



AZCAPOTZALCO
BIBLIOTECA

PRESENTACION

Con motivo del curso que el Arquitecto Villagrán impartió en la "Escuela Nacional de Conservación y Museografía Manuel del Castillo Negrete", entre abril y junio de 1974, a petición de su entonces Director, el Arq. Carlos Chanfón Olmos y gracias a su colaboración, podemos presentar ahora a los alumnos de la Universidad Autónoma Metropolitana, el contenido de dicho curso el que a su vez viene siendo la ampliación y puesta al día de parte de su Teoría de la Arquitectura, publicada por el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1964. Mismo que hemos empleado durante ya aproximadamente siete años de nuestra clase de Laboratorio de Arquitectura VI en la División de Ciencias y Artes para el Diseño de esta Universidad. Es muy justo también hacer constar y agradecer a la Sra. Conchita Villagrán, el haber autorizado su publicación, sin la cual hubiera sido ésta del todo imposible.

Más que un comentario mío a la vida y obra del Arquitecto Villagrán que resultaría del todo parcial e incompleto, me gustaría presentar un retrato vivo dentro de lo posible, de la figura del Maestro, a través de testimonios de personas que tuvieron la suerte de convivir estrechamente con él, como compañeros de estudios y de trabajo, como alumnos y seguidores suyos, ya que no se puede desconocer la huella que ha dejado trás de si.

Escuchemos pues lo que de él nos dice el Doctor y Arquitecto Carlos Chanfón Olmos, uno de sus más connotados discípulos:

"José Villagrán García, por su parte conjugó dotes excepcionales en diversas actividades, junto a una gran capacidad de trabajo, desde su primera juventud dedicó tiempo y esfuerzo a su autoformación humanística. Dotado de una mente filosófica, manejó con soltura el raciocinio teórico y analizó las corrientes de pensamientos vigentes en la primera mitad del siglo. A pesar de ser teórico destacado, nunca se alejó de la práctica profesional de la arquitectura, en la que con justicia se le considera el iniciador mexicano de la corriente contemporánea. Maestro por vocación, llegó primero a la cátedra y a la Dirección de la Escuela Nacional de Arquitectura después, siendo aún muy joven y por demanda del alumnado. Creó la cátedra de Teoría de la Arquitectura, para la cual elaboró un cuerpo congruente de doctrina, que ha servido de guía a muchas generaciones de arquitectos mexicanos. Por tan variados méritos, acumuló distinciones y reconocimientos a su labor, tanto en México como en el extranjero".

Aporta el Maestro Villagrán el concepto de "espacio" como la materia prima que transforma el arquitecto y las arquitecturas, ya que como relata el mismo Chanfón en su Teoría de la Restauración: "Desde la segunda mitad del siglo, mucho antes de la primera edición del "Sapel Vedere l'Architettura", de Bruno Zevi, ya presentaba en su cátedra universitaria al espacio arquitectónico como materia prima de la arquitectura, al incursionar en la restauración, consideró al espacio como materia de ella, sin ocultar sus fuentes de apoyo".

En cuanto a la estructura teórica del programa arquitectónico, también es original del Maestro: "toca a Julien Guadet estudiar, sin lugar a duda por vez primera el tema del programa como entidad en lo que denominó Principios Generales o Directores, y comprenderlo en el capítulo de las

Grandes Reglas de la Composición. Indudablemente estas alusiones no fueron las únicas, pues a través de toda su vasta obra se encuentran de continuo referencias a él, como las que en otro lugar de nuestro estudio tendremos oportunidad de citar. Sin embargo, la estructura propiamente categórica no fue tampoco estudiada por este ilustre maestro. Pero también cabe suponer que en la realidad de hace setenta y tantos años no existía la inquietud que ahora nos lleva a penetrar no sólo en los conceptos que comprenda todo programa, sino en su estructura que nos oriente e ilumine, ante la veloz movilidad del estilo y, por lo mismo de la forma. Durante lo reducido de una vida individual estamos actuando en tan discrepantes direcciones, que apenas nos damos tiempo para juzgarlas y valorarlas.

Por lo expuesto, se concluye que la actualidad del tema de nuestro estudio no consiste en el invento o la creación del Programa, sino en el intento de penetrar en su estructura categórica y esencial y de alcanzar una comprensión de ella".

Dentro de su Teoría de la Arquitectura, por la que es considerado el Teórico más destacado de la actualidad; podemos reconocer varios elementos que la hacen enteramente original; que supo recoger del avance de la Axiología, de la Filosofía del Arte y de la Estética; como de las teorías de la arquitectura previas a él y que abrían la puerta a una nueva estructuración de las mismas.

De la Axiología o Filosofía de los valores, toma su "andamiaje" para "construir" el valor arquitectónico, complejo y plural. Logrando establecer su jerarquía y su interrelación a la vez que su autonomía como valores independientes que son; lo útil, lo lógico, lo estético y lo social.

De la Filosofía del Arte, asimila o toma la no identidad entre arte y belleza; por lo menos en el sentido unilateral clásico que por mucho tiempo tuvo, para llegar al actual concepto de arte universal en el que todas las culturas quedan representadas o incluidas con su propio sentido de belleza.

En otras palabras, el arte se ocupa del valor estético, el cual es diverso para cada una de ellas.

Este valor condiciona la autenticidad de la obra arquitectónica como tal, ya que aún poseyendo en sumo grado los restantes, sin éste se desplomaría.

El mismo valor estético se abre en Villagrán a nuevas formas de valor: la composición, el partido, la unidad, la claridad, el contraste, la simetría. Como un reflejo de la armonía del universo y que no agotando lo bello, por ser un valor absoluto; invita a proseguir su estudio, en nuevas objetivaciones posibles.

Villagrán como maestro, gozó siempre de una gran popularidad entre los alumnos, y él reconociéndolo ha dicho "he sido siempre muy taquillero". Efectivamente llegó a tener 3,000 alumnos solicitando inscripción a su cátedra de la Universidad Nacional, a pesar de la profundidad de sus exposiciones y de su altura académica.

Este hecho que experimentamos todos los que le hemos conocido; tiene su raigambre y explicación en su ideario como maestro; que afortunadamente ha quedado recogido en: "José Villagrán, documentos para la historia de la arquitectura en México", del I.N.B.A. publicado recientemente, y tomado de sus "Objetivos para la clase de Teoría".

1. Deseo invitar al estudio serio, concienzudo, basado en una convicción arraigada de saber.

2. *Deseo estimular el desarrollo sereno de la personalidad. No olvidar el yo para transplantarlo por el tratadista o el erudito, no olvidar que el arquitecto debe ser de su pueblo, de su tiempo y para su tiempo, un adelantado, un hombre con personalidad fuerte.*

3. *Deseo detener los prejuicios, quitar la idea torcida de revolucionar sin base y sin fin concientes y de aletargarse, por el contrario, en el rincón de un monumento viejo y meritorio, pero viejo, sin volver los ojos al presente, al hoy.*

4. *Deseo llevar el concepto más claro de la arquitectura, pero llevarlo en forma de convicción no de definición que resista al inmenso peligro de la rutina que convierte al entusiasta luchador en una potente bestia, aunque parece duro y exagerado decirlo, la carga que tira bien del carro pesado al que se ha voluntariamente uncido. Ligar la idea con la práctica.*

5. *Deseo prevenir los desencantos, para los idealistas; excitar el idealismo en los calculadores fríos. Entusiasmar a todos y tratar de encontrar el equilibrio de las facultades. Nuestra clase es una verdadera reunión de compañeros, soy el mayor por experiencia y edad.*

6. *Más todos vamos a buscar y trabajar por ver más y más claro. No es una cátedra de aquellas en que se repiten los eruditos tratados sobre la materia que se trata de enseñar; es una verdadera conversación de compañeros que abre mi alma toda, con sus experiencias, sus dudas, sus triunfos y sus fracasos, a los jóvenes que vienen con entusiasmo valiente a emprender este camino bien empinado, muy fecundo en grandes satisfacciones, en no menores y frecuentes inquietudes y en otros, tristezas que abundan en cada paso en cualquier profesión liberal y que se unen en la nuestra con los que le corresponden como bello arte que es.*

Casi me desespero de comenzar una vez más, para con los años ver tornados estos entusiasmos de hoy, en torpes cálculos financieros de mañana. Soy un idealista, no lo dudo, amo nuestra arquitectura aún hoy después de haber dejado la escuela como ustedes mismos. No dejo de mezclar este mi cariño por tan noble arte con los muchos sinsabores que me trae las inquietudes y sobras que me ha costado aunar el arte con la profesión, el vivir para él y para mi sustento. Trataré de llevar a todos éste mi entusiasmo no con toda su experiencia, no desbocaré mis grandes impresiones para no peligrar en ustedes con los idealistas. Tampoco seré frío y didáctico para no apagar la llama del arte que comienza a iluminar sus almas en estos días de la primera escuela, porque deseo que la conservéis así siempre, si soís artistas y llegáis a serlo toda la vida.

Los estudios son a veces áridos cuando se pierde la fé, otras veces requieren constancia, siempre exigen sacrificio y el arquitecto vive de ellos; justo es desde el primer momento aceptarlos y no perder un solo instante de vista que la arquitectura, es bella arte que vive de muchas cosas inútiles para el cuerpo, indispensables para el espíritu. Otras veces se descende tanto que ahorcan los ideales del espíritu; entonces debe pensarse que la arquitectura es arte para hombres de cuerpo tangible y espíritu invisible pero manifiesto constantemente.

El curso: el programa. Los estudios que emprendemos, la constancia indispensable y el amor por la carrera manifiesto desde el principio de esta clase".

Este magnífico auto retrato "en vivo" del Maestro, ha llegado a nosotros "gracias a su ejemplar disciplina académica; pues no se presentaba a ofrecer una plática sin llevar escrito el texto preparado, "aunque como nos relata el mismo

Chanfón" con su amplia erudición y fácil palabra, solía leer apenas los párrafos iniciales para confirmar su exposición sin atenerse al texto preparado, disertando con la misma claridad y fidelidad al tema elegido. Es gracias a estos guiones que hoy podemos disponer de algún material impreso sobre su pensamiento en redacción original, ya que Villagrán no fue propiamente escritor y sus ideas recibieron difusión más bien a través de la cátedra universitaria y de sus innumerables conferencias".

De sus compañeros de estudios y de trabajo se conservan testimonios valiosísimos recogidos por su esposa en su 50 aniversario como arquitecto y publicados un poco después. Necesariamente se tuvieron que seleccionar sólo algunos y parcialmente, como pinceladas que completen el riquísimo esbozo de su persona.

El arquitecto Vicente Mendiola, condiscípulo suyo, nos cuenta: "su carácter desde muy joven fue austero, prematuramente serio, tal vez un tanto triste, pálido y delgado. Tal vez fue difícil de ser comprendido por los que no penetraron mucho en la intimidad de su conducta en las aulas y en los talleres, los que no confirmaron de cerca la dedicación y esfuerzo que ponía en sus estudios. . . Ahora medito en el secreto de su fuerza moral y trato de explicármela por la tal vez severa disciplina de su educación paterna; el cultivo de una filosofía trascendental constante y sobre todo por su religiosidad de que fui siempre testigo".

Gabriel Gómez del Valle, discípulo y compañero de trabajo cuenta: "como maestro lo ha sido mío, no solo como arquitecto sino también como hombre, así aprendí de él cómo la incesante búsqueda de la excelencia que nos obliga se revela también en el trabajo material; "lo que hagas, hazlo bien" . Este lema a menudo repetido le ha llevado al cuidado increíble del detalle

sin descuidar por eso el problema del conjunto, ya que su intuición creadora le hace ver simultáneamente ambos, su escrupuloso temperamento le ha llevado a buscar, siempre las mejores soluciones al más bajo costo, en beneficio del propietario y de la patria, y si no fuera faltar al secreto profesional podría narrar ejemplares anécdotas, que a muchos parecerían tonterías, a él, sólo el cumplimiento de un deber; por lo mismo ha trabajado gran parte de sus obras como simple manifestación de un servicio social sin pensar ni reclamar en honorarios que en justicia le hubiese correspondido".

Otro testimonio del Ing. Bernardo Quintana: "Emocionado me sumo a este homenaje que se le rinde al Maestro Villagrán al cumplir medio siglo de vida profesional. Emocionado y agradecido, porque el país entero, el México moderno, todos en alguna forma le debemos porción importante de nuestra fisonomía, de nuestra cultura, de nuestro estilo de vida y de convivencia -arquitectura es factor de todo ello y arquitectura mexicana se deletrea José Villagrán García- en lo personal debo parte medular de mi formación en un determinado y decisivo estilo de trabajo que me marcó, como marcó a muchos hombres de nuestra generación.

Pero fue esa devoción, esa responsabilidad, esa ética como profesionalista que siempre ha tenido, quizá la influencia que recibí no solo yo sino todos los que hemos trabajado a su lado. Si algo define al Arq. Villagrán es su honradez activa, casi militante, que practica en todos los aspectos de su vida de trabajo, sin límite de esfuerzo. Honradez vital, titánica, que lleva a la acción tenaz a la superación constante, a la autocrítica permanente, a la exigencia extrema casi inhumana, con uno mismo y con los demás; pero que es la materia prima de grandes hombres, de los hombres que necesita un país que busca su destino como el nuestro.

Hombre que practica la pobreza material por convicción, pero que es espléndido, pródigo hasta munificente para distribuir la fortuna de su talento y sus ideas; que tiene obsesión por enseñar, por explicar, por fundamentar la solidez de sus pensamientos, que dicta cátedra no sólo en el aula sino en todo el proceso de su trabajo, al inspeccionar una obra o al discutir un proyecto; que es didácta, pedagogo y hasta propedéutico de nuestra arquitectura moderna".

Y otro similar del Lic. Alfonso Noriega que testifica la amplitud de su influencia fuera de la arquitectura: "José Villagrán García ha dedicado toda su larga y fecunda vida a la arquitectura y no ha sido felizmente un simple profesional empeñado en desenvolver su arte y su técnica para obtener una categoría social y una cosecha abundante de honorarios.

En primer lugar, toda su vida ha sido catedrático al servicio de su Escuela. Es, como lo reconocen todos sus émulos, el creador de una cátedra fundamental en la enseñanza de su profesión, la Teoría General de la Arquitectura a la que ha sabido dar un contenido propio y una orientación tan importantes que de hecho, ha creado una verdadera filosofía de la arquitectura.

El ha sido por otra parte, orientador y formador, sin discusión posible de todas las modernas generaciones de arquitectos que, por méritos propios, han hecho de la arquitectura mexicana una de las más personales y brillantes de la arquitectura mundial.

Pero si José Villagrán García, es un modelo o un arquetipo de arquitecto y de maestro, tiene otro valor que lo hace en mi opinión, un ser de excepción; su altísima calidad humana, su férrea reciedumbre moral, su integridad absoluta en

su vida pública y privada. Por ello es incuestionable que no sólo tiene admiradores sino lo que es más valioso, tiene una cauda enorme de amigos. Las ideas sobre la Teoría de la Arquitectura y en general sobre el arte que postula Villagrán aún fuera de su cátedra que es como yo las conozco, se infiltran en todos sus oyentes, por la fuerza de convicción que los anima y asimismo por un sentimiento primordial: la simpatía.

Una simpatía humana, auténtica, envuelve a este hombre sincero, franco, leal, profundamente humano, simpatía de intimidad que va en aumento a medida que se le conoce mejor y que es más valiosa por que se ha formado sin maniobras ambiguas, sin campañas interesadas, sin reclamos de "relaciones públicas" a impulso únicamente del fervor que despiertan la persona y la obra del artista, consecuencia en primer lugar de su sinceridad y su autenticidad.

En la bien conocida obra de Carlyle sobre el culto a los héroes y lo heroico en la historia, al mostrar como arquetipos de heroísmo, al guerrero, al sacerdote, al hombre de letras, tenemos la convicción de que el escritor omitió otras formas de conducta heroicas menos espectaculares sin duda, pero más fecundas en la vida de la humanidad. Omitió destacar la figura del Maestro, del creador que satisface como ninguna otra el ideal que expresó el mismo Carlyle, ya que toda clase de verdaderos héroes son intrínsecamente de la misma materia, buscad una gran alma, un alma abierta a la divina significación de la vida, resultará por consecuencia un hombre idóneo para hablar de esta misma significación divina; combatir y trabajar por ella de un modo grande, victorioso, duradero y ésto es precisamente lo que representan los verdaderos maestros, los creadores; ellos son los héroes de la cultura.

José Villagrán García, arquitecto, maestro y en especial creador, es por derecho propio, un héroe y como tal, un arquetipo, un paradigma no únicamente en el campo de su profesión, sino en el de la cultura misma de México".

Nació el Maestro Villagrán en la Ciudad de México, el 22 de septiembre de 1901. Realizó sus estudios primarios y parte de los preparatorios en el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús de esta ciudad (1908-1913), (1914-1915). Terminó estos últimos en el Colegio Francés, también de esta capital (1916-1917). La enseñanza profesional la recibió en la Escuela Nacional de Arquitectura de nuestra máxima Universidad (1918-1922), obteniendo el título el 1.º de octubre de 1923. Su curricula es la siguiente:

Ha desempeñado diversos cargos públicos: De 1924 a 1935, es arquitecto del Departamento de Salubridad y Asistencia, de 1939 a 1947 arquitecto asesor del Comité Nacional de Lucha Contra la Tuberculosis; casi al mismo tiempo, del 43 al 45, arquitecto asesor de la construcción de hospitales de la Secretaría de Salubridad y Asistencia Pública. En 1949 es nombrado Miembro Fundador y Vocal Ejecutivo del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas y en 1951, Arquitecto Consultor del Organismo Regional de América Española de las Naciones Unidas (O.N.U.) para el estudio en los problemas de la salud.

La obra producida como arquitecto es amplísima; aproximadamente unas setenta construcciones, de las cuáles mencionaremos sólo algunas: en 1925, el Edificio del Instituto de Higiene en Popotla, D.F., de 1929 a 1934 los edificios del Sanatorio de Tuberculosos en Huipulco, D. F., el de la Proveedora de Leche y el Dispensario de Higiene Infantil. En 1934, la Escuela Hogar No. 5, en 1935, el edificio comercial "Palma" en el D.F. En 1937 el Instituto Nacional de

Cardiología; en 1941, el Pabellón de Cirugía del Sanatorio de Huipulco, y el Hospital Infantil, en 1942, el Hospital para Tuberculosos Avanzados en Zoquiapan, Jalisco; en 1944 la Maternidad Mundet. En 1945, la Escuela Primaria "República de Costa Rica", en México, D.F. y el edificio del Colegio Universitario "México". De 1946 a 1950 el edificio comercial "Condesa", en colaboración con el Arq. Enrique del Moral. Entre 1947 y 1948 el estacionamiento para automóviles "Gante", en México, D.F.

En 1952 construye el edificio comercial y cine "Las Américas" sobre la calle de Av. Insurgentes; la Escuela de Arquitectura y los talleres de la misma en C.U.; la Escuela Primaria y Secundaria del "Instituto Cumbres" en las Lomas de Chapultepec. De 1952 a 1956, el conjunto de edificios "América" en la Av. Juárez. En 1953 el edificio comercial y estacionamiento "Lafragua", en el D.F. De 1954 a 1958, los siguientes edificios: el cine "Paseo" del Paseo de la Reforma, el Pabellón de Enfermeras y el Pabellón de Cirugía Experimental del mismo Instituto. La Capilla de la Santa Cruz del Pedregal, la Unidad de Academias y Congresos Médicos del Centro Médico y la Capilla del Seminario Nacional de Misiones Extranjeras en Tlalpan, D. F. A partir de los años 1960 a 1965, el Hotel "Alameda" en Av. Juárez y el Hospital de la Fundación Mier y Pesado; en colaboración con el Arq. Ricardo Legorreta, las fábricas "SF de México" y "ASEA" en México. Con el Arq. Juan Sordo Magdaleno el edificio "Bolivia" en Av. Reforma, y en colaboración con el Arq. Raúl F. Gutiérrez las siguientes obras: las Escuelas Preparatorias "Tacubaya", la "Viga", "Coyoacán", "Mixcoac" e "Insurgentes Norte" y la ampliación de la E.N.A. de la U.N.A.M.

Entre los años 1966 y 1976, enumeraremos algunas de sus más destacadas obras:

La Parroquia de la Sta. Cruz del Pedregal de San Angel; conjunto suburbano para el Seminario Diocesano de Jalapa, Veracruz y el Hospital Carmelitano de México. Planeación del Fraccionamiento Jardines de Tijuana, en Tijuana, B. C. Planeación del fraccionamiento anexo al actual Jardines del Pedregal de San Angel en colaboración con los Arqs. Juan Sordo Magdaleno, Instituto Nacional de Otorrinolaringología en Mixcoac, D.F.; Edificio de oficinas para la compañía constructora I.C.A. y el Nuevo Instituto de Cardiología Dr. Ignacio Chávez (1976).

Obra escrita, algunos de sus artículos y ensayos:

"Apuntes para un estudio", Revista de Arquitectura Nos. 3, 4, 6, 8 y 12 de 1939 a 1942. Traducción de la "Introducción al Tratado de Arquitectura" de Leonce Reynaud y "La Iglesia Católica ante la Arquitectura de Epoca", publicados ambos en la misma revista de Arquitectura, Nos. 10 y 14, en México D . F. "El Hospital, Obra de Arte" en 1944, para la revista de Salubridad y Asistencia No. 6. En 1945 para la revista "Arquitectura y lo demás"; "Poco para muchos y no mucho para pocos", No. 4, y los dictámenes sobre el concurso preliminar de dos edificios: "La Aseguradora Mexicana, S. A. " y el templo de "Cristo Rey", éste publicado en la Revista "Arquitectura" No. 17.

En 1946: "México levanta escuelas" para la revista "6 años de actividad nacional" de la Secretaría de Gobernación. En 1952, "Panorama de 50 años de la Arquitectura Mexicana Contemporánea 1900-1950", edición del INBA. En 1954 "Ideas regentes de la arquitectura actual" en el No. 48 de la revista "Arquitectura y dos cartas al Arq. Alberto Arai", en el No. 55 de la misma revista, en 1956. Para la revista de la E. N. A. en su No. 1; "La enseñanza de la arquitectura" y "Notas acerca de la carrera de arquitecto".

Entre 1960 y 1961, "Discurso de Ingreso al Colegio Nacional" en la Revista E. N. A. en los Nos. 12 y 13. Publicados por el INBA entre 1962 y 1963, tenemos: "Meditaciones ante una crisis formal de la Arquitectura", "Tradición y modernidad en la Arquitectura"; "Seis temas sobre la proporción en Arquitectura" y "Corrientes formales de la Arquitectura Mexicana de 1950 a 1962". Además pronunció gran número de conferencias, que sería imposible recoger aquí. (Cf. Curricula Vitarum de los Académicos de número de la Academia de Artes, México, 1977).

Mencionaremos algunas de las distinciones recibidas:

En 1960, el "Calli de Oro" de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos y del Colegio Nacional de Arquitectos de México; en 1964, el Escudo de la Escuela de Arquitectura de la Universidad La Salle; la "Medalla de Oro" del Instituto Nacional de Cardiología y la "Medalla de Oro" del Comité Nacional de Lucha contra la Tuberculosis.

En 1967, Diploma y Medalla por sus 43 años de magisterio en la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM y nombramiento de profesor Emérito de la misma.

En 1968, el Premio Nacional de Artes, en la rama de Arquitectura, otorgado por el Gobierno de México; y en 1982 el Gran Premio Nacional de Arquitectura.

Perteneció a las siguientes instituciones:

Al Colegio Nacional, a la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, al Colegio de Arquitectos de México, a la Universidad de Guadalajara, al American Institute of Architects, a la Asociación Internacional de Criticos de Arte de la UNESCO; a la Sociedad de Arquitectos de Guatemala, A. C., a la Sociedad de Arquitectos del Salvador, a la Sociedad Boli-

viana de Arquitectos de Caracas, Venezuela y a la Academia de Artes.

Por último, algunas de las actividades académicas:

De 1924 a 1935, Profesor de Composición Arquitectónica de la ENA, UNAM; de 1926 a 1935, Profesor de Teoría de la Arquitectura de la misma Escuela y subdirector de 1933 a 1935. Miembro de la Junta de Gobierno de la UNAM y Profesor de Teoría de la Arquitectura de las Universidades La Salle e Iberoamericana de esta ciudad.

Sea este libro un homenaje más a tan ilustre Hombre, Maestro y Arquitecto.

Julieta Lasky

1.

Integración del Valor Arquitectónico

Mi inveterado empeño en servir a la colectividad, especialmente en el campo didáctico de la arquitectura, al que he dedicado la mejor parte de mi vida me hace aceptar la gentil invitación del Arq. Chanfón, Director del Centro, para ocupar esta cátedra, comprometiéndome a un algo que si propiamente, no es imposible de lograr con buen éxito, es bien difícil. El arquitecto Chanfón ha determinado el tema: "Integración del valor arquitectónico". Pertenece éste a la Ciencia General del Arte y en lo particular a una parte crucial de la Teoría de la arquitectura. La dificultad no sólo está en lo extenso y en ciertas partes abstruso del tema, sino además en el escaso número de sesiones de que disponemos y obviamente en la necesidad de alcanzar una exposición que se ajuste a las complicaciones generadas por el momento caótico que vive la cultura occidental.

En algunas ocasiones, al iniciar una plática y solicitar de quienes me honran con su presencia la decisión de emprender conjuntamente conmigo una excursión por los terrenos que pretendemos explorar, he recordado a Schiller cuando decía que al llegar a su casa dejaba en la puerta su gabán de penas; tan certera y ejemplar actitud me ha llevado desde hace mucho tiempo, a imitarlo dejando en la puerta de la sala de conferencias el mío y a la vez invitando a quienes me honren acompañándome en la incursión, a lo mismo, sin que esto implique

solicitar la renuncia a sus ideas personales, sino tan sólo dejar en la puerta sus preocupaciones e inquietudes por un poco de tiempo, para abiertamente, sin prejuicios, lanzarnos a nuestra aventura, ignorándome y escuchando mi voz sólo en cuanto es vehículo del pensamiento e invitación a la reflexión de cada quién.

Si el tema de que vamos a ocuparnos es, como dije, la comprensión del valor de una tesis sobre arquitectura y dentro de ella, la integración del valor arquitectónico, se imponen como base dos fundamentales preámbulos: el primero acerca de lo que entendemos por arquitectura y el segundo, más propicio que el primero, a la polémica y la pluralidad de direcciones, tocantes a la doctrina sobre el valor que, cual andamiaje, nos servirá para explorar cómo se integra lo arquitectónico. Ambos preámbulos me son imprescindibles, sin ellos sería inabordable la exposición que pretendo proponer a la meditación de cada uno de ustedes. Ciertamente conviene observar que nos moveremos en el campo de una ciencia del espíritu o de la cultura, (según la clasificación de Wudnt), y no en el de la ciencia instrumental de las matemáticas, lo que significa que no podemos demostrar las proposiciones como estas últimas lo hacen, sino tan sólo mostrarlas y discutir las, pero en todo caso habrá que contentarnos con alcanzar la meta de estas ciencias que es la comprensión y no la explicación a que aspiran las ciencias de la naturaleza. (Decía Meyerson que la explicación conduce a lo inexplicable). La comprensión que persiguen las ciencias de la cultura significa la aprehensión del sentido del fenómeno cultural que estudian para desentrañarlo. El pensador español Roura Paraella dice: "Tras los fenómenos naturales hay un misterio que quizá jamás desentrañaremos. Tras de una creación del hombre, una máquina por ejemplo, hay nada. Los fenómenos espirituales -ésto es los de la cultura- sólo tienen sentido; y comprender un fenómeno cultural, quiere decir aprehender su sentido,... es decir, ordenarlo y referirlo a una conexión unitaria" (Roura, Educación y Ciencia p. 204).

En esta primera sesión intentaremos una síntesis enumerativa de los conceptos fundamentales que sirven de punto de partida y de sustento a la Axiología arquitectónica que hemos de desenvolver como tema de nuestras meditaciones. El primero lo constituye la determinación de la naturaleza de nuestra actividad. En el tiempo que corre es muy frecuente, casi diría normal, asegurar que la arquitectura no es arte sino técnica y otros arquitectos afirman sin reparo que es una ciencia. Nada extrañen estas divergencias, pues en la remota antigüedad Vitruvio la define diciendo ser "ciencia adornada de otras muchas disciplinas". En realidad quienes en nuestros días le atribuyen naturaleza de ciencia, de técnica o de ambas a la vez, poco han penetrado en la ciencia. Suponen que el arte es indefinible porque se imaginan, como lo he comprobado en diversos casos, que arte es hacer pintura en sus variadísimas formas actuales y que de hacer arquitectura a hacer pintura hay diferencia. Otros piensan que en la misma antigüedad clásica y después en el Renacimiento no se diferenciaban claramente el arte y la ciencia. Sin embargo, Aristóteles fue explícito al decir que el arte es un hábito productivo acompañado de razón verdadera, y ciencia "aprehensión de las cosas universales y necesarias" (Ética Nicomáquea, Capítulo IV y VI del libro VI) y "lo que es objeto de la ciencia es demostrable, mientras que el arte y la prudencia conciernen a cosas que pueden ser de otra manera". Ya en la cultura occidental, Sto. Tomás llevó su comprensión del arte y de la ciencia a un grado de claridad tal, que en nuestros días, uno de sus más ilustres seguidores: Maritain, ha dejado una obra seguramente imperecedera: *Arte y Escolástica*, en la que puede estudiarse la esencia de las dos actividades que son intelectivas y que persiguen el conocimiento sólo que con finalidades diferentes: la ciencia que conoce por conocer, en tanto que el arte también conoce para hacer. En otras palabras, la ciencia persigue al *conocimiento verdadero* y su certidumbre, el arte el hacer; hacer cosas, producir como dice Aristóteles. No hay razón para confundir ambas actividades. El hacer es una

actividad vital humana en tanto que la vida del hombre es un continuo hacer. Baste meditar sin gran profundidad, en qué consiste todo hacer, para darse cuenta de que el hacer es síntoma de estar viviendo: hacemos cosas, hacemos muecas y hacemos frases. Sin poder extendernos en esta ocasión; baste dejar asentado que todo hacer es la transformación de algo; de la forma de una materia para obtener la cosa que deseamos; del estado que naturalmente guarda nuestra fisonomía; por otra que se amolda a nuestra finalidad expresiva; o la forma que adoptan una serie de palabras, para ordenarlas determinadamente; y permitir la expresión de un pensamiento. De entre los quehaceres hay unos que denominamos artes; porque se apoyan en una experiencia acumulada a través de los tiempos; han permitido mejorar los resultados antes obtenidos; y alcanzar el campo más infinito a la inteligencia y a la imaginación humanas.

Sólo así y contando con la característica que posee el ser humano de perseguir en su existencia lo inalcanzable, esto es la infinitud, se explica que en el terreno del hacer arte jamás se ha llegado a encontrar un límite, porque siempre se presenta tras lo que apareció como tal, un nuevo e inalcanzable horizonte por conquistar. Las artes en general, cuyo nombre en lengua griega es "techneé": nos muestra hasta la saciedad en su historia, esta aseveración. En este momento lo que perseguiremos es comprender de modo sencillo y práctico, que el arte es un hacer, o sea un transformar determinada materia prima elegida, para por la nueva forma, alcanzar su adaptación a la finalidad que motiva la acción formativa.

En este esquema tan sencillo del hacer arte, radica ni más ni menos el otro hacer; la teoría misma de las artes. Para determinar y por lo tanto definir un arte; se precisa así puntualizar los siguientes elementos; que le hacen ser un arte en lo particular. I. La finalidad causal que persigue específicamente; II. La materia que transforma, específica y genéricamente; estos elementos pueden considerarse verdaderas premisas, porque de su

elección parte todo el proceso transformatorio y constructivo de una forma. El elemento III, es el proceso de transformación o técnica constructivo informativa, que emplea de modo genérico y específico; el arte que se intenta comprender a través de su teoría; y con base en la experiencia histórica. Por último la resultante de esta transformación de materia y adaptación al fin causal es la nueva forma obtenida y perseguida en el proceso creativo.

Apliquemos estas sencillas consideraciones a un caso bien simple: la poesía. La lengua que hablamos es un medio de comunicación y de expresión; todos hablamos una lengua, cumple ésta su finalidad. Hablar poéticamente es otra cosa, es privativo del poeta, quien transforma la lengua gramatical y lógica, en formas armónicas; apropiadas para una expresión que hemos denominado bella a través de los tiempos más remotos, por resultar esplendente comparada con el hablar habitual. No por otra razón Sto. Tomás dejó como definición de lo bello, 'el esplendor del orden'.

En una exposición tan resumida y necesariamente breve, al referirnos con especial interés a la arquitectura, requerimos determinar que siendo un hacer arte, porque persigue cosas prácticas, como son las obras construidas y calificadas históricamente como de arquitectura; consistirá en transformar una materia prima; que genéricamente son los espacios habitables por el ser humano; para adaptarlos a la finalidad genérica de la arquitectura; que es precisamente hacerlos habitables por el hombre, integralmente conceptuado; y en esta palabra de integralmente conceptuado, se comprende la complejidad que es el hombre: un ser con naturaleza física como el cosmos de que forma parte; un ser con naturaleza biológica como el ser vivo; un ser con naturaleza instintiva como el animal y por fin un ser con la naturaleza distintiva humana racional y libre, que es la vida del espíritu consiste precisamente en la irrupción de la inteligencia y de la voluntad en el campo de los valores.

Esta transformación la ha efectuado el hombre a través de la técnica propia de la arquitectura que es la composición, como en las bellas artes, y con la limitación impuesta por otro arte científico o teórico; el de la edificación. Es así como el arquitecto resulta un artista con características un tanto especiales; sin que en realidad sea en su esencia misma diferente de los que se expresan en las otras y hermanas artes. Perret decía con verdad, que el arquitecto es un poeta que piensa y habla con la construcción. Poeta porque su lenguaje es armónicamente bello, construcción, porque su lengua y su pensamiento emplean como palabras, elementos edificatorios; y por gramática, la técnica constructiva edificatoria, y al igual que el poeta que se vale de la lógica para construir sus oraciones, así el arquitecto maneja una lógica no del pensamiento, sino del hacer; que por eso la denominamos factológica; para construir sus imaginaciones y sus realizaciones. Difícilmente podríamos condensar en tan pocas palabras todo lo que es arquitectura; porque la expresión acabada de su esencia sólo es posible expresarla acabadamente con la misma obra y particularmente con la obra maestra. García Morente decía al iniciar uno de sus memorables cursos de filosofía, que no es posible hablar de filosofía sin antes haberla hecho. Así, es bien difícil, y siempre incompleto hablar de arquitectura, porque la arquitectura hay que construirla y vivirla; contemplarla y gustarla en sus tan diversos aspectos, como diversos, complejos y concurrentes, son los de la vida humana que para servirles de escenario, precisamente, se ha creado secularmente la arquitectura. Si necesitamos condensar en una fórmula breve y definitoria lo que hemos tan suscitadamente expuesto, podríamos decir que la arquitectura es arte de construir espacios habitables por el hombre, integralmente conceptuado.

Hasta aquí hemos empleado términos usuales como son arte y construir. Si profundizáramos un tanto por terrenos propios a las ciencias que estudian los significados originales de las palabras, llegaríamos muy pronto a darnos cuenta de como el hacer arte:

"techneé", empalma con el de hacer construcciones.

El construir es un hacer; todo construir es un hacer; y todo arte es un construir; aunque no todo hacer ni todo construir sea un arte. Por eso muchos científicos del arte dicen con razón, que al hablar de todo arte se presupone un construir; porque no hay arte que no construya; que no sea lo dicho de transformar una materia dada. Por esto en arquitectura no debe confundirse el construir genérico; con el construir edificios. Como vamos a ver, la construcción que emplea la arquitectura, no sólo se refiere a espacios sólidos e impenetrables físicamente por el cuerpo humano, sino también a los espacios habitables, precisamente por el hombre, como ser físico; esto es, penetrables, ya que estos espacios son los que han generado la creación arquitectónica.

Quizás sorprenda a algunos decir que la materia primera que transforma la arquitectura sean los espacios, porque se sigue pensando como en el renacimiento, que la arquitectura se hace con elementos edificatorios, muros, apoyos, cubiertas, puertas y arcos, bóvedas y techos. Nótese que las arquitecturas secularmente se han hecho no sólo con estos espacios que delimitan, sino también, y fundamentalmente, con otros espacios que son delimitados por aquellos. En el campo de la ciencia del arte, ya Reynaud, a mediados del pasado siglo XIX, había hecho notar, el valor que tenía esa porción tan considerable de aire encerrado por una cúpula, como la de la basílica de San Pedro en Roma; más, propiamente tocó al estético y arquitecto alemán: Schmarsow, a principio del siglo XX, exponer que la esencia de arquitectura está en la comprensión de los espacios. Se hace necesario por tal motivo mostrar una clasificación genérica de los espacios arquitecturables, ésto es, que con ellos puede hacerse arquitectura, y no, que ellos generen necesariamente una obra de arquitectura, sin mediar el talento y la preparación de un auténtico creador arquitecto. Ya Aristóteles decía que no es como en la naturaleza en la que los fenómenos sólo pueden ser de una manera: la necesaria.

La amplitud del tema del que tratamos y lo reducido del tiempo en el que debemos ocuparnos de él, justifica hacer una glosa de las tesis básicas expuestas.

1. Conceptuamos la arquitectura como una actividad del tipo "arte".

2. Por arte en general, entendemos una actividad intelectual apoyada en mayor o menor amplitud, por una experiencia acumulada científicamente y un talento creador educado. Todo arte es un hacer constructivo, consiste en la transformación voluntaria y libre de materia prima, para por la nueva forma alcanzada, adaptarla a una finalidad causal predeterminedada. Las finalidades, la materia prima y el procedimiento de transformación al concurrir en un acto de producción o creación formativa, estructuran un arte.

3. Las finalidades genéricas de la arquitectura se limitan en una que por serle esencial, no puede estar ausente de toda auténtica arquitectura: la habitabilidad integralmente humana. Significa ésta que debe satisfacer en el habitar las exigencias dictadas por los diversos y concurrentes aspectos de la vida del hombre: como un ser físico, un ser biológico, un ser animal y un ser racional y libre y por ello con vida espiritual.

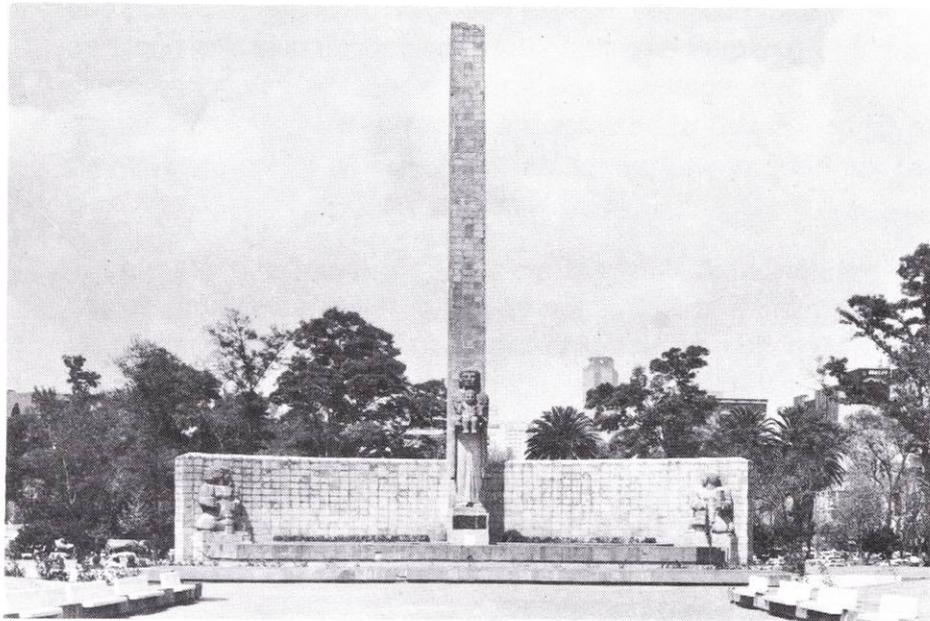
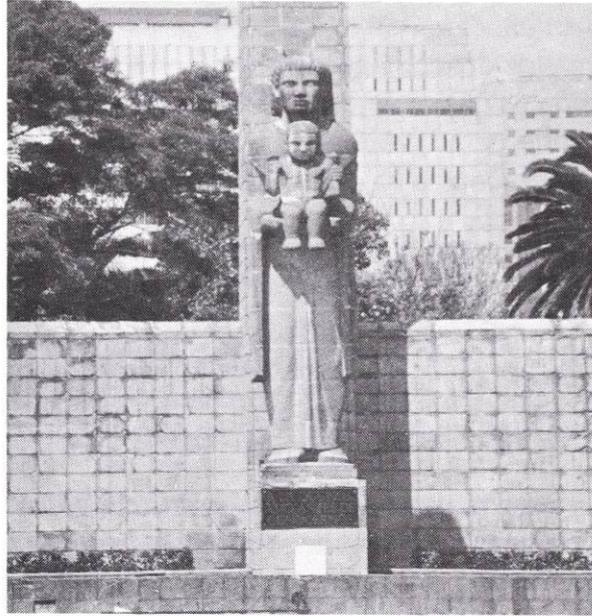
4. La materia prima que transforma la arquitectura, son los espacios habitables por el complejo ser humano. Consideramos su clasificación fundamental agrupándolos en dos haces: los delimitantes, naturales o edificados, y los delimitados o propiamente habitables. Al través de los siglos, con estos dos únicos espacios, se han creado todas las arquitecturas históricas.

5. El procedimiento de transformación o sea el propiamente de construir espacial; es lo que secularmente se ha denominado la composición; que no es otra cosa que la ordenación armónica de elementos; con mira a la obtención de la unidad del conjunto.

6. Maneja la arquitectura, en la transformación constructiva, las calidades formales óptico hápticas de la forma: la figura o mórfica, la dimensión física o métrica, el color o cromática y lo táctil o háptica. Sin serle estas calidades privativas, les da un sentido apropiado para obtener la valoración arquitectónica.

Tras estos puntos básicos, restaría considerar las características de la forma creada arquitectónicamente; aceptado como ésta que es la forma nueva o transformada, el punto de llegada del proceso mismo creativo. Reservamos las consideraciones que sin duda se imponen, para ser exploradas al iniciar el estudio que motiva estas pláticas: el de la axiología arquitectónica.

Al avanzar en nuestra exploración, se hará cada vez más clara la necesidad de haber dejado esclarecidos los puntos de base, que hasta aquí hemos expuesto de modo tan breve como condensado.



**Monumento a la Madre
México, D.F.**

2.

Breve idea acerca de una Teoría Ontológica de los Valores

En todo momento, pero en éste que estamos viviendo con mayor razón, resulta difícil aceptar una determinada dirección de entre la pluralidad de las que se abren ante nuestra desorientada mirada, no obstante que si nos encontramos en una encrucijada de caminos, no cabe otra disyuntiva que permanecer estacionados o decidirnos por una y nada más que una de las múltiples vías que se nos ofrecen.

Esta desorientación bien lo sabemos todos, es una de las notas que caracterizan al caótico momento que vive el occidente. ¿Será esta una crisis, como las que registra su historia multiseccular, de la que saldrá con bríos renovados y con una nueva visión de la vida y del mundo? Por ahora no se vislumbra aún cuál sea su futuro, porque los pronósticos que se hacen, particularmente por talentos bien dotados y con amplios conocimientos históricos de nuestra cultura, no llegan a coincidir como no sea en calificar que a pesar de sus tropiezos, persiste estructurada por el ideal cristiano que le dió nacimiento.

No podría entrar en la materia del tema elegido para esta plática sin dejar constancia de la tremenda inquietud que padezco con todos, ya que al decidirme a seguir una doctrina que cual

andamiaje me permita conducir a ustedes en esta difícil y sobre todo, atrevida incursión por campos que no son de mi especialidad profesional, lo hago consciente de la responsabilidad que adquiero ante ustedes y a la vez de no disponer de otro instrumento de qué valerme para estructurar congruente y unitariamente nuestras futuras y más numerosas excursiones por otros campos que nos son mejor frecuentados y además conocidos y estudiados por obligación más que por agrado.

Por otra parte, quien no esté convencido de que en la vida es imposible desenvolver los haceres que la constituyen sin partir, como ya apuntábamos en las anteriores pláticas, de un fin causal determinado previamente, difícilmente aceptara que para realizar el edagio latino "*age quod agis*", es imprescindible aceptar una idea o filosofía directriz, en otras palabras, hay que creer en esa idea y en el fin que aceptamos, así sea como en esta ocasión lo hacemos como recurso metódico para alcanzar claridad expositiva. Por algo junto a la intuición y al razonamiento la gnoseología actual coloca la fe como instrumento o fuente del conocimiento a través de la historia del pensamiento y hasta nuestros agitados días.

En nuestra anterior plática, dejamos asentado que precisaba exponer dos fundamentales preámbulos: el primero acerca de las ideas básicas que sustentaremos en todas nuestras excursiones por el campo de la teoría de la arquitectura y que al concluir esa nuestra primera incursión, dejamos resumidas y esquematizadas. El segundo, que constituye el motivo de esta plática, se refiere a intentar una resumida exposición acerca de la doctrina ontológica del valor, que representa una tarea de envergadura, ya que hasta estos días que corren, el tema sigue apasionando a los filósofos de todas las orientaciones; y dada su capital trascendencia, al reflejarse en todas las actividades humanas; necesariamente invita a quien intente su comprensión; a penetrar por los caminos de reflexión; que nos ofrecen los profesionales de la filosofía; y en particular de la ontología y la metafísica actuales.

Ya decíamos también en nuestra sesión anterior que el campo está sembrado de multitud de divergentes caminos y de encontradas posturas. Insensato sería exigirnos adoptar una postura ecléctica que conciliara todas las diversas escuelas, ya que sin estar dedicada esta serie de conversaciones al apasionante problema de la teoría de los valores ni conducida por un profesional de la filosofía, lo único que debe hacer es seguir a algún gran maestro para, a nuestra responsabilidad, tejer una exposición breve y lo más clara posible a nuestra mente de arquitectos, habituada necesariamente a concreciones gráficas y poco a reflexiones como éstas, que siendo como son difíciles, fácilmente se convierten en abstrusas.

¿Quién a partir de los años en que se hicieron más habituales las citas y las referencias a los valores no se ha preguntado qué son, a la postre, los valores? Recuerdo, que hace unos cuantos años el director de una de nuestras multiplicadas escuelas de arquitectura me hizo esa pregunta, agregando que había leído ese breviario del Fondo de Cultura Económica intitulado ¿Qué son los valores? del filósofo argentino Risieri Frondizi; al concluir su lectura se había preguntado nuevamente ¿Y qué son por fin los valores? Sin lugar a dudas sigue ocurriendo esto a muchos de nuestros arquitectos, naturalmente que me refiero a quienes se interesan en las reflexiones a que conduce una desapasionada teoría del arte o de la ciencia; y de todos los haceres humanos.

Por mi parte, no puedo dejar de confesar a ustedes que desde mis primeros años de estudiar la teoría de nuestra actividad, surgió la inquietud acerca de los valores, sólo que en aquellos días los mismos maestros de filosofía y de estética poco o nada habían estudiado, explicablemente, de las más recientes opiniones de los que al andar del siglo, destacarían universalmente. Allá por los años veinte, preguntaba al entonces director de la Facultad de Altos Estudios de nuestra Universidad; qué eran esos aspectos del ser que formaban una trilogía de conceptos

que destacaba de modo tan esplendente por encima de las culturas históricas. Eran estos aspectos: la verdad, la belleza y el bien. Nada pudo decirme aquel destacado maestro de filosofía que fuera distinto a lo que me habían enseñado; y a lo que había podido estudiar por mí mismo. Fué hasta los años treinta en que con retardo, tuve contacto, por algunas obras alemanas y españolas de introducción al estudio de la filosofía, como la de Aloys Muller, con las ideas que se exponían en Europa y con particularidad en Alemania y España. Llegué a una comprensión, a mi parecer bien clara, de lo que desde entonces he conceptualizado como valores arquitectónicos sin descubrirlos, porque no sólo se han obtenido secularmente en las obras históricas calificadas de arquitectónicas, sino también filosofado en torno a los ahora llamados valores culturales. La teoría de los valores, la actual axiología, forma parte de la Ontología, ciencia que estudia la teoría de los objetos como objetos, o sea la teoría de las estructuras del ente, del contenido de la existencia, de la vida. Ciencia que se extiende a lindar con la metafísica, cuando estudia la estructura del continente de aquellos contenidos que es la vida misma. La filosofía de la vida, constituye una de las grandes conquistas de la filosofía de nuestro tiempo. Me apoyaré en una de las exposiciones más brillantes y más claras para nosotros que he conocido desde los años treinta hasta la fecha, necesariamente simplificada y esquematizada. Me refiero a la hecha por uno de los más egregios maestros españoles, García Morente, en sus *"Lecciones preliminares de filosofía"* sustentadas en 1937 en la Universidad Sudamericana de Tucumán. (Editorial Losada, S.A. Buenos Aires 1938).

Las doctrinas en que se apoya García Morente pertenecen particularmente a las sustentadas por la escuela de Baden. "Entre los filósofos, es el alemán H. Lotze (1817-61) quien se adelanta en el estudio de los valores. Cuando el positivismo se esforzaba por establecer una realidad libre de valores que hiciera posible la aplicación rigurosa de los métodos naturistas, Lotze concibió la idea de los valores como algo libre de la realidad....

le permitió... introducir... la distinción entre el ser y el valer con su famosa afirmación, tan repetida como discutible, de que los valores no *son* sino *valen*.

La introducción del valor permitió separar las ciencias culturales, en germen de constitución, de las ciencias naturales, que se encontraban ya en la edad adulta... Esta fué la tarea de la escuela de Baden, y en particular de W. Windelband (1844-1900), influído por Lotze, y de su sucesor en la Universidad de Heidelberg, H. Rickert (1863-1936). Risieri Frondozi ¿Qué son los valores? F.C. E. México, 1958, p. 36).

Para nuestro propósito, que es introducirnos al estudio de la estructura del valor arquitectónico, seguimos como se dice, la clarísima exposición de García Morente, y lo repetimos por que precisa dejar bien claro que si la doctrina que él presenta, derivada de la citada escuela de Baden y con mucha particularidad basada en las ideas del maestro alemán Max Scheler, han sido y siguen siendo impugnadas y discutidas, (cosa por demás habitual ante las ideas que sobresalen), esto no afecta en sustancia la integración misma que perseguimos; porque la doctrina scheleriana, a la postre, es el andamiaje que emplearemos para levantar la comprensión de nuestro estudio; de manera semejante como al tratar de aprehender una determinada legalidad de las ciencias de la naturaleza; conocer el concepto actual de ley, no nos impide estudiar los comportamientos de la materia física que nos sirven de base, para enunciarla.

Si no seguimos el análisis dialéctico mismo del ser, para penetrar en la ontología, podremos seguir como más apto, a un resumen del tipo del presente en que estamos embarcados, el método fenomenológico, que nos hace partir de nuestra vida actual, la que estamos viviendo aquí en este salón.

Lo primero que percibimos con los sentidos es lo que se nos da como una realidad física, vemos muros y bastidores vitrados que delimitan el espacio, el techo, las lámparas, el piso, los

muebles; y cada uno ve a los demás que ocupamos el recinto. Todas estas cosas que nos dan la clara sensación de presencia, las llamamos reales, ahí están y si lo dudamos podemos intentar pasar por entre la imagen del muro, corpóreamente, y recibir en nuestro ser orgánico el impacto del choque contra él. Y si reflexionamos, la sensación que registramos es tan real como el muro; de hecho hemos notado que estamos ante objetos que son reales, lo mismo los físicos que los sensoriales o los psicológicos que también se nos dan con la presencia de realidad.

Una de las evidencias más esenciales a que ha llegado la filosofía es la de que no hay meramente *una* especie de realidad, sino una multiplicidad de especies.... "Todo lo que *es*, es *real*, pero no todo lo real es algo que *es*".... "Llamamos a las especies de la realidad las regiones de la realidad o esferas de la realidad. El modo como son reales los objetos de una esfera es una forma de realidad. Conocemos hasta ahora cuatro esferas cuyas formas de realidad anotamos en seguimiento de su designación": A. Müller. *Introducción a la Filosofía*, R. de o. p. 30)

1. Objetos que (1) *son*, (2) *reales*, (3) *temporales*, (4) *causales*, siendo estas cuatro las categorías *ópticas* fundamentales en las que se expresa la estructura de esta primera esfera de la objetividad. Esta esfera muestra subesferas y capas que se superponen; el mundo físico, el psíquico, el manual, el problemático, el científico.

2. Objetos que (1) *son*, (2) *ideales*, (3) *intemporales*, (4) *implicables* o no *causales*, que representan las categorías *ópticas* de esta segunda esfera.

Conocemos por ahora sólo tres grupos de objetos que son ideales:

a) Las relaciones, como este muro del salón es mayor que otro;

b) Las esencias, como la del Gral. Ayala defensor en 1847 de este antiguo convento de Churubusco;

c) Los objetos matemáticos, como la rectangularidad de la figura geométrica de los muros y del plafón.

Es de capital importancia asentar claramente que estos objetos poseen *ser* como los reales, pero la *idealidad* significa que no son causales y por ello intemporales. La implicabilidad los hace, como a los matemáticos, ser demostrables al implicar o ser implicados por otros objetos matemáticos en la pureza de su propia definición ideal.

3. Objetos que (1) *valen*, (2) *objetividad*, (3) *intemporales*, *no demostrables*, (4) *polaridad*, (5) *jerarquía y clasificables en esferas autónomas* e irreductibles. Son éstas las categorías ónticas que, según esta doctrina ontológica, expresan la estructura de esta capital tercera esfera de la objetividad.

Los valores poseen una categoría pareja a la del ser que es precisamente, desde Lotze el valor. Un objeto que vale, puede dejar de ser y seguir valiendo, como es el caso del acto heroico que da en el tiempo y el espacio y deja de ser a medida que se comete o vive, y sin embargo perdura eternamente en su validez heroica. Lo mismo con la obra de arte que a pesar de ser destruida físicamente, su valor artístico perdura.

Lo extraño es que los valores están anclados a su objeto y no pueden desanclarse como acontece con los objetos ideales: puede pensarse en el rectángulo de este pizarrón y seguir pensando en el rectángulo ideal y en sus propiedades igualmente ideales, olvidando y excluyendo el pizarrón, que a la postre tiende su perímetro a un rectángulo que en la realidad sólo posee idealmente. En tanto al avalorar la utilidad del pizarrón, de éste y no otro pizarrón, no podemos pensar sino precisamente en el grado en que precisamente éste objeto nos presta utilidad, vale útilmente, posee el valor útil -en determinado grado y

no podemos avalorar inobjetivamente este pizarrón, como sí nos fué posible desanclar de él su idealidad geométrica. No hay que confundir avalorar un objeto ideal como sería hacerlo con el tipo o prototipo "pizarrón", porque en este caso su valor útil está anclado al prototipo pizarrón y no a un pizarrón cualquiera; pero de todas manera se ancla a su objeto que en este caso es ideal. Por otro lado, si el valor tan claramente se nos da como objeto no ideal, resulta por esto indemostrable: yo puedo demostrar que una figura es triangular o que no lo es; pero nunca puedo demostrar la belleza de una obra escultórica o de la bondad de un acto humano. Los valores son indemostrables precisamente porque son objetos ideales. Pueden discutirse, siempre se han discutido, más nunca han podido demostrarse en el sentido rígido y apersonal en que lo hace los objetos matemáticos.

Los valores son independientes del tiempo, del espacio y del número. Una verdad, valor lógico del pensamiento, no deja de serlo, es más verdad o es tantas veces verdad; resultan los valores absolutos e impersonales y no relativos y personales. El relativismo en los valores está del lado del hombre, él es quien asume posturas de llegar a estimarlos, ignorarlos involuntaria o voluntariamente. Algo como la luz y el ojo humano, el órgano esta constituido para ver la luz, pero no depende la luz de él, ni el ojo depende de ella. Puede estarse en un cuarto a oscuras con los ojos abiertos sin ver la luz; puede tenerse los ojos cerrados ante la luz, sin que por esto deje de existir la luz y en fin puede serse ciego sin por esto dejar iluminar la luz a otros ojos. Los valores pueden ser estimados por un hombre o por una cultura e ignorados por otros hombres y otras culturas, sin que el valor deje de valer. Si se descubrieron ciertos valores en una época advinieron para esa época pero no comenzaron a ser entonces. La cara oculta de la luna existía millones de años antes de que en el siglo XX fuera vista y retratada por el astronauta; sería insensato afirmar que existe desde nuestro tiempo y no antes.

El valor no es definible en sí, tal y como el ser nunca lo ha sido, es una categoría óptica y por ende profunda y elemental, podemos sin embargo decir que los valores son la no indiferencia, que en ella consisten y al analizarla encontramos que hay un punto de indiferencia y que la no indiferencia se aleja más o menos de ese punto, lo cual genera estructuralmente la polaridad, porque siempre hay dos posibilidades de alejarse de la indiferencia, digamos en positiva dirección o en negativa. Todo valor tiene su contravalor, no hay valor que sea sólo, se da en negativo o en positivo: a lo bello se contraponen lo no-bello y a lo feo lo no-feo, a lo verdadero lo no-verdadero y lo justo a lo no-justo. Esta categoría la llaman polaridad y está arraigada y fundada en la esencia misma del valor. Ya podrá corregirse la diferencia que existe entre la polaridad de los valores que es axiología y la de los sentimientos que es psicología y por tanto relativa, cuando aquéllos son, según se ha dicho, absolutos e intemporales.

Los valores tienen jerarquía, esta categoría fundamental significa que unos valores se imponen jerárquicamente superiores a otros, así una verdad como tres y tres unidades suman seis, se presenta de inferior jerarquía que la sublimidad de un acto que sacrifica la vida por salvar la de un niño.

Esta evidencia lleva a la clasificación jerárquica, tema que ha sido tratado y estudiado por la casi mayoría de los filósofos actuales.

La clasificación de Scheler, quizás la menos desacertada, que expone en su obra *El formalismo en la ética y la ética material de los valores*, los agrupa en:

1. Valores útiles,
2. Valores vitales,
3. Valores lógicos,

4. Valores estéticos,
5. Valores éticos y
6. Valores religiosos.

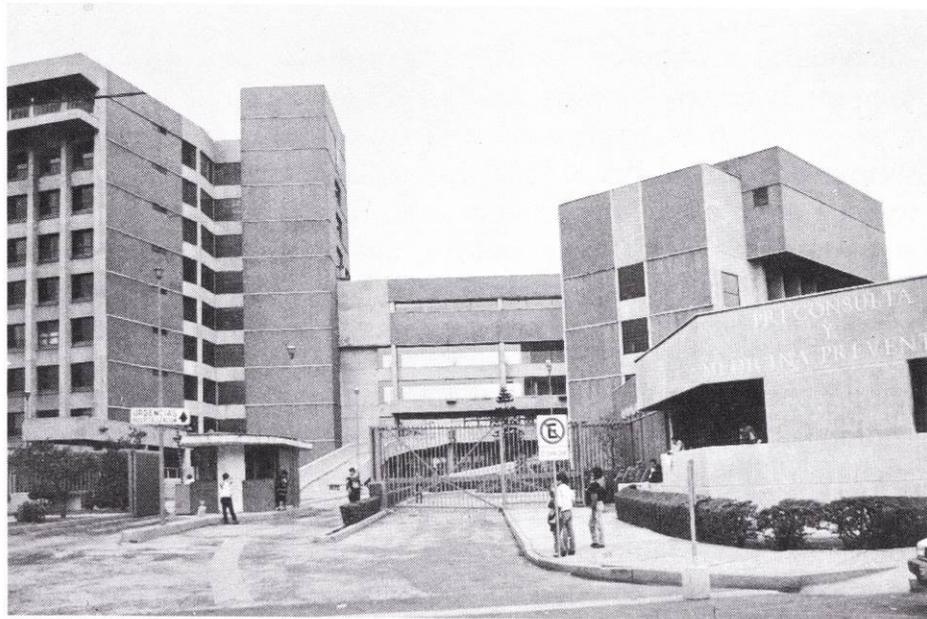
Un estudio detenido y a fondo de cada uno de estos grupos de valores los muestra como esferas autónomas entre sí, de modo que un valor estético de determinado objeto, puede coexistir frente a otro útil que sea negativo, como una escultura bella puede ser inútil, sin que su inutilidad afecte en nada su valor estético que inclusive puede ser superlativo. Además este estudio profundo puede ser la base de una ciencia o grupo de actividades, como sucede con la arquitectura, que al ahondar la esencia de su valor arquitectónico, que es compuesto por otra serie de valores elementales y autonómicos entre sí, proporciona la base de la comprensión de problemas que antes del avance de la axiología, presentaron problemas sin solución teórica y repercusiones negativas en la práctica.

4. La vida constituye el cuarto objeto que estudia la actual ontología, es el continente de los tres objetos anteriores: los que son reales, los que son ideales y los valores. La ontología de la vida plantea a los filósofos actuales, una serie de problemas y contradicciones a la luz de la lógica parmenídica, y ha surgido la necesidad de encontrar una lógica vital, cuya estructura permita moverse con propiedad en este apasionante tema de la ontología contemporánea.

Nuestra época sigue hipotecada por las graves consecuencias de un pensar antimetafísico. Que se refleja en la ideología imperante, no tan sólo en los filósofos, sino muy en lo particular en la mayoría de los profesionales de otras disciplinas, que hacen muy difícil introducirse aún en plan de espectadores ávidos de una visión de conjunto; por los terrenos de la ontología, en las lindes con la metafísica.

Para el propósito de esta incursión por campos que no son los habituales del teórico de la arquitectura, cabe dejar al menos ubicado el objeto que representan los valores al lado de los otros objetos que son reales unos e ideales los otros y que los "hay" los tres en el continente de la vida.

Sin pensar que estas notas nos resuelvan el problema de alcanzar una idea suficiente de lo que son los valores, conviene señalar una bibliografía que inicie al estudioso de mejor manera en este tema: Lecciones preliminares de filosofía, Manuel García Morente, Editorial Losada, Buenos Aires, 1941. Lecciones XXII a XXV; *¿Qué son los valores?*, Risieri Frondizi, Brevarios del Fondo de Cultura Económica número 135. México Buenos Aires. *Introducción a la Filosofía*, Aloys Muller Revista de Occidente. Madrid, 1931. (Seguramente hay ediciones posteriores de las dos obras y se encuentre en venta el Breviario).



**Instituto Nacional de Cardiología
México, D.F.**

3.

Integración y Formas de Realidad del Valor Arquitectónico

En la sesión anterior nos introdujimos por campos que, sin sernos vedados, son ajenos a nuestras tareas profesionales.

Echamos mano de una doctrina ontológica acerca de los valores, sin antes dejar bien claro que al pisarla por necesidad de adoptar una que sustentara en nuestras sucesivas excursiones por la teoría propiamente arquitectónica; ni dejábamos de considerarla discutible, ni tampoco de estimarla como una de las más aptas para mejor comprender y estructurar la axiología arquitectónica.

De las categorías ontológicas que revisamos nos es conveniente recordar y enumerar aquellas que aplicaremos de inmediato en nuestras reflexiones: su *intemporalidad* y por ello su *impersonalismo* y *no causalidad* a la vez que su *indemostrabilidad*; su *absolutismo* o *no relativismo* y muy en lo particular su *jerarquía* y su *clasificación en esferas* que son *autónomas* entre sí.

La clasificación de los valores que hace Scheler en su ya clásica obra *El formalismo en la ética y material de los valores*, sin ser definitiva, perfecta, ni indiscutible, nos va a proporcionar una pauta para establecer los posibles integrantes del valor ar-

quitectónico tras la experiencia milenaria que la historia de nuestro arte nos proporciona. Según la clasificación scheleriana se agrupan en 5 esferas primarias autonómicas entre sí, como sigue: valores *útiles* como útil, inútil conveniente, adecuado; valores *vitales* como fuerte, débil, elegante; valores *lógicos* como verdad, falsedad; valores *estéticos* como bello, hermoso, horrible; valores *éticos* como bueno, justo, misericordioso, despiadado y por último en la jerarquía superior los valores *religiosos*, como santo, profano, pío.

Ya hemos expuesto con anterioridad, así sea de manera muy suscita y elemental, que el valor es una categoría de los objetos; de hecho no existen objetos que dejen de poseer alguna validez, pues aún la misma indiferencia resulta una validez negativa. El objeto arquitectónico no es una excepción. La historia muestra que a través de los siglos no se conoce cultura avanzada alguna que haya carecido de arquitectura. No podemos aquí entrar en consideraciones acerca de esta afirmación, ya que la exploración en torno a la esencia histórica de arquitectura se inicia investigando etimológicamente el origen de la palabra arquitectura con que milenariamente se ha designado al conjunto de obras realizadas como tal. Para seguir interrogando las obras mismas que damos como pertenecientes a este arte y por fin estudiando las opiniones escritas que a partir de la secular obra de Vitrubio Polión, ha heredado el occidente. Semejante exploración reclamaría tiempo del que carecemos. Partimos en consecuencia del supuesto de contar previamente a estas consideraciones con una idea más o menos clara de lo que sea arquitectura, siempre apoyados en la experiencia histórica. Al resumir en nuestra penúltima plática los conceptos básicos que tomábamos de la teoría dentro de qué laboramos, decíamos que la arquitectura *construye espacios habitables integralmente por el ser humano* y que esa integralidad se refería a los aspectos concurrentes de la naturaleza del hombre como un ser con dimensiones *físicas, biológicas, instintivas* y del *espíritu*. Si las construcciones que se han calificado como de arquitectura de-

ben satisfacer simultáneamente y en unidad las exigencias del hombre para ser integralmente habitables, significa que deben poseer una validez que resulta compuesta o integrada por diversas valideces primarias que al concurrir en una obra y darse positivamente en ella nos hacen valorarla como arquitectónica en autenticidad. En otras palabras y valiéndonos de la clasificación de Scheler, el valor arquitectónico que investigamos estará compuesto por diversos valores primarios o sea pertenecientes a las esferas autónomas entre sí que jerárquicamente establece y enumera.

En Vitrubio encontramos mencionadas 3 valoraciones, obviamente no denominadas así: *Utilitatis, soliditatis y venustatis* estableciéndolas como cualidades que las obras de arquitectura *deben poseer*. No tan sólo en los textos de pensadores y de tratadistas posteriores persisten *per saecula* las tres categorías que nos ha transmitido Vitrubio, sino que las obras de arquitectura construidas antes y desde entonces hasta ahora las ostentan al lado de otras que hoy podemos descubrir gracias a las numerosas conquistas realizadas por historiógrafos y científicos del arte y por otros diversos pensadores y artistas.

Sin poder extendernos en este apasionante tema, necesitamos glosar el resultado y la interpretación de todas estas adquisiciones en cuatro valores primarios o esferas que servirán de base para nuestras incursiones venideras:

Valores que al concurrir en una obra en forma positiva, integran lo arquitectónico.

1. Útiles
2. Factológicos
3. Estéticos
4. Sociales

Este canebá nos servirá para emprender sistemáticamente las formas de realidad en que históricamente se presenta lo arquitectónico. No debe olvidarse que la teoría de que hemos echado mano es sólo un instrumento para facilitar la comprensión de la autenticidad arquitectónica y si al incursionar por el campo de nuestras pesquisas verificamos coincidencias con alguna doctrina o doctrinas de las que nos sirven de andamiaje, habrá que celebrarlo sin dejar de conservar para nuestro criterio de arte arquitectónico, la adquisición confirmada por la historia. La coincidencia queda, como parte del andamiaje, sujeta a ser desechada o no a voluntad de cada quién.

La enumeración que hemos hecho considera jerárquicamente cada una de las formas de valor en orden *ascendente*, tomando como base, según se ha dicho, la tesis scheleriana. El valor primario de más baja validez resulta así el valor *útil* y en consecuencia es la validez básica sobre la que habrá de elevarse todo el complejo valor de las obras de auténtica arquitectura.

LO UTIL EN ARQUITECTURA

En los estudios sobre economía se da a la palabra útil una acepción que difiere necesariamente de la que se le asigna en arquitectura. En el diccionario Webster se dice ser "Capacidad para satisfacer necesidades de la humanidad" y en este aspecto seguramente el más habitual y corriente, es como mejor se entiende en arquitectura, sólo que refiriéndose excluyentemente a las necesidades de la humanidad a que por esencia está dedicada a satisfacer la secular actividad.

Por necesidades humanas se entienden las físicas y biológicas demandadas por la naturaleza físicobiológica del ser humano y por ello irrenunciables aunque contradictibles por su libre albedrío.

Ya mencionábamos que en Vitrubio, en el Capítulo III del Libro I, se establecen como cualidades que deben poseer las obras arquitectónicas: la solidez, *soliditatis*, y la utilidad, *utilitatis*, al lado de la otra fundamental de belleza, *venustatis*. En la traducción castellana del siglo XVIII, la palabra *utilitatis* se vertió a nuestra lengua como "comodidad", más ahora se aprecia mejor el sentido de la palabra original latina como utilidad, y a ella vamos a concretar nuestras reflexiones.

Razones históricas nos hacen comprender por qué al tomar su rumbo formal la arquitectura de principios de nuestro siglo XX, se concedió importancia preferente a la satisfacción de las necesidades de tipo físicobiológico que representaban los problemas de arquitectura, y aunque es obvio que en todos los tiempos se han prestado; en el momento al que nos referimos, el arquitecto de ideas avanzadas le concedió particular interés, precisamente por el desdén con que era visto por la mayoría de los arquitectos de los dos últimos tercios del siglo anterior. El eclecticismo estilista de aquellos años decimonos hizo pasar por alto las "conveniencias" o necesidades que debía satisfacer la arquitectura desoyendo a los grandes tratadistas que no se cansaban de predicarlas. No sólo ellos fueron los que instaron a enderezar los caminos netamente formalistas que seguía la arquitectura en casi todo el occidente; hubo un genial arquitecto francés, Claudio Nicolás Ledoux, que intuyó con una claridad meridiana al finalizar el siglo XVIII y durante el primer decenio del XIX la finalidad básica de la arquitectura que es y ha sido y debe ser construir la morada humana adecuada en su totalidad a sus necesidades y a sus exigencias. En su deseo por construir edificios y ciudades que satisficieran las necesidades de las mayorías, que en todos los tiempos han sido las desposeí-

das, Ledoux se lanzó hacia formas que entonces fueron revolucionarias y que ahora nos asombran por su visión profética respecto a las que nos ha tocado a nosotros ver y practicar a partir de los primeros decenios de nuestra centuria.

Por el proceso histórico seguido por la arquitectura desde esos años veinte, a quienes han llegado a su práctica en la segunda mitad del siglo, nada puede impresionarles lo que he mencionado y ojalá que así sea, ya que los frutos a que está conduciendo la caótica reacción del momento que estamos viviendo, representa un retroceso inquietante en lo formal, mejor que en lo teórico, al caduco formalismo escenográfico y académico de hace más de un siglo sin que hayan surgido ahora, como entonces, grandes precursores por entre la fiebre formalista que anticipen los rumbos de los nuevos tiempos por venir. De todos modos no se borra aún en la mayoría la finalidad causal genérica de la arquitectura que se impone con evidencia como la de obtener la habitabilidad de los espacios que se construyen en sentido de lo arquitectónico.

Esta finalidad esencial y categórica nos lleva a una comprensión suficientemente clara del sentido que adquiere el vocablo útil en nuestra actividad. Hemos ya dejado establecida la clasificación de los espacios contruidos arquitectónicamente en 2 grupos; espacios delimitante unos, y delimitados habitables otros, comprendiendo en los primeros los que aprovechan elementos naturales no edificados y los propiamente elaborados como edificados. De aquí surgen, como vamos a mostrar, los aspectos o formas de realidad de lo útil en arquitectura.

Más antes conviene hacer unas cuantas incursiones por las características de lo útil en general a que nos conducen algunos filósofos como Gastón Sortais de principios del siglo, quien conceptúa ser cualidad, valor diríamos ahora, que poseen los bienes instrumentales. Este concepto es de interés; lo útil representa así la cualidad del objeto que la posee de perseguir

un bien extrínseco a el mismo; en otras palabras y subjetivando el punto de vista: lo útil de un objeto representa una *capacidad* para que quien lo emplee como instrumento *alcance algún bien que es ajeno al instrumento mismo*, pero que éste le permita llegar a él. Algo así como un puente que se tiende por sobre un abismo para alcanzar la orilla opuesta y no para poseer el puente en sí. Otras dos cualidades ostenta el instrumento útil: la *posesión física* del *instrumento* y su adecuación a la obtención del bien que persigue. En la actualidad a estos valores se les llama instrumentales, y se refieren a lo que hemos asentado. Resulta así que en nuestro propio territorio de lo arquitectónico lo útil es un valor instrumental que tienen los espacios arquitectónicamente construidos que persiguen, según la clasificación que de ellos hicimos, lo habitable unos y lo resistente y edificatorio otros. Los espacios delimitados en efecto no se construyen sino para ser precisamente habitados y los edificados para servir utilitativamente como delimitantes y como elementos que procuran la seguridad de los habitantes, o sea, de su resistencia física y mecánica a todas las fuerzas naturales que pueden destruir o hacer inhabitables los espacios delimitados. Así comprendido lo útil como valor instrumental y fundamento de toda obra arquitectónica, nos permite otras incursiones productivas por su aplicación práctica en la creación y en la crítica histórica.

En toda obra de arquitectura existen espacios delimitantes; cuando son naturales como el paisaje, el firmamento, la vegetación; su utilidad resulta más difícil de comprender; porque a la postre se extiende más a lo psicológico que a lo físico, sin que ésta falte, solo que por lo psíquico conduce también a otros bienes como el bienestar y el gozo estético; al enumerar estos bienes se estilizan en suma los que toda obra arquitectónica persigue al través del instrumento físico que es inicialmente. Más evidente resulta lo útil de los espacios edificados, ya que además de ser los que delimitan y conforman el espacio habitable, utilitariamente son elementos de un todo edificado que es resistente y constructible y por tanto *lo útil no puede estar au-*

sente de todo espacio edificado, cualquiera sea su finalidad o programa particular. Respecto a los espacios delimitados su utilidad es igualmente manifiesta; son instrumento de la habitabilidad, o sea, del bien que proporcionan.

Si todas estas consideraciones abundan en clara evidencia, conviene plantearse el problema de utilidad que representan los edificios suntuarios y monumentos en los que abunda lo inútil. ¿Que hay de útil en ello cuando propiamente son inútiles o no necesarios? ya que un templo, como por ejemplo una catedral, la nuestra por caso, si tiene espacios que son desde luego útiles para contener asistentes y oficiantes, si el recinto tiene capacidad suficiente para contener aire para hacer habitable el espacio por muchedumbres sin embargo su altura no es *necesaria* o *útil* para fines de *cupo ni de higiene*, esto la hace inútil, dispendiosa, un derroche de riqueza que por ello puede ser antieconómica. Si consideramos el papel que desempeñan los diversos elementos edificatorios de la catedral, nos convenceremos de que sus cubiertas en forma de bóveda además de defender contra la intemperie están dispuestas de modo que sus empujes oblicuos no vuelquen los pilares ni los muros en que se apoyan, o sea que no obstante ser estructuras dispendiosas resultan edificativamente necesarias y por tanto útiles para la seguridad de los moradores; de igual como que las elevadas naves crean problemas de calefacción o de ventilación, económicos y edificatorios, a la vez su admirable iluminación natural es notablemente adecuada al clima de esta ciudad, esto es, sus disposiciones también útiles desde el punto de vista higiénico.

Los edificios por antonomasia son habitables, pero ¿qué decir de los monumentos cuando no lo son?. Entonces serán esculturas monumentales y, como decía Leon Reynaud, tratadista del pasado siglo (1850) cuando el monumento conmemorativo es arquitectónico necesita inventar su autor alguna habitabilidad al lado del empleo de los elementos edificatorios que sean precisamente los expresivos de la obra. Así son por ejemplo la

columna Trajana de Roma, la de Vendome de París o el Arco de la Estrella de la misma ciudad y tanto otros que les están emparentados.

Por lo expuesto queda claro que en los monumentos suntuarios y conmemorativos los dos aspectos en que se escinde lo útil arquitectónico están presentes en diversa proporción: lo *útil edificatorio* o *mecánico-constructivo* no puede faltar y lo útil conveniente o económico, por ser sólo parte de lo habitable integral, estará en todo caso condicionado por el *programa* arquitectónico de la obra, ya que éste establecerá hasta donde debe ser dispendioso en espacios exigidos por la finalidad de ofrenda, de conmemoración o de simbolismo o de cualquier idea ajena a la de utilidad. Cosa bien distinta en sus efectos pero acorde en cuanto al principio asentado de ser el programa el que condiciona la mayor o menor utilidad de los espacios de la obra, acontece con los edificios en que la economía decretada por el mismo programa, conduce a que tanto lo habitable como lo edificado sean estrictamente conformados por lo necesario, que no sean mas ni menos que lo que cada aspecto reclama. Es el caso de los edificios para el funcionamiento de talleres industriales, de instalaciones para servicios de la comunidad, en los que no interviene ninguna finalidad simbólica, de obras para el tránsito colectivo y tantas otras más que plantean al arquitecto apasionantes problemas expresivos sin falsear la validez utilitaria de toda la obra. En una palabra de la teoría de la arquitectura, cuando el *elemento regente* del problema exige la máxima economía que entraña la estricta utilidad del espacio construido, este valor útil es por igual regente de la composición. En el caso extremo opuesto, cuando el *elemento regente* del problema exige el simbolismo expresivo, lo útil perdurará condicionando a las exigencias del problema en cuanto a lo habitable, más en lo que se refiere a lo mecánico-constructivo estará presente en todo caso, so pena de que la obra deje de pertenecer a lo arquitectónico.

Y aquí cabe aprovechar la coyuntura para aplicar la categoría

de autonomía que hemos mencionado poseen las esferas valientes. Si una forma o disposición se avalora claramente como útil y toda la obra lo es por resolver el problema de estabilidad mecánica, de constructibilidad y de habitabilidad fisicobiológica de modo eficaz y hábil, no por esta validez de resultar útil positivamente para las otras esferas que integran lo arquitectónico; puede por lo contrario resultar con valideces negativas para lo estético y lo factológico, ser formalmente inadecuada a sus funciones constructiva y anarmónica y fea. Y es de capital interés que el arquitecto posea en la base de su criterio de arte la clara idea de la autonomía de las esferas primarias que integran lo arquitectónico, pues de otro modo fácilmente cae en la trillada postura de pretender justificar la validez positiva de una obra sólo porque económicamente es productiva o a la inversa porque su obra sea armónicamente concebida y su apariencia popularmente aceptada como bella y a la vez como negativa en sus aspectos utilitarios exigidos por el problema. En ambos casos el valor arquitectónico positivo está ausente por estar valorativamente desintegrado ya que es negativa la validez en alguna o algunas de sus esferas o aspectos autonómicos.

Al introducirnos en el estudio de las diversas formas del valor iremos descubriendo multitud de facetas que sin poder agotar su estudio o siquiera emprenderlo, nos mostrarán paso a paso una mejor comprensión de la forma de auténtica arquitectura. Al comprobar más adelante la necesaria concurrencia de las diversas esferas y su presencia simultánea y positiva en la obra arquitectónica, abarcaremos mejor lo que por ahora tenemos que dejar hasta aquí, lejos de haber agotado cuanto puede meditarse ahondando en torno a lo útil.

4. Lo Factológico en Arquitectura

No es arbitrario considerar esta modalidad primaria como el segundo valor jerárquico que integra lo arquitectónico. Ciertamente en Vitrubio no se menciona la cualidad factológica, aunque flota manifiestamente en toda la obra, pero a partir del pasado siglo XIX, se inició una intensa campaña a favor de lo que se denominó la sinceridad y la verdad de las formas seguramente como una reacción en contra del academismo imperante y del eclecticismo estilístico que practicaban escuelas y arquitectos. Desde entonces se habla corrientemente en los talleres de arquitectura de la sinceridad y de la verdad, y es fácil comprobar como estas palabras, correcta o incorrectamente comprendidas se han incorporado al léxico profesional del arquitecto; tanto así que, con frecuencia, los alumnos que ingresaron al curso de teoría de la arquitectura impartido al final de los estudios profesionales preguntan qué es en suma la verdad en materia de composición arquitectónica.

Quienquiera que no se contente con escuchar, necesariamente se pregunta qué es la verdad en arquitectura y sin lugar a dudas se verá precisado por primera providencia, bien justificada, a comprender qué se entiende por verdad en la cultura a que pertenecemos. Por ello, y siguiendo el camino que personalmente he seguido al ponerme ante el problema, recurro a la filosofía en busca de conceptos elementales de qué partir para después estudiar

el contenido con que los teorizantes de arquitectura han dotado a los vocablos "verdad" y "sinceridad" que ellos mismos establecen como condición para que la arquitectura sea auténtica.

En la jugosa conferencia sustentada hará un decenio en la Universidad del Estado de Ohio, Erich Kahler, considerado como uno de los grandes humanistas internacionales, (formado en Viena, Heidelberg y Munich, y profesor de la Universidad de Cornell y de Manchester) presentó un conceptuoso estudio acerca de los valores culturales: lo verdadero, lo bueno y lo bello. De la versión escrita tomo los siguientes párrafos que sirven de preámbulo en la búsqueda de un concepto actual y sencillo de "verdad": "... lo verdadero ... consiste en una especie de armonía o, más bien, en diversas especies de armonías, o conformidad entre el pensar y el ser, entre el pensar y él mismo, entre el pensar y la experiencia; o entre el lenguaje y la realidad, la apariencia y la realidad, las proposiciones y la realidad. Estas son, grosso modo, las alternativas definiciones que han sido elaboradas por los filósofos desde la antigüedad hasta nuestros días. Ha habido un desacuerdo considerable al tratar de dilucidar si las verdades existen como absolutos objetivos e intemporales, independientes de nuestra mente y de nuestra idea de ellas, o si cualquier verdad existe sólo en tanto que nosotros somos capaces de comprenderla en nuestra mente. La noción de verdades absolutas, intemporales, ha sido naturalmente sostenida por todos los pensadores que las creyeron intuitas por Dios, pero ha sido revivida en diferente forma, aun en nuestro pasado reciente, o no demasiado remoto, por filósofos modernos como Bolzano, Husserl y Nicolai Hartmann."

Gastón Sortais, en su *Lógica crítica*, resume concisa y ordenadamente, lo que Kahler expone posteriormente en el párrafo antes citado: "La verdad en general puede definirse así: La conformidad del pensamiento y las cosas. La verdad supone tres elementos: un objeto del que se afirma alguna cosa; una inteligencia que afirma algo; una relación de conformidad entre afir-

mación y objeto. Según la naturaleza de esta relación se pueden distinguir tres especies de verdades: lógica, metafísica y moral. La verdad lógica o subjetiva es la conformidad del pensamiento con su objeto... cuando digo "es de día", digo verdad si esta afirmación concuerda con la realidad. Verdad metafísica, objetiva u ontológica es la conformidad de las cosas con el pensamiento que las ha producido... un cuadro, ni verdadera casa, sino cuando se conformen al pensamiento del geómetra o del arquitecto; a las leyes geométrica y arquitectónicas. Verdad moral o veracidad es la conformidad de la palabra con el pensamiento". (Sortais, Manuel de Philosophie. P. Lethielleux, París. 1907 p. 397.)

Parece que, en última instancia, hay tres formas de verdad: una verdad que podríamos llamar ONTICA, o sea una categoría en sentido clásico, que consiste en la concordancia o conformidad del ENTE con la ESENCIA DE SU NATURALEZA, es lo que es. La segunda forma de verdad es la ONTOLOGICA o simplemente LOGICA que a su vez consistirá en nueva concordancia entre el PENSAMIENTO y su OBJETO, y la tercera, la verdad ETICA, que supone también una concordancia entre PENSAMIENTO Y EXPRESION, o sea: ACTO EXPRESIVO.

Podría concluirse, tras las ideas expuestas por estos dos pensadores, que para nuestro propósito se han dado a la cultura occidental, a través de la historia de su pensamiento filosófico, tres formas de verdad: la primera que llamaríamos ONTICA, METAFISICA u OBJETIVA que representa, como las otras formas una concordancia, sólo que concordancia del ENTE con la ESENCIA DE SU NATURALEZA o con el pensamiento que la crea; la segunda será la ONTOLOGICA, LOGICA o SUBJETIVA, que consistirá en la concordancia del pensamiento con su OBJETO y la tercera será la ETICA o MORAL que resulta de la concordancia del PENSAMIENTO con su EXPOSICION o con la palabra, o sea con el acto expresivo. Si se estudian estos tres conceptos, fácilmente se concluirá que en nuestro campo,

la arquitectura, y precisamente en la forma que la objetiva como producto de la creación, sólo cabría la verdad óptica, ya que toda obra estará acorde al menos con la mente de quien la crea, y desde luego, con la idealidad que ha creado su esencia misma de obra arquitectónica, en el supuesto de que se conforme a las reglas y principios que norman el prototipo "arquitectura". Justamente el cometido de la teoría es el conocimiento de la esencia creada idealmente por la cultura como una de sus manifestaciones o expresiones y de ella deducir los principios y las reglas, de autenticidad bien fundada, que, acumulando la experiencia histórica, pongan al servicio del creador un acervo que cual escabel le permita el ascenso y las conquistas que su talento ilustrado por la teoría y por la técnica, le permitan obtener. Más la creación arquitectónica y la forma que es su meta, no parecen caber dentro de los conceptos que llevamos revisados. Requerimos perseguir en los tratadistas, en los maestros y aún en los escritos de artistas y pensadores, lo que propiamente entendieron por las palabras verdad, lógica y mentira o falsedad en materia de arquitectura, lo mismo al criticar una forma que al establecer un principio o una norma para el creador de formas arquitectónicas.

En la imposibilidad de aventurarnos en la historia de la teoría del arte arquitectónico urgando textos e interrogando obras, debemos contentarnos con el fruto de largas y tediosas encuestas, aunque es de lamentar que esta aceptación conduzca a desestimar las conclusiones que exponamos. Se hace indispensable, en éste como en la totalidad de los temas que estamos tocando, el apoyo de una doctrina orgánica como la que sustentamos, y que al considerar sólo parcialmente uno de sus órganos, las conexiones con los restantes se cercenan sin que por ello dejen de mostrar los nexos cortados que, en suma, le prestan agilidad y vida.

Glosando las observaciones practicadas, y sin necesidad de establecer mayores reflexiones porque todos los escritos clara-

mente establecen en forma concisa lo que entienden por verdad, hemos encontrado cinco formas de verdad en arquitectura; por la enumeración sintetizada que sigue podrá comprenderse su relación con las tres formas de verdad en arquitectura, expuestas milenariamente y hasta nuestro tiempo en cuanto que consisten en ciertas concordancias o conformidades, sin corresponder desde luego a ninguna de ellas por no referirse al pensamiento, sino a las formas óptico-hápticas de la obra de arquitectura; sin embargo, algo suena en estas concordancias que hace recordar los conceptos lógicos y éticos sin, como se dice, aludir a otra cosa que no sea la forma:

Estas modalidades de verdad se sintetizan en las cinco que siguen, advirtiendo que en los escritos de que se ha obtenido, figuran unas en unos y otras en otros y en ninguno se consideran en su totalidad, como aquí las enumeramos:

- 1) Concordancia entre la naturaleza real y original del *materia de edificación y su apariencia óptico-háptica*
- 2) Concordancia entre forma y función mecánico-construktiva real que físicamente represente en la edificación.
- 3) Concordancia entre *forma y función utilitario-económico* a que se destina.
- 4) Concordancia entre *forma y exterior y disposiciones interiores*; propiamente se refiere a las fachadas y organismos interiores.
- 5) Concordancia entre *forma y tiempo histórico*.

Mucho habría que decir para aclarar estas cinco concordancias que en la enumeración anterior obviamente pueden dar lugar a interpretaciones dudosas. Más sólo diremos unas cuantas cosas en aras de la voluntad de explicitud.

La primera se refiere a la necesidad de que los materiales de edificación empleado en la obra se hagan valer en cuanto a sus formas, color y textura reales y no falseados, como placas de materiales artificiales con apariencia de otros materiales naturales como mármoles o maderas preciosas. Esta concordancia se hace día a día ingente de respetar, la industria de los materiales de construcción reclama la intervención directa de arquitectos de auténtica capacidad creadora para evitar estos materiales costosos: mármol y granito artificiales, maderas preciosas artificiales; sagazmente se explota una característica de nuestro tiempo: por un lado, se reconoce que las obras del pasado fueron ricas en materiales de calidad y noble apariencia y por otro, se acepta que ahora, no pudiendo pagarse los materiales finos, se ofrecen imitaciones, mediocres unas, otras, ópticamente casi perfectas, pero que al fin en el plano de la auténtica arquitectura, o sea de la validez, como diremos después, factológica, cuentan como formas negativas pero ancladas a los nuevos materiales, sus colores y sus texturas, amén de sus técnicas en vez de obtener disposiciones y formas peculiares, Frank Lloyd Wright, en un memorable artículo de revista dijo: "En tanto la mecanización de la edificación esté al servicio de la creación arquitectónica y no la creación arquitectónica al servicio de la mecanización, no tendremos gran arquitectura" (Architectural Forum May, 1958). Es claro que la mecanización va desde las partes que actualmente se han industrializado, como las placas para revestimientos, hasta los elementos denominados "prefabricados" como las unidades con que se está construyendo, particularmente en Europa, que se entregan terminadas interior y exteriormente para sólo acoplarlas e integrar el conjunto.

Mucho hay que aclarar acerca de esta concordancia, y seguramente al haber mencionado lo expuesto, surgen multitud de aplicaciones prácticas lo mismo como normas que como criterio. Baste por ejemplo mencionar el juicio tan certero que sustentan los diversos revestimientos de parámetros de muros en nuestra arquitectura virreinal, que en prolíficas lecciones, en este, y en tantos otros aspectos, de una auténtica lógica fáctica. Los monumentos

que nos legó denotan un justo criterio de auténtica arquitectura. Si esto fue consciente, o fue fruto de la formación que tuvieron dentro de la arquitectura de los siglos en que trabajaron sus autores, es un interrogante que espera respuesta de parte de los expertos historiógrafos y antropólogos.

Sin querer hemos encontrado puntos que invitan a ser explorados; dejándolos de lado, prosigamos con la segunda concordancia, la de la forma con su función mecánico-constructiva. Esto reza que la forma escogida, creada en suma, esté acorde con el papel que desempeña en la construcción edificatoria: que la platabanda sea platabanda real y no simplemente en apariencia óptica y que el arco sea como elemento de apoyo. En nuestros días, así como proliferan los materiales que imitan a la perfección materiales costosos, y que están en espera de aprovechar su avanzada técnica en un sentido arquitectónico que resolvería inclusive de mejor manera el problema de la escasez de recursos económicos, también se cometen imperdonables faltas contra la lógica fáctica que surgen con mayor claridad al lado de las ya innumerables y grandes obras en las que la forma edificatoria o estructural se identifica con la estilísticamente expresiva como debe ser, y como es difícil lograr. Vuelve a ser oportuno aquel pensamiento de Augusto Perret: el arquitecto es poeta que piensa y que habla en términos de la construcción; o sea que su lenguaje de expresión, lo mismo si se piensa en la que se practica "in situ" como aquella "prefabricada" en talleres industriales. Nuestro Palacio de Bellas Artes, lo mismo que tantos otros edificios de esos años primeros del siglo, hablan claramente de su carencia de lógica fáctica en esta y tantas otras concordancias; no obstante que respetan la primera por no falsear la apariencia del mármol ni de la piedra que emplean, su forma no es coherente respecto del sistema edificatorio empleado.

La tercera concordancia habla de que la forma sea adecuada a su destino habitable, En el momento que vivimos en nuestro

medio, se ha vuelto a instaurar el libertinaje formal, quizás como reflejo del caos que asuela a nuestra cultura. Se está perdiendo la sensatez en aras de actualidad cuando, en la más profunda realidad, este libertinaje está en contra de la técnica que se invoca y la creciente necesidad de proporcionar habitación digna y económica a las mayorías que en todo tiempo son las desposeídas. Y no sólo viviendas, sino escuelas y centros de higiene y de atención de los enfermos.

¿Cómo comprender estos desvíos sino en base a la ignorancia voluntaria, porque no puede ser otra la actitud; los auténticos problemas que tiene ante sí el arquitecto en todos los planos, y no sólo aquí sino en todo el mundo, porque en todo él se esta padeciendo esta ignorancia, con más intensidad o igual que la nuestra.

Si se huye del problema difícilmente podrá adecuarse a él la forma que se elija. Nótese esta evidencia para lo que ha de seguir.

La cuarta de las concordancias predicadas por el siglo XIX, es bien clara: Se consideró alógica la falsificación de las disposiciones de fachadas, y en general de exteriores, respecto a los sistemas y estructuras que están tras ellas. Los últimos años de la centuria vieron exponer y aplicar una teoría que se denominó de las formas construidas; de la que fué, si no autor, al menos acérrimo partidario el arquitecto francés Boileau, quien realizó obras de gran importancia en su época. Como se apreciará en la siguiente cita, se refiere por igual a contradecir las anteriores concordancias a la vez que esta cuarta: "Pretender que una forma que se ve, debe obtener su calidad artística de la existencia de otras que no se ven. ¿Hay algo más absurdo que esto?".

En general, las formas exteriores o fachadas y las formas interiores, sean las diversas instalaciones que complementan en gran medida los actuales espacios habitables, deben ser conformadas entre sí. Llyod Wright decía; "La sinceridad no con-

siste en hacer sonar los huesos. Y siendo esto evidente, es a la vez claro que cuando el creador se pregunta cómo, el problema se vuelve a plantear. Al fin estamos en el plano de la creación artística y en ella, como hemos recordado frecuentemente, las cosas, como dice Artístóteles, pueden ser de muchos modos, y no sólo de uno como en el terreno de los fenómenos de la naturaleza que en idénticas condiciones se presentan siempre idénticos.

Tómese como una gran lección al respecto la forma de la mano humana, acorde en modo sublime con sus funciones y con su estructura; no se ven ni huesos ni nervios, ni vasos sanguíneos, ni músculos tampoco, y sin embargo, la forma es acorde con todo, con su destino y con su construcción. Y en toda la construcción viviente de la naturaleza está presente esta asombrosa lección. A la postre, cada uno de nosotros como arquitectos, somos una obra de la naturaleza, y debemos encontrar en toda ella el estilo del hacer.

Para concluir, debemos establecer un juicio interpretativo y práctico de las concordancias decimonónicas entre la forma y los diversos aspectos que la integran, pero antes consideramos la quinta concordancia que relaciona la forma de tiempo histórico para condenar los infructuosos intentos de revivir formas creadas para otras culturas, otros tiempos y otros eclecticismos estilísticos imperantes, en aquella centuria, sino también la clara visión que se tuvo acerca del estilo en el terreno de la arquitectura y en general en el de las artes, ya que se conceptuaba falto de cordura, de lógica, decían, y por tanto de justificación el que no se crearan formas que estilísticamente pertenecieran al momento y al sitio en que se producían. Todas las ciudades del mundo están llenas de formas erigidas durante el siglo XIX y buena parte del XX que adolecen de esta vital y fundamental concordancia.

Es de suponer que el actual "french style" y el "pink zone style",

representan una penosa regresión, que al ser actitud de algunos arquitectos de título y no de genuina savia arquitectónica, deja de preocupar y obliga a citarse por su total carencia de lógica fáctica y además, de calidades simplemente compositivas formales, pues sus valoraciones en el plano de lo estético son claramente negativas.

Volviendo a la interpretación y a la formulación de un concepto definitorio de la verdad en arquitectura, podemos claramente afirmar que las cinco concordancias establecen como términos que las realizan la forma en su apariencia óptica y el material de construcción, la función mecánica que desempeña, el destino de la obra y el tiempo histórico en que se produce, o sea concordancia entre la *finalidad*, la *materia prima* y la forma creada o construida. Esta relación de concordancia no es otra que la expuesta en ocasión de esquematizar todo hacer arte, y en particular, arquitectura: en efecto, la forma creada o construida es la resultante de transformar una materia prima para, por medio de la transformación, adaptarla a una finalidad predeterminada. (Ver esquema 1). Así podemos establecer que la validez "verdad" en arquitectura, o sea la forma de realidad del valor factológico o lógica fáctica o de hacer, será, en resumen, *concordancia de la forma con su finalidad* causal, con su materia prima y con la técnica de transformación empleada. La finalidad causal, según se dijo en otra ocasión, es para la actividad arquitectónica el PROGRAMA. La Morfología estudia su estructura teórica haciendo ver las categorías que presenta, sus diferencias básicas con el habitual "programalista" de dependencias, y la amplitud de contenidos que lo integran como arraigado que se encuentra en una *cultura ubicada* en un *tiempo histórico* y en un *espacio geográfico*. No es posible entrar aquí por la senda de la teoría, su extensión y el tiempo que exigiría comprometerían en mayor medida la atención. Véanse, a guisa de ilustración, los dos esquemas que se acompañan. (Núms. 2 y 3) (Para mejor comprensión del "programa", consúltese "Estructura teórica del programa arquitectónico". Memoria del Colegio Nacional, México 1972).

En apoyo de la interpretación de la voz "verdad" en arquitectura, vale transcribir lo que a este respecto asienta el destacado pensador francés Jacques Maritain, en su ya citada obra *Arte y Escolástica*: "Es feo en arte", decía Rodin, todo lo que es falso, todo lo que sonría sin motivo, todo lo que se amana sin razón, lo que encorva y encabrita, lo que no es más que un desfile de belleza y de gracia, todo lo que miente... Exijo, añade Maurice Denis, que pintéis vuestros personajes de tal manera que parezcan estar pintados, sometido a las leyes de la pintura, que no pretendan engañarse la vista o el espíritu: *la verdad del arte consiste en la conformidad de la obra con sus medios y su fin*. Lo cual equivale a decir con los Antiguos, que la verdad del arte se mide "*per ordinem et conformitatem ad regulas artis*", es decir, que toda obra de arte debe ser lógica. Debe empaparse en la lógica, no es pseudológica de las ideas claras y tampoco en la lógica del conocimiento y de la demostración, sino en "*la lógica operaria*, siempre misteriosa y desconcertante, la de la estructura del ser vivo y de la geometría íntima de la naturaleza" (op. cit. Cap. VII p. 70. 1945. Buenos Aires). Lógica obrera, de obrar, la designa Maritain, lógica fáctica la hemos designado nosotros, apoyados en su autoridad.

Nos restan aún dos puntos que, a guisa de colofón, me parecen de interés; el primero, notando la *universalidad de lo factológico* en todo hacer humano y no tan sólo en el hacer arquitectura, lo que dice que en las artes hermanas de la pintura, el dibujo y la escultura, lo mismo que en las concurrentes como la jardinería y el arte urbano, lo factológico es validez inalienable. El segundo intentará una aplicación, en el dominio del arte, de la restauración de monumentos arquitectónicos, cosa inexplicable de la aseveración anterior, o sea la de la universalidad de lo factológico en todo hacer arte, ha sido verificada, como lo ha sido, tanto en el plan teórico como en el histórico.

Respecto al primer punto, poco habrá que agregar a lo que llevamos dicho si se ha comprendido lo que significa el hacer hu-

mano, el construir y el arte, ya que si todo arte supone actividad constructora, el esquema en que la hemos representado como transformación voluntaria y libre de materia prima para, por medio de la nueva forma, adaptarla a la finalidad causal, nos habla claramente de que si la forma no está acorde con la finalidad que se persigue ni con la materia misma de que es y que se cambió de forma, al desquiciarse la actividad en su misma esencia, porque es la negación misma de lo que persigue ser, no hay tal arte sino un no-arte. Por que si se quiere hacer algo, y lo que se hace es lo contrario, se estará haciendo un algo contradictorio, pero no el algo que motivó la voluntad en hacerlo. Y esta lógica del hacer se supone hacer lo que se hace, como dijera el adagio latino "*age quod agis*" es precisamente lo factológico. Es obvio concluir que lo factológico es valor universal de todo hacer construcciones con intención de hacer arte en general. y partiendo de esta conclusión tan sencilla, nos colocamos ante el punto segundo: aplicarla a la restauración de monumentos. Esta actividad de un arte, y es un hecho que su finalidad esencial es conservar y restaurar los monumentos arquitectónicos previniendo su destrucción ante las inclemencias del tiempo o restaurándolos cuando ya están dañados o en plena ruina histórica. En consecuencia, lo factológico rige el campo de la restauración de monumentos, al lado de otros valores como lo histórico, lo estético o lo social.

Para evaluar, comprender las diversas actitudes, algunas opuestas a otras, que se están poniendo en práctica a partir de la última guerra mundial, es productivo iluminar el criterio con la tan sencilla fórmula en que hemos concentrado el concepto del valor factológico. Si la forma que se produce debe ser acorde con la materia que se emplea y con el programa o finalidad que persigue satisfacer, al restaurar y el conservar, sea en totalidad, sea sólo en porciones, la finalidad debe ser claramente conocida y establecida en sus más o menos complejos requerimientos, para después seleccionar los medios mas adecuados al fin propuesto y a través de una técnica específica y constructiva,

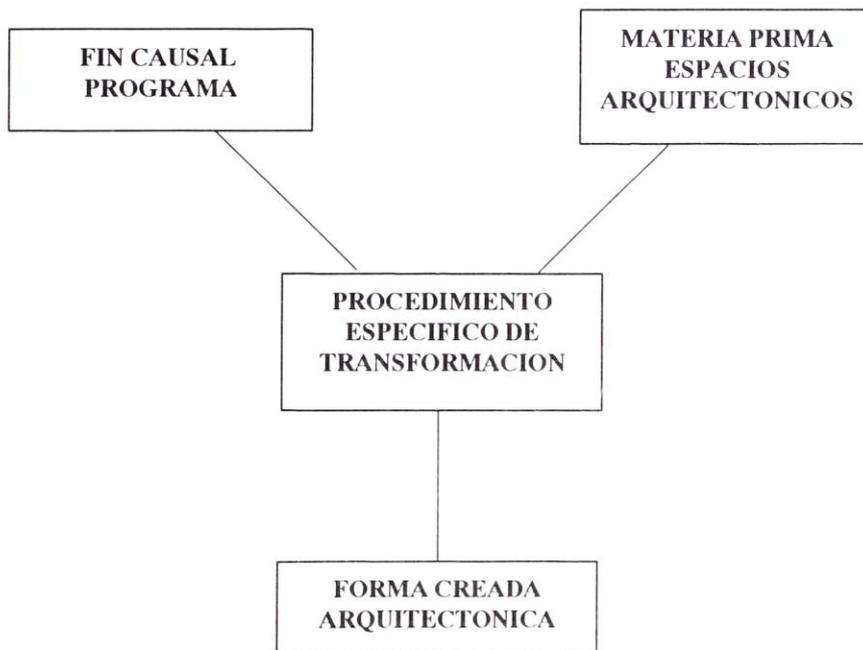
alcanzar la forma restaurada que puede o no coincidir en cuanto a lo factológico creativo con la de la obra cuando fué concebida y realizada originalmente. Porque en la restauración, el que restaura siendo arquitecto, opera a la inversa de otro arquitecto, al autor de la obra: éste parte de un programa y de una materia prima material de edificación y espacio habitable para alcanzar la forma construida que al ser dañada se presenta al restaurador como punto de partida de su actividad restauradora. No es por tanto justificado suponer que la lógica fáctica del creador de una obra, sea necesariamente la que guíe al restaurador, porque en el caso de este último, es el grado de destrucción y la amenaza de ruina lo que en rigor guía la forma restaurada, pudiendo aparecer como una falsificación a los ojos de un arquitecto creador. Por ejemplo, si una columna de piedra que es un apoyo aislado, y que realmente carga una cubierta, se encuentra en proceso de destrucción por algún proceso químico natural y el restaurador se ve precisado a salvar de la ruina el edificio sustituyendo la vieja columna por otra de concreto, que por su resistencia y material exija un diámetro suficientemente menor que el de la columna original, lo factológico para el restaurador consistirá en colar la nueva columna en el corazón vaciado de la original y dejar ésta en su apariencia externa primera. Lo que resulta factológico en la restauración puede, ser negativo en la creación arquitectónica. En todo caso, como se dice, se pide, deberá definirse el programa a seguir y no juzgar *a priori*, ya que el valor histórico de la materia original, cuando debe ser conservado, puede conducir a procedimientos que, en ocasiones, son de complejidad y costo extraordinarios. Todos sin duda conocen las fenomenales obras realizadas para salvar, por translación; los templos hipétreos de AbuSimbel en Egipto y el criterio adoptado para conservar en cierta medida el monumento. No menor interés revisten las obras que actualmente deben estar a punto de concluir para salvar el complejo de Phile. Mucho habría de considerar respecto a multitud de problemas en que aflora lo factológico.

Concluamos dejando bien establecido que, lo mismo para restaurar que para crear los monumentos, y en general toda obra arquitectónica, se requiere el conocimiento circunstanciado y científico de la finalidad para estar en las mejores condiciones de formular su programa, el más amplio dominio de la técnica edificatoria apropiada a cada caso y material y simultáneamente un talento y criterio adecuado y con amplia formación cultural que lo auxilie e ilumine en su función de creador y de exponente de la colectividad a que sirve.

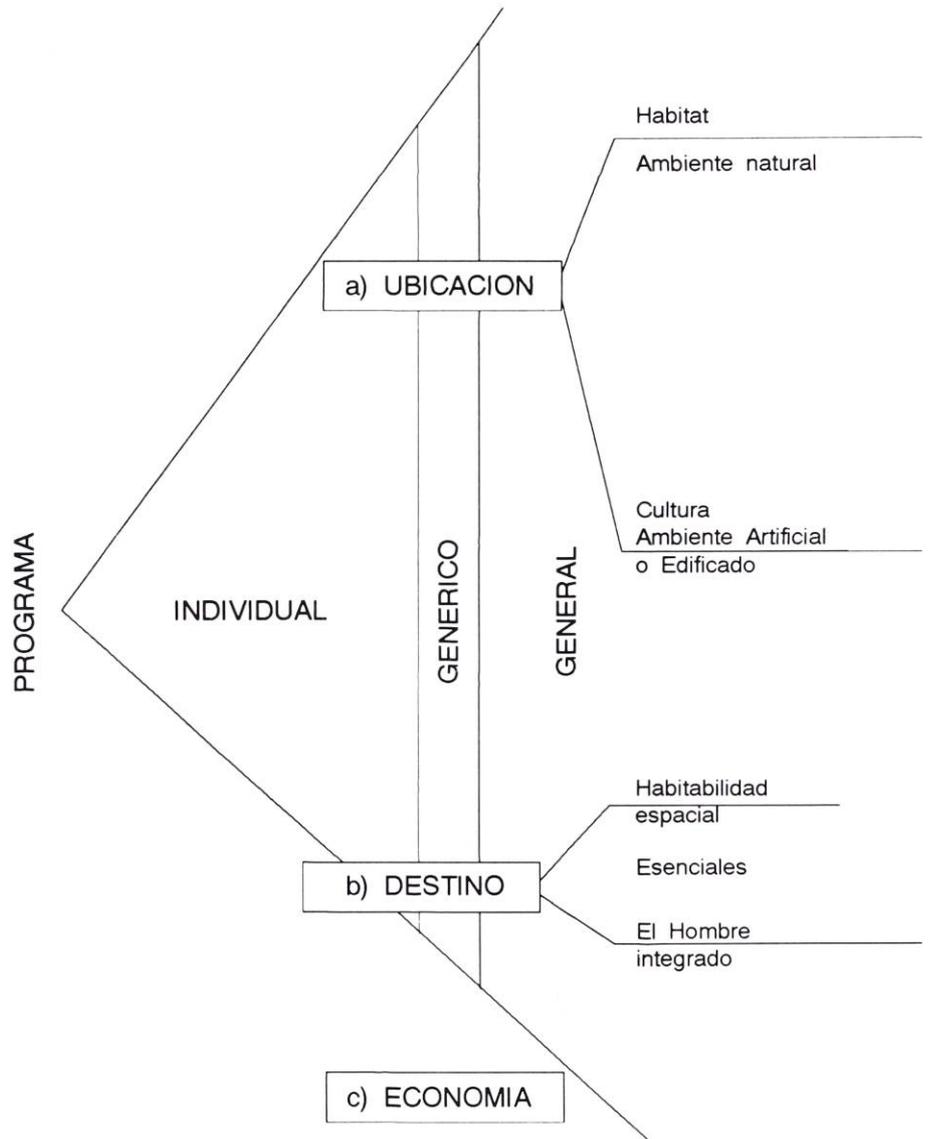
Antes de cerrar esta plática parece oportuno dejar claramente asentado que esta invitación a la lógica factica, que eso representa invitar a un conocimiento científico de las finalidades que persigue nuestra actividad y al dominio de las técnicas, no es actitud ya fuera del tiempo histórico, sino, por el contrario, novísima, y que aún no se sigue en nuestro medio como nueva moda, porque la anterior, que ahora se acepta, en la de oposición destructiva de todo valor, la de todo desconocer y todo negar, en aquellas culturas que la generaron ha sido al fin, y muy prontamente desechada. Quiero citar un párrafo de la trascendental obra del hispano Xavier Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, en la que alude a los nuevos rumbos que ya afloran al despuntar el séptimo decenio en que estamos: (op. cit. p. 143-144). "la buena nueva del existencialismo y la vanguardia se ha hecho innecesaria pues, por un lado, ha sido ya asimilada aun por quienes ni supieron nunca de ellas y, por otro, a la afirmación enfática de un desacuerdo con el mundo se ha sustituido, la búsqueda de una nueva base de acuerdo con el mismo. Hoy se trata de contextualizar ciertos objetos o situaciones para mostrarnos toda su monstruosidad sino, precisamente, de contextualizar nuestro medio en el doble sentido de: 1) buscar su orden, su propia legalidad (que no siempre coincide con la establecida), para desde allá, 2) adaptarlo a nuestras necesidades. Analizar primero la estructura de la realidad para mejor reestructurarla. Actitud a la vez más analítica y más operativa que la del período existencialista en el que una poética

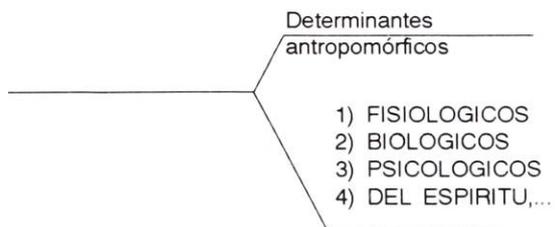
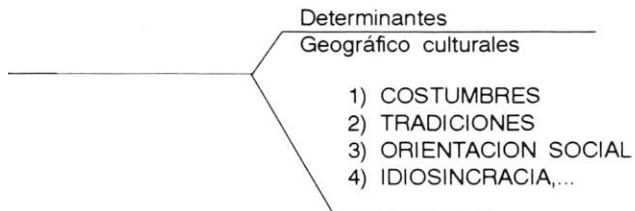
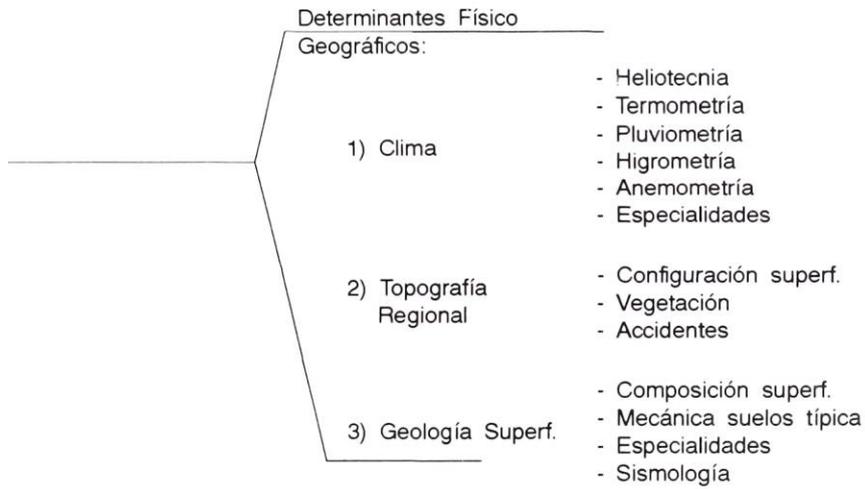
más o menos confesada engarzaba confusamente estudio y acción, análisis y exhortación. La nueva actitud podrá tomar la forma de neopositivismo o de análisis del lenguaje cotidiano, de operacionalismo, de estructuralismo o de creación de modelos operativos, que a la vez representan la situación y permiten trabajar sobre ella. Y sus artes serán el diseño, la música ligera, la cinematografía, el urbanismo.....".

ESQUEMA DEL PROCESO DEL HACER ARTE ARQUITECTONICO



Lo General y lo Individual en el Programa Arquitectónico





2894025

Lo Individual en el Programa Arquitectónico

PROGRAMA INDIVIDUAL

- 1) UBICACION
 - Linderos
 - Colindantes
 - Accesos
 - Configuración topográfica
 - Vegetación
 - Accidentes
 - Puntos de vista desde y hacia él
 - Características urbanológicas
 - Geología superficial. Mecánica de suelo, permabilidad, etc.
 - Especialidades.

- 2) DESTINO
 - Definición genérica.
 - Significación socio-cultural.
 - Elemento Regente del problema.
 - Partes o elementos específicos.
 - Condiciones ideales de las partes, dimensiones, orientaciones, carácter de símbolo, etc.
 - Correlaciones y funcionamientos específicos.

- 3) ECONOMIA
 - Costo pre-determinado
 - Costo resultante
 - Rendimiento
 - Rédito pre-determinado
 - Provecho social
 - Provecho individual
 - Especificaciones edificatorias
 - Resultantes

5.

Formas del Valor Estético en Arquitectura

Después de incursionar por los campos de lo factológico y de lo útil, aunque lo hayamos hecho con la precipitación a que nos obliga el escaso tiempo de que hemos dispuesto, al franquear de lo estético y aprestarnos a emprender una excursión por tan abrupto como extenso bosque, con multitud de huecos practicados en la ramazón por tantos pensadores y artistas que en todo tiempo han intentado apoderarse de las realidades que encierra, se palpa un ambiente totalmente distinto, a la vez que inquietante. Lo útil se comprende con facilidad lo mismo cuando se refiere a lo habitable como necesidad fisicobiológica que a lo mecánico-edificatorio; ambos aspectos pueden inclusive matematizar sus exigencias y comprobar con el mismo medio matemático la adecuación de las formas elegidas. No menos fácil es verificar lo factológico en relación con el programa particular de una obra y la concordancia entre forma y medios constructivos empleados. Más, al penetrar en el campo de lo estético, surgen una serie de preguntas y dudas que el arquitecto supone han sido ya resueltas por la estética y la teoría del arte, cuando en realidad siguen siendo problema. Como el arquitecto no es un experto en estas ciencias, habitualmente desconoce el estado de avance en que se encuentran. El estético alemán Odebrecht dice en *la estética contemporánea*: "La estética, que... es un intento de aprehender por medio del pensamiento lo que es ina-

prehensible por medio del pensamiento y está condenada por ello a trabajar en un dominio extraño que no se deja arrebatarse la llave para entrar en él, sigue sin superar el estadio enciclopédico, que es el estadio infantil de una ciencia". (Op. cit. p.13. UNAM. 1942).

Quizás el impacto que han producido en la mayoría, las ideas mal digeridas del funcionalismo de los años veinte y la herencia que nuestro siglo recibió de la tesis tecnogenética del arte de Godofredo Semper, sea el causante del desconcierto que siente el arquitecto cuando se mencionan los valores estéticos en arquitectura o se exponen las formas milenarias en que se realizan. Se huye de ellos en lo teórico porque se huyen en la práctica, sólo el artista unido al técnico puede buscarlos y realizarlos.

Por otra parte, fácilmente se comprende que estas pláticas sean una introducción al estudio de los temas que las motivan y por tanto, su extensión impide mencionar así sea enumerativamente, la enorme cantidad de conocimientos de que actualmente pueda disponerse para mejor comprenderlo. Es de desear que nuestro tan breve recorrido despierte al menos el interés por estudiar lo que se atisba y haga surgir cada vez mayor número de preguntas y de dudas, que obviamente no encontrarán aquí satisfactorias respuestas porque exigen entrar a cuestiones de la ciencia estética o de la del arte y ambas exigen obviamente una especialización, vamos a contentarnos con una visión menos que panorámica de las formas de realidad en que a través de los tiempos se ha aprehendido la expresión del valor capital estético que es lo bello, sin dejar de recordar a algunos de los más certeros tratadistas y, necesariamente, determinados conceptos tradicionales en que se han apoyado.

Debe tenerse presente que desde Vitrubio la belleza-venustas ha sido conceptuada como una validez inexcusable para toda obra de arquitectura y que hasta nuestro siglo, en una u otra

modalidad, sigue siéndolo y en este preciso momento, al hablar del "arte implicado" se le concede importancia capital, ya que está pregonando su indispensable concurrencia con las demás finalidades extraestéticas o "situaciones", sean éstas utilitarias, factológicas o sociales. En determinados momentos se ha llegado a la confusión entre lo útil y lo estético positivo o entre lo social y lo estético, pero al tener presentes las categorías ónticas de los valores, fácilmente se advierte el error, ya que cada esfera es autónoma, y al concurrir en un objeto determinado, no pierde su autonomía. Así, una prenda de vestir puede ser útil en grado sumo, por ejemplo una capa impermeable, y sin embargo puede ser simultáneamente fea, por su color, su estado de uso o por su desgarrada figura. De igual modo que en la naturaleza los ojos sanos son inmensamente útiles, y sólo algunos resultan bellos; dependiendo su belleza del color, dimensiones, proporciones, simetría y características.

Las actuales teorías acerca del arte implicado tratan precisamente de obtener la concurrencia armónica de los diversos valores de las formas: que resuelvan su programa, sí, pero que lo resuelvan en sus diversas exigencias. Las consecuencias a que llevan estas ideas intentan obtener en las diversas artes y sus obras, la armónica concurrencia que obtuvo el arte helénico del siglo V, en el que lo mismo un templo que una armadura, una espada, una vasija o una túnica, aún cuando tenían formas adecuadas a una función útil obtuvieron una elevada validez de belleza. En torno a estas ideas y aspiraciones habría mucho, y muy interesante que decir y que discutir; tan sólo hay que dejarlo apuntado, ya que esta idea del arte implicado que apenas se está exponiendo en los centros europeos de avanzada, coincide con la tesis que venimos sustentando desde hace un decenio con el nombre de integración axiológica de lo arquitectónico, que significa, como espero ya se haya comprendido, que las valideces estéticas, sociales, factológicas y útiles al concurrir en una forma arquitectónica deben conformarla, y no simplemente informarla con agregados que obedezcan a uno sólo o varios de los valores

y no a todos sin la unidad que, como veremos, es condición *sine qua non* para toda auténtica obra arquitectónica.

Como podrá colegirse se vuelve a poner en boga la unidad en los valores, sólo que a diferencia de otros tiempos, ahora se cuenta con los estudios acerca de la estructura óptica del valor y es fácil aceptar la concurrencia de varios valores en un determinado objeto sin necesidad de confundir unos con otros. Permítaseme una cita más de la obra *Lo verdadero, lo bueno y lo bello* de Erich Kahler, que refiriéndose a los tres valores denominados culturales, necesariamente incluye las diversas expresiones de la cultura, y por lo tanto la arquitectura que es una de ellas. "Encontramos una intrínseca relación y correspondencia entre los valores básicos, no sólo en su origen sino a través de las épocas. Los tres apuntan, en sus maneras característicamente diferentes, a la armonía, unidad y progreso de la vida. Ya sea que lo *bueno* se entienda como amor, o como lo más y más general, o como conformidad con uno mismo y con la naturaleza cósmica; ya sea que lo *bello* se considere como armonía en amplitud o como armonía en profundidad; ya sea que lo verdadero asuma la significación de exactitud, consistencia o autenticidad, el significado último es el mismo; es concordia, unidad, totalidad, que refleja la disposición de la forma orgánica: ... Dos motivos aparecen particularmente en todos ellos como los únicos aspectos diversos de un postulado común. Uno es el antiguo concepto de *eudaimonía*, el cual, en el sentido de la concordancia favorable con la naturaleza propia y con el orden del cosmos, es buscada como lo bueno,... es vista como constituyente de lo bello; y en el sentido de la autenticidad, es idéntica a la verdad existencial. El otro motivo es la esparcida concepción, en realidad el sentimiento, de una *capacidad creativa inspiradora de la vida* en la bondad, la verdad y la belleza, conjuntamente". (Op. cit. p.33 UNAM.1965).

Cuando se estudien la historia y la teoría de nuestro arte, se comprueba en las obras relevantes la existencia de la unidad con que concurren los diversos valores que integran el arquitec-

tónico, y la presencia de ciertas cualidades objetivas que son propiamente formas de realidad del valor estético. Estas formas de realidad constituyen uno de los mayores temas que investigan las teorías del arte en general y las especiales, como la de la arquitectura, llegando a la confirmación actual de antiguos y centenarios conocimientos y al descubrimiento de otros que habían permanecido por más de un siglo impenetrables, como sucede con los relativos a los trazos reguladores de la proporción de que hemos de hablar posteriormente. Por ahora hay que señalar que no sólo los mencionados trazos se han encontrado relacionados con la armonía que rige al cosmos en todas sus manifestaciones, sino también otras formas que se palpan en las creaciones humanas de las artes figurativas, de la poesía y de la música, para llevar al convencimiento de que, al igual que la proporción, se han perseguido y conquistado por un arraigo del hombre al mismo cosmos de que es parte que, al sublimarse en el artista creador y el gustador, lo incorpora y lo afirma dentro de la más amplia libertad estilística. Esta armonía es la trama sobre la que se borda la unidad del universo. Seguramente Pitágoras inventó la palabra "cosmos", que significaba orden, para designar el mundo que, tan manifiestamente, se le mostraba organizado y normado armónicamente. Los pitagóricos penetraron en el reino de la armonía por medio de la geometría, a la que consideraron no como una ciencia matemática, según la entendemos ahora, sino como un medio de introducirse en los arcanos de la divinidad creadora. Interpretada esta armonía de un modo o de otro, el hecho es que se ha comprobado que existe en las obras consideradas "maestras" en todas las artes, lo mismo en las producidas hace milenios que en las de reciente creación. También se ha verificado que en los seres de la naturaleza existe esa armonía que empalma con la que se manifiesta en las obras del arte humano, coincidiendo en parte con ella y en otras obedeciendo a razones geométricas diferentes pero, a la postre, exhibiendo una serie de proporciones que obtienen la unidad dentro de una rica variedad de elementos y de formas.

Sin poder penetrar más en tan apasionante tema, llevamos a nuestro criterio la idea de que el concepto de lo bello, tan huido y tan perseguido en el plano del pensamiento, se ha objetivado en las obras salientes de la arquitectura y de las artes en el plano práctico de la creación, alimentado sin duda por el mayor arraigo al cosmos que posea su autor, y por una intuición creadora que, basada en ese arraigo, responde a ciertas estructuras fisiológico-psíquicas naturales que lo impelen a lograr en sus obras aquella armonía que le place y plasma sus ansias creadoras. Se han intentado explicaciones científicas de este fenómeno, como las realizadas por el investigador y estético servio Miloutine Borisavlievitoh y otros; mas no se ha llegado aún a conclusiones suficientes como para develar el misterio mismo de alcanzar esa armonía sin abdicar a la libertad creativa y a la originalidad. No hay que ignorar las notables conquistas de la Cibernética ni dejar, de observar que, hasta hoy, no han podido ser sustituidos por cálculos matemáticos, los juicios y gustos libres e inteligentes de quienes elaboraron los programas y las constantes en los que se apoyan las aplicaciones que practican otros técnicos. Nótese que, de hecho se aprovecha el criterio y la experiencia de un grupo de especialistas que lo ponen al servicio de otros que están en posibilidad de manipularlos a través de fórmulas y de computadoras. En rigor, se ahorra tiempo al costo de renunciar a la libertad individual de criterio y de creación de quienes aplican los nuevos sistemas para resolver sus problemas.

Desde el siglo pasado, tratadistas de arquitectura y numerosos estéticos y artistas tuvieron gran interés por estudiar en las obras de arquitectura conceptuadas de maestras, lo que campeaba de común en todas ellas, con el propósito de mejor comprender la esencia de la actividad que las ha producido. Como consecuencia inmediata, se perseguían orientaciones prácticas para juzgar sus obras y para orientar sus creaciones. El interés por estos estudios, lejos de haber decaído en nuestro siglo, se ha visto acrecentado y estimulado por los notables resultados

de las investigaciones realizadas desde el comienzo de la centuria hasta el último decenio. En ningún caso se ha discutido si "lo bello" deba o no considerarse en las obras estudiadas, ya que se considera una de las finalidades incorporadas a la esencia histórica de arquitectura; lo que se intenta descubrir es la huella objetiva de lo bello y de la armonía que permite penetrar en el misterio que representa el por que se califican de bellas determinadas obras a través de las edades. Como desde tiempos remotos, la geometría se maneja ahora como instrumento de análisis para determinar la presencia de invariantes formales en los trazos directrices de las obras estudiadas. En todos los estudios obviamente se sustentan, de hecho, doctrinas discutidas por la estética filosófica que algunos investigadores invocan, otras discuten, y los demás consideran ajenas a sus particulares especialidades. No debe olvidarse esta circunstancia.

Dados los propósitos, de meras exposiciones resumidas, que tienen estas pláticas y no sólo la desmesurada extensión de los temas que se mencionan, sino también la preparación y experiencia profesionales de a quienes se dedican, nos concretamos a enumerar las formas de valor más aceptadas, y una que otra consideración que pueda ser útil rememorar.

Se dispone actualmente de numerosos estudios publicados que enfocan todas o alguna de las formas de realidad de los valores estéticos arquitectónicos; algunos llenan varios volúmenes y en general, todos son de positivo interés para quienes enfoquen esta clase de estudios teóricos y aún para quienes desean una mejor iluminación de su camino como creadores. Sin embargo, aún en estos mismos estudios, el camino mejor para penetrar en los arcanos de lo estético es partir del análisis de las obras mismas después de gustarlas. En la música, en la poesía y en las otras artes, no se procede de otro modo si es que se busca un concepto más dinámico y práctico que no sea simplemente de exposición teórica.

La forma clave de todas las otras formas o valores es "la composición", así se le llame ahora diseño en las escuelas, para huir de la tradición formal e infructuosamente de los estudios teóricos. Componer es *combinar armónicamente los elementos de un arte para obtener un todo*, de igual modo que en la naturaleza los seres vivos son un complejo de partes relacionadas entre sí y con el organismo en su totalidad; cada órgano está de tal modo estructurado que vive por y para el organismo total. Este es el ideal de toda composición: alcanzar, en suma, la unidad orgánica; que cada parte sea imprescindible en el conjunto de la obra. La unidad y la armonía surgen como cualidades o valores al considerar la esencia de la composición.

Borisavlievitch dice en su *Estética científica de la arquitectura*; "La armonía es, sin ninguna duda, uno de los más importantes factores de la estética arquitectónica. Se refiere al conjunto de una obra y no, como la proporción...; en fin, es sinónimo de "unidad" y de belleza de una obra. Filolao ha sostenido que todo está ligado por medio de la armonía y esta es la 'consonancia' en la "disonancia", la 'unidad' en la variedad'.... ¿qué representa este juego de conceptos?... ¿sabemos qué es la armonía?. Absolutamente no. "(Op. cit. París 1954. p.167). Si no alcanza una definición de armonía, la estudia amplísimamente en numerosos casos llegando a establecer dos leyes, que a su entender la han gobernado en todos los tiempos: la de "lo mismo" o igualdad y la de "lo semejante". La primera se refiere a la repetición de una misma forma en una composición, "es un ritmo de formas iguales y de espacios intermedios iguales"; la segunda alude a "la unidad de formas diversas pero semejantes". Toma el Partenón como ejemplo de la primera ley, y la catedral gótica de la segunda.

Si se recuerdan las categorías ónticas de los valores expuestos por Scheler y sus seguidores como García Morente, se comprenderá porqué todas las evidencias encontradas por los teóricos y los estéticos se hacen tan imposibles de demostrar y sólo

se muestran y discuten, aunque se traten de comprobar.

Si la armonía, según la cita anterior, sintetiza la simetría, la simetría el ritmo y la proporción, y es sinónimo de unidad y de belleza, puede conjuntarse que todas las formas de realidad de lo estético en arquitectura son factores indispensables para obtener armonía y, con ella, unidad y, con ambas, una composición.

Aparte de estas formas enumeradas, existen otras que también están presentes en las obras con positiva validez arquitectónica y estética, sólo que se refieren no a una sola obra como las anteriores, sino a un conjunto. Estas son el *estilo*, que comunica unidad al conjunto de creaciones que se producen en un *espacio geográfico* determinado y en un *tiempo histórico* también delimitado, ambos con extensión muy diversa y muy variable, según las circunstancias. También el carácter es un generador de unidad en ciertos tipos de obras con destinos iguales ubicadas en determinados espacios y tiempos históricos. Estas dos formas, estilo y carácter se encuentran indistintamente en edificaciones con valor estético positivo, neutro o francamente negativo, por lo que convendrá ocuparse de estas formas en próximas sesiones.

La simetría arquitectónica tiene su origen como nombre y en cierta manera también en su esencia, en la simetría geométrica, debiendo advertirse que la simetría griega mencionada por Vitruvio no es lo que ahora entendemos en nuestra geometría, ya que aquella se refería más bien a lo que ahora denominamos proporción; etimológicamente la palabra simetría se forma con las raíces *con* que significa *con* y *metros* que es *medida*, en suma, con *medidas* armónicamente relacionadas, o sea con razones geométricas comunes. La simetría supone la existencia de ejes de simetría, sean estos lineales, planos o reducidos a un foco. En arquitectura, la simetría exige como condición la concomitancia del espectador, por lo que si no se ven simétricos unos elementos respecto a otros, aunque geoméricamente exista

simetría entre ellos, no cuentan como simétricos, y a la inversa, si unos elementos se ven como simétricos y en la realidad la simetría geométrica no existe, arquitectónicamente lo son. Multitud de casos pueden observarse en nuestras arquitecturas y son por demás ampliamente conocidos, por lo que tan sólo apuntamos la observación.

La asimetría no es la falta absoluta de ejes, porque aún en las composiciones más asimétricas en conjunto se dan ejes parciales, véase por ejemplo el templo de Ronchamp de Le Corbusier. En este tipo de composiciones asimétricas, se emplean las partes que las integran para obtener la unidad a través del contraste, la claridad en las disposiciones, y como muy importante lazo de unión, la proporción regida por un mismo tema armónico o razón geométrica. No puede generalizarse ningún tipo de disposición formal porque las combinaciones de las partes son ilimitadas, como lo muestra la historia de la arquitectura, lo único generalizable es la presencia, en todas las grandes creaciones, de lo que hemos denominado con los estéticos *formas de realidad* de lo estético y que hemos ya enumerado en sus más comunes denominaciones.

Al tratar de la composición, surge de inmediato una palabra usual en nuestro léxico: el partido. Es la disposición que en general adoptan las partes que se combinan para obtener la obra. Una sencilla observación, que da lugar a multitud de consideraciones, consiste en afirmar que los partidos son una consecuencia de los "programas" particular y general de las obras, que se anclan en aspectos de la cultura que se da en un sitio geográfico y en un tiempo histórico. La estructura de los programas arquitectónicos hace ver la profunda vinculación que tienen con dicha cultura, y dentro de ésta, con las vivencias individuales del autor de una obra particular. No puede desligarse el partido arquitectónico adoptado, por ejemplo, en un templo griego como el de Pestum, de la cultura helenística que lo produce en la península italiana, como tampoco el que adoptan multitud de peque-

ños templos populares virreinales en nuestro país de la cultura que caracteriza los siglos XVI a XVIII mexicanos de que son auténtica expresión. Es claro que no suponen estas afirmaciones que los partidos sean consecuencia necesaria, o sea una forma única e ineludible del programa que resuelven sino que se enraizan en el programa general al alcanzar la forma seleccionada por el creador dentro de la amplia delimitación que aquél significa.

El ritmo es practicado en las arquitectura de todos los tiempos y sitios. Es una repetición de elementos y de vacíos intermedios o de otros elementos con que se alternan para producir al ritmo. Ha sido y sigue siendo una de las bases más usuales para alcanzar la unidad y por ello, uno de los sistemas que por su sencillez, más favorecen la monotonía y hasta una validez estética negativa. Se hace necesaria, como en todos los aspectos de la composición, la presencia de un talento compositivo que obtenga la organización armónica con claridad y contraste.

ANEXO

Las formas del valor estético en lo arquitectónico. La composición. Principales formas de lo estético: Partido, Unidad, Claridad, Contraste, Simetría.

El estudio de las formas del valor estético nos presenta dos posibles caminos a seguir: uno eminentemente dialéctico apoyado en la estética y otro práctico o experimental, apoyado en las formas que se nos dan como bellas. Desde luego que ambos pueden desenvolverse con rigorismo científico o concretarse a lo sustancial y elemental.

Sería de desear poder abarcar ambos procedimientos, sólo que exigen una preparación suficientemente amplia en materia estética y tiempo igualmente holgado. El propósito de estas notas es llevar al arquitecto a la comprensión de la actividad a que consagra su vida profesional.

La estética pura trata de explicarnos la esencia de los valores estéticos, lo mismo ante objetos naturales, que ante los creados por el hombre, particularmente en la obra de arte. Estudia los fenómenos del gusto estético, de la creación artística y de la estructura del arte de las diversas artes. Por último, explora la cultura estética y su proyección en la vida contemporánea. Fácilmente se comprende que con acervo tal, la explicación de las formas estéticas arquitectónicas se expedita, más no queda resuelta en el aspecto, digamos, objetivo o práctico que exige el artista.

Existen en efecto, una serie de obras escritas por artistas que tratan precisamente de alcanzar la comprensión más por la contemplación de las obras valoradas como bellas que por el razonamiento filosófico. No intentan descubrir una preceptiva, ni menos establecer un recetario apto para suplir la falta de talento creativo en el aspirante a artista, sino explorar los medios mismos que ellos utilizan y orientar su criterio de belleza. No es difícil, por lo tanto, que en muchos de estos escritos se encuentren opiniones adversas al estudio de la ciencia estética, al confundir el papel que le corresponde con el que desea asignársele en el terreno práctico del artista.

Iniciaremos nuestra elemental excursión, analizando brevemente dos de las ideas que han proyectado su impacto hasta nuestro días y que muy directamente proceden de dos grandes maestros y tratadistas franceses del pasado siglo. Una de estas ideas consiste en *condicionar lo bello* en arquitectura a *lo bueno* o útil y conveniente; y la otra, en condicionar también lo bello arquitectónico, solo que a la verdad. La primera tesis estructura

el tratado de Leonce Reynaud (1850), la segunda el de Julien Guadet, de (1900).

Ambas obras fueron texto de consulta en las principales escuelas del mundo. La de Guadet sigue reeditándose y se encuentra corrientemente en las librerías especializadas de Nueva York, Londres y París. Sin embargo, a pesar de las fechas en que se escriben, sustentan doctrinas estéticas apoyadas en dos definiciones clásicas de la filosofía platónica. En 1850, las doctrinas avanzaban hacia una ciencia totalmente nueva. Cuando se edita la cuarta edición de Reynaud, en 1875, las ideas en cuanto a ciencia del arte siguen ya caminos que superan a las primitivas o antiguas griegas, lo mismo que a las escolásticas, en vías de renovación en esos años. Como se verá, se consideran, consciente o inconscientemente, supuestamente actuales.

Los conocimientos elementales que deben poseerse a estas alturas de nuestro curso son suficientes para emprender una breve crítica de ambas posturas, pues nos permitirán dilucidar los dos principales conflictos que se siguen suscitando en la práctica y en las incipientes discusiones entre arquitectos profesionalmente activos pero apartados de los estudios especializados.

Reynaud dice: "Ninguna construcción puede agradarnos por completo, si no nos muestra en todas sus partes esenciales cierto sello (cachet) de utilidad y de *conveniencia*."

La arquitectura, como las otras artes, tienen sus condiciones particulares de existencia, *nace de las necesidades materiales: lo útil es su primera finalidad*, requiere que todas sus obras manifiesten ser útiles. Tales son las primeras condiciones que debe satisfacer una obra de arquitectura para despertar en nosotros el sentido de lo bello" (Introducción. 1875) Cita esta frase de Platón: "Esta es una cosa que llamo fea porque no se enfoca sino a lo agradable, descuidando lo bueno". Condiciona así lo bello en arquitectura a lo bueno, lo útil a lo conveniente.

Alrededor de 1925, varios arquitectos connotados, se pronuncian de nuevo por este concepto. Suponen, en su empeño por conquistar las nuevas formas que intuyen creativamente con tanta claridad, que son defendibles en el terreno de lo estético esgrimiendo iguales apoyos que Reynaud y otros críticos estéticos como el alemán Godofredo Semper, cuya teoría técnico-genética del arte había ocupado la atención de los especialistas a fines del siglo pasado.

En las explicaciones acerca de la ontología de los valores, lo mismo que al tratar de lo útil, pudimos ver que las esferas de lo estético y de los otros valores son autónomas entre sí, y que concurriendo lo útil con otras formas del valor, entre ellas el estético, para integrar lo arquitectónico o pueden condicionarse entre sí porque conservan su independencia, sólo condicionan con su concurrencia lo arquitectónico. Una columna que resiste la carga que opera sobre ella, es útil, y por ese sólo hecho ¿resulta necesariamente bella? Nuestra cotidiana experiencia en el taller de composición nos hace ver que ante soluciones útiles y convenientes, el arquitecto opta por aquella que resuelva mejor el complejo problema arquitectónico y preciamente en sentido práctico; elige la solución que le parezca más acorde con su personal criterio compositivo.

En la naturaleza encontramos claramente esta autonomía que es fundamental para normar el criterio: todos los ojos sanos y normales son útiles, y sin embargo, no todos son hermosos. Requieren que en sus relaciones formales con todo el rostro, color y proporción, exista esa misteriosa armonía que nos hace valorar lo bello.

Así acontece con las formas arquitectónicas: requieren la satisfacción plena y cabal de los diversos valores para resultar arquitectónicas, pero no la satisfacción parcial, porque de ser el valor estético negativo, lo arquitectónico se desintegra.

El otro gran maestro francés a que nos hemos referido, Julien

Guadet, establece que la verdad y la sinceridad son condición en lo arquitectónico para alcanzar la belleza. Dice concretamente en su conocida obra: "Lo bello es el esplendor de la verdad. El arte es el medio dado al hombre para producir lo bello; el arte es, pues, la persecución de lo bello en lo verdadero y por lo verdadero" (1.99). La definición que da de lo bello, es la atribuida a Platón y su escuela: *Splendor veris*. Consideraciones similares a las hechas en los párrafos anteriores, nos hacen ver la confusión entre un valor estético y otro lógico, que según lo ya visto anteriormente no puede referirse más que al conocimiento. Concediendo, no obstante, que pueda tomarse la verdad como una palabra multívoca y que con ella se trate de significar la lógica del hacer, tampoco cabe la confusión, y menos la supeditación de lo bello a lo que es simplemente acorde con fin y medio.

Esta consideración abre un campo lo suficientemente amplio y profundo para adentrarse en él. Prefiramos un símil: Si una obra maestra de la arquitectura por ejemplo el Petit Trianon de Versalles, se reproduce en otro sitio a la misma escala, pero construido en estuco en vez de en mampostería como sea el original, la obra así reproducida pierde su valor estético, porque sus formas están engañando al espectador dándole apariencias óptico-hápticas de piedra, cuando no hay sino estuco sobre tela de alambre y madera; cuando las columnas son huecas y no tienen la resistencia de las originales? ¿Han perdido por eso su belleza física?. Es claro que no, lo que sucede con la reproducción, es que al desintegrar sus valores arquitectónicos, pues la lógica del hacer ya no está presente, ni la utilidad tampoco, ni menos la función social, sólo vale plásticamente, como forma óptica, armónica, estética y nada más. Es un bello modelo, pero no es ya una residencia palaciega. La columna es una bella forma, pero ya no es columna. La verdad, la lógica hacedera que decimos nosotros muestra que no puede condicionar lo bello, sino integrar, al lado de otros valores, lo arquitectónico.

De capital importancia resulta, entonces, entender que la perse-

guida sinceridad, al lograrse, no da belleza. La belleza de la obra estará en la composición, en la perfecta armonía de las partes y del conjunto con la misteriosa ley de las proporciones estéticas, seguramente de raigamen cósmico.

Antes de proseguir, convendría echar una ojeada a algunas definiciones históricas, para marcar el camino que necesariamente seguiremos. Además de la definición agustiniana que ocasionalmente mencionamos, conviene tener a la vista la de Santo Tomás: *Splendor Formae*. La que dió Hegel, a fines del siglo XVIII, "manifestación sensible de la idea" que asienta que los objetos no son bellos en sí, si no dejan traslucir una idea. Para Schopenhauer, lo bello no está en la idea propiamente dicha, sino en su expresión, dice: "La belleza es la expresión de una idea". Schelling la define como "unidad de lo ideal y de lo real". En todos los conceptos citados, fruto de doctrinas ampliamente elaboradas, el artista pregunta con insistencia cómo interpretar, en términos de su propio arte, *esplendor, forma, manifestación sensible, expresión y unidad*. Las explicaciones pueden hacerle mejor lo que en su campo cotidiano está intuyendo sin raciocinio, con esa característica propiedad que tienen las intuiciones estéticas para pasar directamente a la forma artística.

Si penetrásemos en los terrenos de la estética actual o sea la que en nuestros días se discute, fácilmente nos extraviaríamos, por las divergentes filosofías en que se apoya. Objetivistas, subjetivistas, relativistas, espiritualistas, nos harían sin duda lanzarnos a estudios más amplios y a sustentarlos en otras disciplinas conexas con la estética. Sin embargo, en todas las corrientes encontramos un acuerdo: coinciden que todo arte posea *medios y situaciones*. *Los medios* le sirven de instrumento material para construir sus obras de arte y hacerlas accesibles a los otros hombres. Las situaciones constituyen la temática o pretexto de la creación. También están más o menos acordes en conceder a los medios un valor instrumental que consideran poco explorado y con posible capacidad para, por ellos, alcanzar un atisbo, quizás insospechadamente nuevo,

que da luz en la comprensión del arte, de la creación y de lo bello.

Interesante ejemplo es la original Teoría Fisiológica de la Arquitectura, de Miloutine Borissavlievitch, basada en la teoría de la introyección o proyección sentimental (Einfühlung) y que intenta encontrar la explicación de la belleza arquitectónica a través de la fisiología del ojo humano, Esta teoría, expuesta por su autor en varias publicaciones desde 1925, es sustentada también en sus nuevas obras como *Estética Científica de la Arquitectura*, París 1954.

Consideremos ahora las formas del valor estético en arquitectura, intentando más su aprehensión meramente plástica que su comprensión teórica y, sin que por esto dejemos de afirmar que aún en este tipo de aprehensión estético-óptica, caben parejas discusiones a las que, en lo estético filosófico, apasionan a los especialistas. Lo primero que se ha descubierto como forma inicial es la *compuesta*, la que resulta de *componer*.

Componer, lo mismo en el campo nuestro que en todas las artes, es combinar los medios propios de un arte en sentido de una expresión estética. Si la composición no alcanza armonía en su combinación, no hay expresión estética y por lo mismo, no habrá composición, sino yuxtaposición de medios. Esta idea ha sido poéticamente expresada por el pensador francés contemporáneo Paul Valcry en su *Eupalinos o el arquitecto*, que adoptando la forma dialogada griega, hace hablar a Sócrates con Fedro en el Olimpo, recordando en su vida corpórea a Eupalinos, un arquitecto amigo de Fedro: dice Fedro a Sócrates: "...Dime, (ya que eres tan sensible a los efectos de la arquitectura) ¿no has observado, al pasearte por esta ciudad, que entre los edificios que la constituyen *algunos son mudos, otros hablan*, y en fin, *otros*, los más raros *cantan*? No es su destino, ni siquiera su forma general lo que los anima o lo que los reduce al silencio. Obedece al talento de su constructor o bien al favor

de las Musas. Ahora que me lo haces notar, lo comprendo (agrega Sócrates). (Prosigue Fedro) Los edificios que no hablan ni cantan no merecen sino desdén, son cosa muerta, jerárquicamente son inferiores a esos montones de piedras que vuelcan los carros de los contratistas, y que al menos, divierten al ojo sagaz por el orden accidental que adquieren al caer.... en cuanto a los monumentos que solamente hablan, si hablan con claridad, los estimo. Aquí, dicen, se reúnen los mercaderes. Aquí, deliberan los jueces. Aquí, gimen los cautivos... Esos pórticos de mercaderes, esos tribunales y esas cárceles, hablan con lenguaje más claro cuando sus constructores los han realizado con la habilidad necesaria. Al final de este párrafo, Sócrates dice "Mi cárcel no era tan terrible... Me parece que era un lugar sin carácter y en sí mismo indiferente".

La obra que acabamos de citar, desarrolla en forma poética una teoría estética de nuestro arte, naturalmente para quien sepa encontrar entre el nutrido diálogo platónico, las más puras ideas acerca de la estructura de la arquitectura y de su creación. Los párrafos transcritos valen por cualquier amplia explicación que se haga acerca de lo que es componer y de lo que no es sino, como antes se dijo, yuxtaponer. Pero a la vez, toca otro importante punto: *el carácter*. Aquellos monumentos que hablan de su destino *tienen carácter*, mas si bien se ve, este exige cierta reflexión y cierto conocimiento de lo que significa el destino de tal monumento. Si la composición es una operación, verdadero procedimiento de las artes que exige la armónica combinación de los medios en arquitectura, hay que señalar, desde luego y *con énfasis*, lo que denominamos *partido*: la disposición relativa que en conjunto adquieren las diversas partes o espacios combinados. Los *partidos* o pueden juzgarse sólo a través de sus representaciones convencionales, como habitualmente se hace en la enseñanza de taller o en el lenguaje corriente de la profesión, los partidos deben ser entendidos a través de las representaciones dibujadas, imaginando la obra ya realizada, viva, como se estiló decir hace unos cuantos años, con sus *dimen-*

siones reales, con su color y texturas propias, con sus espacios habitables, iluminados y envolviéndonos; con nosotros, los que gozamos la obra, viviéndola, en suma, en la imaginación.

¿Cómo juzgar una composición musical escrita en un pentagrama, sin imaginar la calidad del sonido emitido por los instrumentos para que ha sido creada, y sin imaginar también el volumen y sentirnos envueltos por la totalidad de las emisiones sonoro-musicales? Los partidos reducidos a semejanza en planta con letras, H, L, E, I, etc. deben entenderse como simbolismos peligrosos, aun para el arquitecto ya formado, pues le arrastran sin sentirlo, hacia el *academismo formal y vacuo* en que se debate actualmente nuestra escuela y nuestra incipiente arquitectura actual. Difícil es para el estudiante habituarse a ver la forma arquitectónica así, viva como se explica, pero ese hábito, cuando se convierte en virtud, da frutos de arte; claro está que siempre y cuando el arquitecto sea técnico y artista como lo exige toda creación.

Los partidos arquitectónicos no se escogen al azar, como quien ante un muestrario de telas elige la que mejor le cuadra. Los partidos se alcanzan después de estudiar el programa en toda su extensión y en todos sus renglones, que, como recordarán, abarcan desde la ubicación geográfico local, hasta las condiciones económico-sociales. Cuando se estudia un problema y se formula el programa, se está iniciando la composición porque se está ordenando, en sentido de lo plástico, un conjunto de exigencias y necesidades que, si bien son concurrentes en lo vital, están, al analizarse, dándose nos como múltiples individualidades que esperan la *organización*, la unificación, en la obra a crear, a componer, en suma. Estas palabras, *organizar y unificar*, pueden ser sinónimos en la composición, pues ambas significan componer o combinar partes de modo de obtener *un solo organismo*, un organismo que se inspire en los organismos vivos de la naturaleza que ostentan la lección más acabada de composición que puede encontrar el artista. No es, como decía

Guadet, que "para el pintor y el escultor lo verdadero está en el mundo exterior; para nosotros reside en nosotros mismos", refiriéndose a que el pintor y el escultor encontraban en sus modelos naturales la fuente de la verdad, pues estas ideas han sido definitivamente superadas por el actual concepto del arte; para nosotros, o sea los arquitectos, la naturaleza, los organismos vivientes o el mundo físico inanimado pero móvil, nos enseñan como lograr la perfecta unidad y qué es el organismo ante el órgano y su función fisiológica y cómo se alcanza, en lo plástico, la belleza, que se nos presenta así, de una vez, y al reflexionar sobre la impresión o la emoción estética, nos sentimos atraídos por alguna de aquellas fórmulas que nos han legado pensadores o estéticos de grandes capacidades. Recordamos las frases agustinianas de "unidad en la variedad" y de esplendor del orden". Ciertamente que sin dejar de reconocer que lo bello reside en nosotros y en las cosas a la vez, y de modo no claramente dilucidado hasta hoy por las estéticas, gran talento tiene sus puntos de vista no totales respecto a la verdad óptica, pero al menos nos proporciona una visión parcial que día a día nos permitirá sumar con otras para acercarse a la inalcanzable íntegra visión que sólo reside en la divinidad. Trairíamos aquí el recuerdo de la doctrina orteguiana del Perpectivismo o de los Puntos de vista, que nos daría luz, más no podemos alargar indefinidamente nuestra enumeración.

Esta *unidad* no es otra, en esencia, que lo que ahora llaman *orgánico*, siguiendo a quien la ha puesto en voga; Frank Lloyd Wright. Para este gran arquitecto contemporáneo es la relación de las partes con el todo, y de éste con aquéllas. Atisbando las composiciones que consideramos encontrar que alcanzan la belleza por medio de ciertas formas, quizás valores e indicios de este valor (no podría pronunciarme por ahora por ninguna observación). Estas formas, en la unidad se presentan como *claridad, contraste, axialidad, simetría, ritmo y repetición*. Todas concurriendo hacia la unidad orgánica, ordenada armónicamente pero en sentido plástico, bello.

Al estudiar la naturaleza y estructura de los Programas, veíamos cómo en cada problema existe un elemento fisonómico que rige: En la composición, por la elemental lógica del hacer, este elemento se convierte en el regente de la composición. Rige así la ordenación para obtener la unidad. No deben tomarse las sencillas explicaciones que se dan en torno a estos temas ni como exhaustivas, ni menos aún como reglas ciegas, o peor aún como recetas útiles a quien carece del necesario genio creativo. Por esta causa, huímos de entrar en honduras y preferimos que la contemplación de las obras mismas, cosa las más de las veces irrealizable y la meditación personal de cada quien, le lleve las luces que necesita para orientar su criterio de belleza y estimular es lo primordial su ansia creadora.

El elemento regente de la composición ejerce, efectivamente, su imperio sobre todos los espacios compuestos. No significa esto que volumétricamente sea el mayor o el dominante, sino que rige de muy *diversa manera, según el problema*. Estúdiense por ejemplo dos obras ya clásicas en las explicaciones que hacemos; el Palacio del Escorial dirigido por el genial arquitecto español Juan de Herrera para el emperador Felipe II, cerca de Madrid, y el Palacio de Versalles, obra de varios arquitectos igualmente geniales, que completa, casi en su actual forma, Luis XIV; el rey Sol, personificación de la aristocracia y del momento histórico que vive. Los programas de ambos monumentos son del mismo género, *palacio*; pero los totales programas particulares y los generales de ambos se alejan entre sí, a medida que detallan sus correspondientes exigencias y orientaciones. Lo regente en El Escorial es la catolicidad del monarca, el tabernáculo es el punto que rige la composición, la gran cúpula, los grandes patios, las fachadas con sus torres, todo está agrupado para dar preeminencia al tabernáculo. Las habitaciones imperiales son la parte más modesta y se encuentran afuera del eje geométrico del conjunto. Imposible hacer aquí una relación del efecto plástico que subraya la emoción psicológica del programa al visitar y deambular por atrios, jardi-

nes y recintos del magno conjunto. Espero o deseo que todos tengan la oportunidad de gozar su propia vivencia al conocer aquella obra maestra de todos los tiempos.

En contraste, Versalles tiene como regente en su programa y composición, la realeza del monarca. La cámara del rey rige por encima de la Corte y de la Capilla. Quien decía "el Estado soy yo", no podía inspirar de otro modo la no menos magna composición versallesca, mejor para nuestro actual gusto en conjunto, que en detalles interiores. La cámara real fue espectáculo para la corte y el pueblo. La ceremonia de levantarse el rey por las mañanas era como el alba del rey Sol; fue presenciada por cortesanos y súbditos con religiosa curiosidad, o quizás respeto. La galería de los Espejos ampulosa estilización de la época, domina desde sus balcones el magnífico parque hasta donde se prolonga el eje principal del conjunto. Esta galería histórica no era sala de fiesta, servía sólo para ver pasar al rey al salir de su habitación: la Corte se alineaba para darle paso. La capilla del Palacio es obra maestra de Hardouin Mansard, pero se relega a un ala lateral, de igual modo que el Teatro, en tanto que en el Escorial el templo de San Lorenzo rige la gran composición.

La axialidad que nos muestran los dos ejemplos mencionados, exige explicaciones. Por eje arquitectónico se entiende un plano vertical o una simple línea vertical que ordena los espacios construidos rigiéndolos centradamente. El eje arquitectónico no se confunde con el eje de simetría geométrica, aunque la mayor parte de las veces funge de hecho como tal, pero no todos los ejes arquitectónicos son de simetría. Aquí requerimos recordar lo que se llama simetría geométrica, pues Vitrubio llamó simetría a otra cosa muy diversa, probablemente lo que entendemos ahora por proporción estética. La simetría geométrica exige un eje y un espacio en el que se ubican los puntos y figuras que han de ser simétricas. Los ejes son o planos o líneas o puntos, dando lugar a simetría plana, lineal o polar. En todos los casos,

un punto es simétrico de otro cuando ambos están equidistantes del eje y diametralmente opuestos. En la simetría plana, un punto dado mide su distancia al plano por una normal a él. Su simétrico se encuentra en la prolongación de la normal al otro lado o cara del plano axial y a igual distancia del punto de origen. La lineal puede considerarse trazando una normal desde el punto dado hacia el eje y prolongarla después de la intersección, una longitud igual a la que existe entre punto y eje, de la posición del simétrico. La polar tiene un punto como eje o polo y los puntos simétricos están colocados en los extremos de diámetros que los unen entre sí con el polo.

El eje arquitectónico, como antes se dijo, está derivado del eje de simetría geométrica, pero difiere de él en que rige en relación al punto de vista posible y predispuesto por el arquitecto de la obra. Lo que no se alcanza a ver simultáneamente en lo arquitectónico no es simétrico, aunque geoméricamente lo sea. A la inversa, lo que geoméricamente no es simétrico, pero en apariencia, ópticamente se ve igual, puede ser simétrico. Véanse por ejemplo las composiciones típicas del siglo XIX, las del arquitecto Ledoux, simétricas geoméricamente y totalmente ajenas, en lo que no se ve, a la simetría arquitectónica. Por el contrario, las plantas de los Palacios de Versalles y del Escorial son simétricas arquitectónicamente y no geoméricamente. Lo mismo sucede con la fachada principal del palacio de los Duxes en Venecia.

El eje contribuye a obtener unidad, pero si no hay *claridad* en los agrupamientos compuestos, si no se obtiene la *claridad* y el *contraste* que lo procura, se pierde la unidad, se hace confuso el conjunto, se desorganiza la composición y la obra vale negativamente. Obsérvese algunas obras cuya axialidad y simetría total o parcial las hace confusas y faltas de unidad a causa de lo abigarrado de los elementos empleados y de la desproporción que los hace no claros, sino desiguales a la vez que muy similares; o sea, falta la claridad y el contraste manifiesto, lo

que en lenguaje del taller de composición se llama falta de *franca diferenciación* o de *franca igualdad*.

Otra forma con la que la arquitectura alcanza la unidad de la composición, es la *repetición* y el *ritmo*. Los elementos se repiten rítmicamente, ya en sentido de la verticalidad o de lo horizontal. La superposición de órdenes obtenida por la arquitectura romana y después por el Renacimiento y los tiempos subsiguientes, ilustran la repetición de elementos compuestos con arreglo a un eje vertical parcial, que se repite en el conjunto, respetando la axialidad elemental. Por ejemplo, los anfiteatros de Roma o de Nîmes; los patios renacentistas, como el magnífico de Bramante en la Cancillería de Roma, o el de los Evangelistas en el Escorial; fachadas francesas del siglo XVII, como la de la Plaza Vendôme en París. La arquitectura actual ilustra la repetición de elementos en sentido horizontal, contrastados con su axialidad vertical o con masas francamente diferenciadas en lo horizontal, también los ejemplos son tan abundantes, que cualquiera ilustra lo dicho.

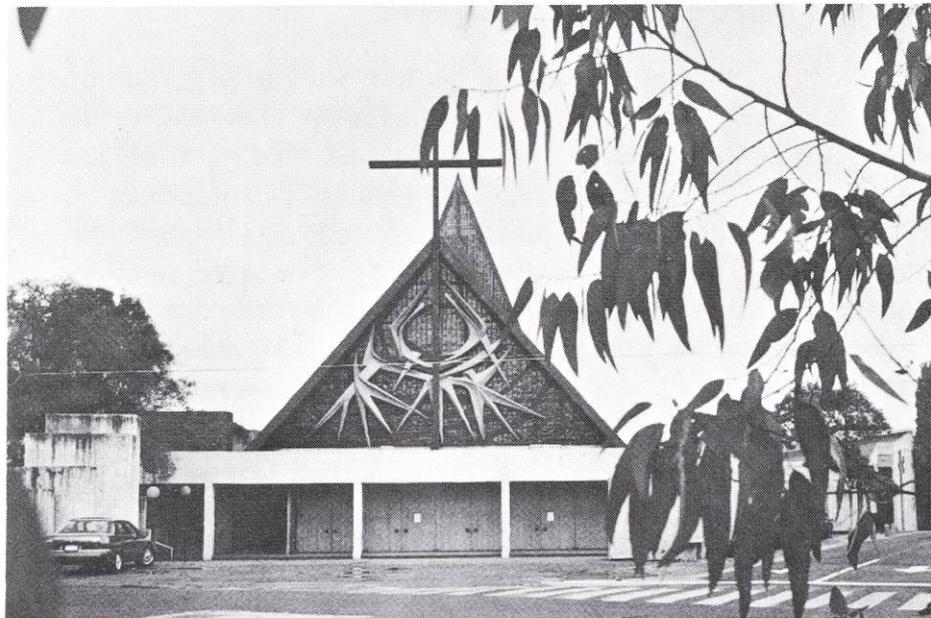
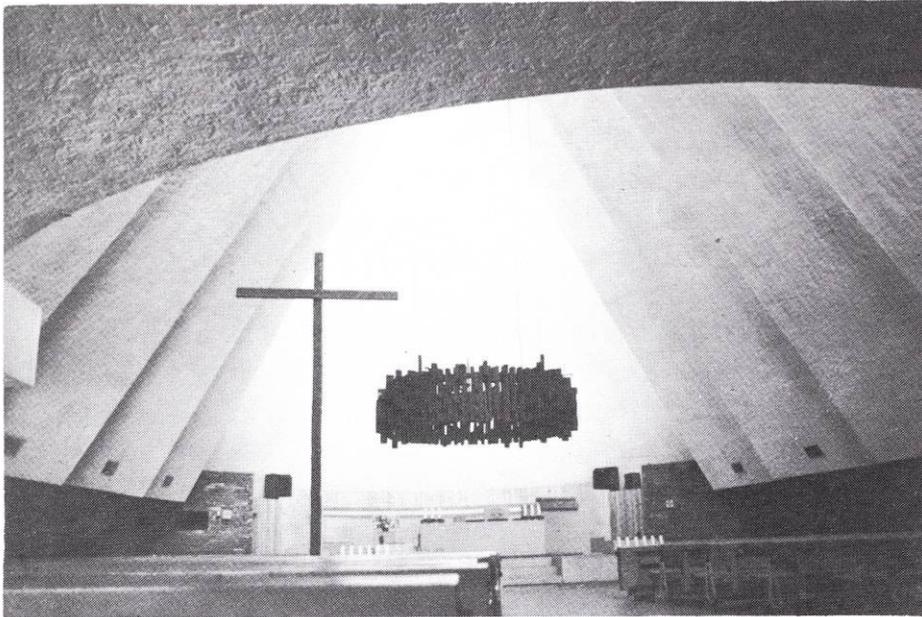
Se entenderá que estos significados de la composición deben manejarse con sentido estético, pues una repetición rítmica puede llegar a la monotonía y a lo anarmónico y resultar la obra fría y fea. Ejemplos muy contundentes son ciertas composiciones del siglo pasado que padecen de esta desagradable frialdad, ejemplo de esto es Turín, con sus extensos y monótonos pórticos en vías y plazas, compuestos con apego a las entonces reinantes modulaciones de Durand, discípulo de Ledoux.

Mucha atención sabe ponerse en la comprensión y el análisis de obras actuales en las que se vuelve a estilar la repetición modular de Durand, pretendiendo obtener lo bello y hasta lo simplemente funcional, por este camino ciego y de receta. La emoción creadora caracterizó y sigue caracterizando a quienes saben usar repetición y ritmo con alto sentido de artistas, no otra cosa sucede con la música y la poesía, hojéanse las láminas de Durand y se comprenderá por qué quienes aplicaron ru-

tinariamente la recetas supuestamente del gran maestro Ledoux, su obra sólo les deparó decepciones y fracaso. Lo mismo sucede actualmente con quienes sustituyen la imaginación creadora y libre ante las exigencias de la técnica y del tema, por una cuadrícula fría y muerta. Su obra viva no puede ser artística si ignora el juego del espacio con la luz y con la métrica. Las últimas y recientes obras de Le Corbusier, Ronchamp, por ejemplo, hacen ver al artista liberándose de sus seguidores, para decirles que no está el éxito en la receta de cuadricular, ni modular, o en el módulo, sino en el genio creativo del artista. Lo asimétrico a lo simétrico, lo radial a lo paralelo, todo es, como en la música, medio e instrumento capaz en manos del artista, e inoperante para quien adolece de astro creador, no importa que posea conocimientos teóricos y habilidad técnica. No puede haber obra auténticamente arquitectónica carente de belleza, háyase alcanzado consciente o inconscientemente. El artista, como ya hemos dicho en otra parte, al intuir en su obra las leyes de la armonía universal se incorpora a la naturaleza, encuentra en ella marco grandioso a su pequeñez.

Una estética relativamente actual, trata de explicar el porqué de la comprobada existencia de las formas antes enumeradas, se entiendan como auxiliares, síntomas o calidades de la unidad en la composición arquitectónica. Tan amplias exploraciones no caben en la extensión de nuestro curso; por ello, recomendamos al menos la lectura del breve estudio "Concepto de la Arquitectura", de la obra *Teoría de las Artes*, de José Jordán de Urríes y Azara, 9a. Edit. Bosch-Barcelona, 1938), que dará un panorama, hasta el año de su edición, de las ideas contemporáneas aplicada a desentrañar aquel inquietante por qué.

No menos importante será la lectura del Tomo IV de la reciente y vasta obra de André Lurcat. *Formas, composición y leyes de la armonía. Elementos de una ciencia estética de la arquitectura*. (Editions Vicent, Freal & Cie. París, 1956). Se entiende que es recomendable para un estudio amplio y especializado.



**Iglesia de La Santa Cruz, Pedregal
México, D.F.**

6. El Carácter

El *carácter* ha sido considerado por algunos teorizantes como un valor estético; a nuestro entender representa una cualidad de orden psicológico en el *contemplador* de la obra, quien debe estar informado previamente acerca de la modalidad de vida que ha motivado las disposiciones particulares de ella, o sea, que debe tener conocimiento del programa que ha regido la creación de lo mismo o el hábito de ver ciertas formas como asimiladas de antemano al destino a que han sido consagradas.

Si bien se ve, esta cualidad no puede ser sino consecuencia de la solución que en un momento histórico se ha dado a un determinado programa genérico, y al estar así anclado en el tiempo y en el relativismo del conocimiento de este programa, se desliga de lo estético. Es de importancia para el arquitecto actual desentrañar un tanto el significado del Carácter, pues la interpretación dada por teorizantes contemporáneos le coloca ante un problema que puede acarrearle serias desviaciones.

Contemplemos varios edificios consagrados como templos en diversos lugares y tiempos históricos. Si el templo es, por ejemplo, griego de los siglos V a I, nos mostrará su composición a base de pórticos, celsa y santuarios. La cubierta será de dos-aguas con muros piñones aprovechados como frontones, en los que se desenvuelven motivos escultóricos alusivos a la divinidad. Toda forma que encontremos, sabiendo de antemano que este tipo de edificio

fue un templo griego, despertará en nosotros la idea que nos hayamos formado del culto griego. Cuando en los Estados Unidos nos topamos con edificios de esta forma típica, de inmediato los calificamos de extemporáneos y exóticos, y con curiosidad penetramos a su recinto para regocijar nuestro humor y comprobar que uno de ellos es un banco, otro una logia masónica y otro un gimnasio. Como podrá colegirse, el *carácter* del templo nada tiene que ver con el *efecto plástico* que puede despertar en el espectador educado; si en los tres casos se ha manejado la proporción y la métrica con habilidad, el valor estético de las composiciones exteriores, puede ser el mismo para todos, y lo que nos sucede al entrar a cada una de esas obras, es comprobar que destino e idea de templo griego abocan en nuestro juicio, contradicen la idea de templo a que nos llevó la fachada que contemplamos antes de entrar.

Lo propio nos acontecerá con templos cristianos góticos o coloniales mexicanos. Pero, cuando contemplamos una obra cuyo destino nos es totalmente desconocido y sus formas están estructuradas con apego al estilo de su tiempo y lugar, entonces, gozamos la obra, le atribuimos cierto afecto que calificamos con palabras de connotación muy personal y nos quedamos con la idea de su impresión plástica y del posible destino, relacionado siempre con nuestra experiencia personal y también colectiva. Esto sucede, por ejemplo con ciertos monumentos mexicanos de la época precortesiana. Nos dicen los arqueólogos que se trata de un palacio o un templo o un convento y nuestra contemplación los abarca como pertenecientes a un estilo total, sin alcanzar muy ciertamente la adecuación a un destino que por otro lado, aunque genéricamente nos fuere dado a conocer, ignoramos la modalidad de vida que comprende. No obstante, la obra puede impresionarnos estéticamente y podremos valorarla como bella y armónica.

Podría, pues, afirmarse, que el carácter es la *conformidad de una obra con su programa particular*, que es la adecuación a su

destino y que cuando esta adecuación es perfecta, constituye una modalidad formal que caracteriza en su tiempo y lugar geográfico a cierto género arquitectónico. Si esta solución es perfecta, *puede o no* alcanzar la belleza; todo depende del genio creador del autor. Ya hemos aducido ejemplos de los seres vivos. La mano del hombre se conforma a su función y ésta se limita por la forma de la mano. Una mano no puede oír, pero la forma de una mano está condicionada por su destino, que es asir y tocar. Sin embargo, el carácter de la mano, siendo aprehensible a través del conocimiento, puede llevarnos a un juicio estético, valorándola como una mano hermosa, según su forma visual: pero nótese, no podemos calificarla de varonil sin saber qué sea la adecuación al varón; o infantil sin conocer; a qué se refiere lo infantil. En cambio, si se nos dará como hermosa o fea, proporcionada estéticamente o no. Por estas consideraciones elementales, creemos que el carácter no es un valor perteneciente a la esfera estética.

Salta, sin embargo, una objeción. Cuando contemplamos una muralla, como las de Avila o las de Roma, ¿nos dan o no la impresión de fortaleza y de seguridad defensiva?. Creo que lo defensivo o la seguridad, caen dentro de lo mismo antes dicho, exigen conocimientos previos. A un niño que ignora estas cosas, la muralla podrá parecerle adecuada para juego de pelota contra ella y al hombre de regiones alejadas de nuestro mundo occidental, le podrá significar motivo impenetrable al ataque militar. Por el contrario, a un hombre medianamente ilustrado, le parecerá que es una reliquia más o menos inútil que para un ataque aéreo o con artillería pesada, nada significa como seguridad. Pero el efecto eminentemente plástico de la muralla, ¿no existe entonces? desde luego que sí, sólo que nos impresiona y plásticamente, a través del efecto eminentemente óptico-estético, figurativo como se llama ahora. Es la métrica pura, independiente de la defensa, la que habla y da, junto con la figura, el color y la textura espaciales, la expresión plástica necesariamente presente en una bella proporción.

Para comprender mejor lo antes dicho, obsérvese como en el terreno de la música y de la pintura acontece lo mismo. Cuando escuchamos una composición musical cuyo autor y nombre nos son desconocidos, el gustador educado, ¿avalora la obra y la goza, porque sabe cómo se llaman autor y obra y porque conoce la historia romántica del autor, y sabe las condiciones históricas en que se produjo la composición? no, su gusto puede ampliarse con cierta predisposición psicológica que le lleve a combinar, sin confundir, el puro gozo estético con cierto agrado, algo así como quien escucha padeciendo algún dolor o por lo contrario disfrutando de salud y de optimismo.

En el terreno de la pintura, decía Mme, de Stael (Da L'Allemagne, II-158-1820): "Aquéllos que no gustan intensamente la pintura en sí misma, atribuyen gran importancia al tema de los cuadros". La pintura actual, digamos, la inmediata a la reacción neo-realista, nos proporciona magníficos motivos de comprobación; gustamos la composición plástica en su figura, proporción y colorido, independientemente de que sepamos o no qué significa el tema, lo que llamamos situación. Muller dice que el artista que no sabe colocarse fuera de su "situación", del tema, para alcanzar la obra de arte, el valor estético puro, seguramente es artista mediocre o negado al arte. Quien retrata como fotografía para identificar los rasgos fisonómicos, en plan policial, si su obra no tiene valor plástico, es sólo un retrato, nunca una obra de arte. Podríamos seguir mencionando ejemplos al introducirnos al tema básico de las nuevas teorías del arte.

Lo ligero o lo pesado de ciertas formas, lo pesado, los contrastes vigorosos o la suavidad en la repetición ¿no son modos de expresión plástica?

Ciertamente así no puede decirse con palabras, porque precisamente sólo puede expresarse con formas tectónicas. En literatura ¿no son acaso imperfectas las descripciones de tipo pictórico y en pintura la de tipo cinematográfico? ¿Por qué se hace

imposible describir música con palabras? porque la música sólo puede ser descrita con sonidos musicales. Lo mismo acontece con lo nuestro; lo arquitectónico se refiere a cierto tipo de expresiones plásticas inenarrables porque sólo caben en la forma espacial de la arquitectura. El poeta expresará sus impresiones personales ante la obra tolteca, maya o romana; será una obra de arte su poesía, pero nunca podrá traducir en palabras el emblema plástico de la forma arquitectónica. La música debe oírse. La arquitectura verse, vivirse.

Guadet dice, a principios de nuestro siglo, acerca del carácter: "Identidad entre la impresión arquitectónica y la impresión moral del programa", (Vol. I. Libro II Cap. III) y agrega vislumbrando indecisamente lo que hacía ya más de medio siglo se decía en el terreno de la teoría del arte: "*Sin duda, existe una belleza intrínseca* en la arquitectura; admiremos los soberbios vestigios de monumentos cuyo destino nos es inicialmente desconocido. Pero, la belleza no es cualidad vanal y su búsqueda no tiene derecho de hacer abstracción del *carácter*", "Las formas magníficas de un palacio aplicadas a una prisión, serían ridículas; aplicadas a una escuela o a una construcción industrial, estarían aún más fuera de lugar. La persecución del carácter es concepción relativamente moderna. La antigüedad cuenta con bastantes edificios netamente caracterizados, sin embargo, parece no haber hecho del *carácter* mérito capital; así, el Partenón, templo de la divinidad ateniense, o los Propíleos, pórtico militar de una ciudadela, presentan los mismos elementos; sucede lo propio con las salas de las Termas y la basílica de Constantino. La Edad Media y el Renacimiento, prolongados por la arquitectura moderna, subrayan por adelantado el carácter en iglesias, claustros y conventos, cuya arquitectura es tan especial; más tarde lo hacen en edificios del municipio, palacios, edificios administrativos, judiciales, escolares, etc.

Para cerrar estas meditaciones elementales sobre el carácter, habría que dejar indicado, que consideraciones más hondas,

auxiliadas por la psicología y la gnoscología, nos llevarían a conclusiones semejantes a las antes dichas. También se imponen unas cuantas palabras acerca del tema aplicado a la arquitectura contemporánea. La adecuación al programa particular y al programa general, dejan aclarada la preocupación de los arquitectos del pasado siglo, cuando perseguían el carácter y llegaban a establecer ciertos partidos de composición como aptos para una biblioteca o para un palacio de justicia e ineptos para un museo o una escuela primaria. En la actualidad, la preocupación del carácter, no ha desaparecido porque no puede desaparecer en arquitectura, el empeño esencial de satisfacer el motivo que impela a la creación de la obra y a su realización, se ha colocado en el justo lugar que le corresponde, el entender que es fruto de la mejor solución obtenida para la totalidad del programa analizado y vivido. Por esta causa, las exigencias programáticas han llevado a una concepción espacial del cine o de la sala de audiciones o del templo católico totalmente diferente de la de otros espacios similares de tiempos anteriores porque entendemos hoy, de manera adecuada a nuestro momento, la modalidad de vida en esos espacios.

7.

Estilo:

Modernidad y Arcaísmo

Del tema anterior nos introdujimos, sin sentir, al estilo. Aquellas formas graves, características de la arquitectura precortesiana mexicana, cuyo destino ignoramos, pero no su pertenencia a una cultura determinada, diferente en sus obras a las de otros tiempos históricos, *poseen* estilo.

El tema del estilo constituye por sí solo material más que suficiente para integrar un curso. Las diversas doctrinas elaboradas desde hace más de cien años, han penetrado sucesivamente en la estructura del estilo, llegando a una conclusión trascendental; a la identificación de la forma con el estilo que la rubrica y del estilo con la expresión de la cultura. Así, la dualidad que hasta principios del siglo XIX se establecía entre forma e idea, entre contenido y forma, entre expresión y contenido; parece haberse esfumado con las nuevas doctrinas para entender que no es posible idea sin forma, ni contenido sin expresión, o continente. Dice Benedetto Croce: "Contenido y forma deben distinguirse bien en el arte, pero no pueden calificarse de artísticas por separado, porque sólo es artística su relación, es decir, su unidad, entendida no como unidad abstracta, sino como síntesis apriori, concreta y viva... El sentimiento sin la imagen es ciego y la imagen sin sentimiento queda vacía".

El carácter de síntesis de estas pláticas y la extensión del tema, nos llevan a sólo mencionar algunas de las principales tesis.

La voz latina *estilo* es el nombre del instrumento en forma de punzón con que se graban las tabletas enceradas en que escribían los romanos. Se le asignó un nuevo significado al referirse al particular modo de escribir de un autor literario. En rigor, entendemos ahora por estilo algo igual, pero más amplio, porque decimos corrientemente que estilo lo mismo tiene un poeta, que un filósofo, que un músico. Mas no sólo aplicamos esta palabra a la producción individual de un artista, también designamos con ella, y muy especialmente, las modalidades colectivas en el terreno del arte, calificando como estilo la envolvente que nos hace ver emparentadas entre sí a las diversas obras creadas en determinado tiempo histórico y lugar geográfico.

Más aún, no sólo aplicamos la palabra estilo a las obras de arte, sino a todo hacer humano, pues, quizás por similitud o por mayor comprensión actual de la vida o por interesarnos más por su comprensión, encontramos un modo de ser constante de los haceres de un individuo y de los haceres en conjunto, de un determinado conglomerado humano. Así decimos que un político tiene determinado estilo y que aquella persona tiene determinado estilo de moverse. No sólo a estas actividades aplicamos la palabra estilo, también en el juego deportivo y en los actos delictuosos encontramos estilo.

Nótese que este concepto elemental de estilo exige, como la virtud, repetición de haceres que, el constituir un conjunto de hechos o de cosas hechas, nos hacen aprehender su modalidad de conjunto, su constante omnipresencia, su estilo. También nótese que estos haceres lo mismo provienen de un hombre que de varios hombres, dando lugar a las dos formas de estilo que estudia la teoría del arte; estilo personal o individual y estilo colectivo.

Cuando nos referimos a las artes, genéricamente, estilo quiere decir lo mismo, sólo que los haceres se enfocan hacia la creación, y las obras hechas, resultado del hacer son las obras de

arte. El estilo así, es el modo peculiar que subraya las creaciones de un determinado artista o de un grupo determinado de artistas. Surge desde luego un importante problema ¿es el estilo personal independiente del colectivo? ¿Cómo se integran los estilos colectivos con estilos autónomos individuales? Nos muestra la experiencia histórica que las obras, dentro de una misma época y lugar, son características de un artista y que, sin embargo, reunidas con las de otro contemporáneo constituyen el estilo de una escuela o de una época histórica.

Tomando el más objetivo camino de los símiles, echemos mano de una cascada para entender cómo lo individual, estructura lo colectivo en un tiempo dado, sin menguar la originalidad del artista como individuo y por encima de su mismo deseo de pertenecer o no a su tiempo; el auténtico artista, el genio es quien, al avanzar, está precisamente formando el estilo de su época. La cascada es una corriente de agua que se despeña en un corte considerable del suelo que forma su lecho. El agua está fluyendo constantemente en la corriente superior y está cayendo constantemente, formando en conjunto y en la sucesión continuamente cambiantes de gotas de agua una determinada cascada cuya fisonomía es siempre la misma, no obstante que la materia constitutiva, la gota que es individuo en su colectividad, está en perenne desplazamiento y nunca vuelve atrás. Quien quiera que conozca en fotografía estática o móvil unas dos o tres cascadas, las reconocerá invariablemente porque cada una tiene su propio estilo, independientemente de que las fotografías que haya visto hayan captado, sin excepción, diferentes gotas que nunca más han vuelto a figurar en ellas; en cada cascada o catarata la configuración del lecho, su permeabilidad, la altura, el viento y las peculiaridades del lecho de caída, así como el origen del agua que explican la forma de conjunto de cada cascada. Nadie aseguraría que la mutabilidad continua de gotas imposibilita la forma característica de la cascada sino al contrario, todos encuentran el fenómeno claramente explicable y desde luego nadie duda de su existencia.

En nuestro caso, así acontece; los diversos artistas que integran un conglomerado humano se mueven fluidamente, como las gotas de nuestro ejemplo y sin quererlo y sin pretenderlo, sufren el impacto de su pertenencia al organismo, social, el que por otro lado no tiene sentido alguno sin la misma modalidad vital de cada uno de los individuos que lo constituyen. Lo individual se mueve en lo colectivo y lo modela y es a su vez envuelto por él. El conjunto deja huella perceptible en el individuo y esta huella, que no podemos descubrir sino en las obras de los individuos, pues la colectividad no produce más que a través del individuo, es la que constituye la forma propia, el estilo en suma.

Toda una brillante sucesión de doctrinas se ha abocado, a partir del siglo pasado, al estudio del estilo, para penetrar cada vez con mayor hondura en su esencia y explicar en qué radica lo permanente de un estilo ante la independencia del individuo y ante lo cambiante de las formas cuando se desenvuelve una cultura en su tiempo histórico. Se ha intentado una vivisección de la forma misma.

Para el artista en general, y para el arquitecto en lo particular, son de capital importancia los conceptos que sustenta la actual teoría del arte, puesto que de ellos arrancan algunas posturas del mismo arte contemporáneo. No interesa sólo al arquitecto la mejor inteligencia de las obras que nos han legado las culturas anteriores, sean estas muy remotas e inmediatas en tiempo; le incumbe principalmente normar su criterio de creación, todavía bajo el influjo de las ya remotas ideas del siglo pasado en su aspecto del idealismo. Passarge en su filosofía de la historia del arte en la actualidad llama "arte idealista" al neoclásico de principios del XIX.

Es bien sabido cómo el racionalismo, desde fines del siglo XVIII, llevó a considerar el estilo como punto estético, de partida y de arribo, de toda creación arquitectónica, estableciéndolo e

identificándolo con las formas clásicas grecoromanas, que consideró ideales e insuperables para el hombre de todos los tiempos. Quien quiera que deseara alcanzar la perfección suprema, debía partir de aquellas formas estilísticas y conformar a ellas su propio ideal. El estilo, fue así un instrumento que debía conocer y manejar el arquitecto en un sólo sentido, el clásico. Por esta circunstancia trascendental, le hemos denominado concepto estático del estilo, porque en sentido positivo, hizo de la creación un juego con reglas y finalidades predeterminadas, fijas, inamovibles y contradictorias a la vida del espíritu que de inmediato se rebeló contra el academismo y su clasicismo. La historia de la cultura de esos días, muestra instructivamente este proceso evolutivo de las ideas filosóficas y su proyección en la arquitectura que se produjo.

La reacción romántica hizo estudiar y penetrar lo gótico, que había permanecido desde el Renacimiento como manifestación de la "oscura Edad Media". En Francia y en Inglaterra surgen arquitectos pensadores que encabezan esta corriente: Viollet Le Duc y Purgin. En Alemania, otro arquitecto y estético, Godofredo Semper, lanza su teoría tectogenética del arte, con la que interpreta la forma, y su estilo a través de los procedimientos tectónicos de cada una. En lo particular, enfoca su tesis a las artes impuras, dentro de las que comprende necesariamente la arquitectura. Por discutible que sea su teoría, vislumbra la liberación de lo estético-estilístico y de la obsesión clásica.

Casi al mismo tiempo Hipólito Taine forja su doctrina "del medio", para explicar la forma y su estilo dentro de la corriente positivista. Establece esta teoría: "el medio, es decir, el estado general de las costumbres y del espíritu, determina la especie a que pertenecen las obras de arte, *no admitiendo más que aquellas que le son conformes y eliminando las otras especies* por una serie de obstáculos interpuestos y de barreras renovadas a cada paso de su desarrollo". (*Filosofía del Arte*, Cap. 2^o-III). Las formas se juzgan predeterminando cuáles deben ser

sus lineamientos, según los haya dictado el estudio y el conocimiento del medio, cuya definición de la transcripción que antecede. La forma es, así, resultado de una serie de condiciones científicamente construídas con apoyo en el conocimiento de lo socialpolítico, lo religioso y las condiciones climáticas. Lo más importante es el procedimiento seguido en la práctica, pues al enunciar así el medio, aparece como idea que aceptamos ahora corrientemente. De hecho, al hacer historia del arte esta doctrina sigue un procedimiento análogo al de la historia natural; se buscan los ejemplares y se califican como obras de arte o se eliminan. Al amparo de esta técnica se consideraron primitivas las obras de los escultores románicos y góticos y se dejaron fuera del campo de las obras de arte los productos de la India, y más aún los del Africa o los de la América Precolombina. Se han requerido las nuevas doctrinas basadas en la de la visualidad pura de Conrado Fiedler, que atienden los aspectos ópticos y hápticos de las formas (Riegl) para penetrar en la psicología y en el espíritu de los estilos, y por ellos en los de las culturas a que pertenecen (Worringer Dvorak, Schmarsow). Gracias a estos avances de la teoría del arte se han comprendido y gustado aquellas artes consideradas, por la historia positivista, primitivas o bárbaras y promovido los caminos que han seguido la pintura, la escultura y aun la misma arquitectura.

La teoría Fiedleriana de la visualidad pura y las sucesivas ampliaciones y superaciones de sus destacados discípulos hasta hoy ¿qué significa para el arquitecto actual? Es una trascendental comprobación de su orientación, o sea, que *el estilo se alcanza como un valor estético* y no se predetermina para apearse a él como norma, que *el estilo se arraiga* en la *estructura total* de la cultura a la que pertenece el artista, que el auténtico arquitecto esta insumido en ella y que ésta, la Cultura del conglomerado humano en que vive, posee una cosmovisión propia, un punto de vista o modo de entender visualmente el mundo, que alimenta todas sus expresiones entre las que se encuentra preeminentemente el arte en general. Que el arte es así algo que vive el artista en su tiempo y lugar geográfico y por su co-

lectividad. Que como consecuencia de todo, el estilo es resultante de auténtico arte, y que por lo tanto no pueden ser, *estilo* y *forma*, más que *actuales, locales* y *dinámicos* como la vida en que se nutren.

Lo conceptos de MODERNIDAD y de ARCAISMO o de REGIONALISMO, se entenderán sin mayores explicaciones como consecuencia lógica de éstas ideas: lo moderno será, en arquitectura, aquello que posea *estilo* y que al poseerlo, pertenezca a su *tiempo histórico* y a su lugar *geográfico*, será así *REGIONAL* y *MODERNO*. Lo arcaico será aquello que contradiga su tiempo y su lugar, aquello que tenga estilo negativo en cuanto a lo estético o extemporáneo y utópico o exótico en cuanto al tiempo y al lugar determinados por el momento histórico que vive el artista y su pueblo. Todas la épocas de la historia de la arquitectura tienen su estilo propio, *que es moderno en su tiempo y siempre regional por su ubicación geográfica*. Por el contrario, aquellas formas trasladadas de tiempos o lugares ajenos al propio, que fueron, no obstante, modernas en su época y regionales, resultan arcaizantes negativas fuera de su lugar y de su tiempo. No resuelven, en suma, su PROGRAMA ARQUITECTONICO GENERAL.

Si el estilo artístico es valor estético de la forma, y si la forma construída en lo arquitectónico es o debe ser solución integral a su programa general y particular, resulta que el estilo y su identificación con la forma de expresión acabada de un programa que sólo puede pertenecer a un tiempo histórico dado y a un lugar o espacio geográfico igualmente dado. El estilo, como el programa general, envuelve así a todas las creaciones de una época y de un lugar, y son dinámicos al estar integrados por las reacciones vitales humanas que fluyen en todo sitio con la vida que las contiene. Pertenencia al tiempo y al espacio definidos por el programa son en suma los puntos de apoyo para las creaciones de hoy de las conquistas alcanzadas por la teoría del arte y por la historia de la arquitectura, y en general del arte, en lo que va del siglo. Para nosotros, en nuestro caso mexica-

no, lo que nos exigen estas doctrinas es conocer a fondo nuestros problemas *arquitectónicos nacionales* e *incorporarnos de raíz al espíritu de nuestro pueblo para poder ser auténticos y actuales artistas mexicanos.*



Fábrica S.F. 1961
Av. Dr. Gustavo Baz, Estado de México.

8.

El Valor Social Arquitectónico

Lo social como valor de la obra arquitectónica es un tema tan amplio que si en todo tiempo ha sido motivo de extensas consideraciones, en las actuales circunstancias que vive la humanidad exigiría un estudio y aplicaciones prácticas que sobrepasan los límites de una tan resumida exposición.

Desde luego vale traer a cuento la idea de sociedad que desde el inicio de nuestras pláticas hemos tenido a la vista; la colectividad humana en sentido de una cultura, y la de cultura sustentada por el antropólogo Herscovits que dice que es la carta del ambiente edificada por el hombre. Partiendo de estas dos concepciones es más que fácil, comprender que la obra de arquitectura adquiera valores propiamente sociales, ésto es, que proceden de la sociedad que la producen y repercuten en ella misma como expresión de la cultura en cuyo sentido se desenvuelve y vive. No hay que olvidar que todo lo que al hombre crea y hace dentro de su colectividad, es *expresión* de la cultura que por estos haceres y creaciones existe.

Introduciéndonos en algunos de los aspectos que presenta la arquitectura a través de su teoría podemos alcanzar, sin nuevas exploraciones, el valor que tiene la obra realizada para una colectividad o sociedad humana. Desde luego, la estructura del Programa General nos lleva a afirmar que toda auténtica archi-

tectura al pertenecer a una cultura, al ser parte de su expresión total, tiene en consecuencia un primer valor de *expresión*. Esta *expresión* de la cultura se da a través de las formas adecuadas a lo conveniente de un programa particular, expresa las diversas modalidades del vivir individual y colectivo; mas no solo la adecuación, como ya hemos visto, se lleva a cabo con relación a la vida que se desenvuelve en el escenario arquitectónico, sino que la misma técnica constructiva nos hace, a la vez, encontrar una más profunda expresión de la cultura. Nos expresa con su procedimiento de manejo de la materia prima todo el sistema de ideas y de organización, de la sociedad que realiza la construcción. Pero todavía expresa la forma arquitectónica algo más decisivo: el esquema vivo más recóndito que envuelve la esencia misma del estilo; su *mundivivencia*, o sea la interpretación que nace del mundo; su *psicología geográfica* en el sentido que le da Gerstenberg (*Idee Zu einer Kunst geographie Europas*) o sea, su pertenencia a su lugar por incorporación anímica al paisaje; su psicología histórica como la ha expuesto Max Dvorak.

Passarge en su *Filosofía de la historia del arte en la actualidad* dice a este respecto: "En lo psichistórico de Dvorak desembocan en último término, como ya advirtió Riegl, todos los factores de la vida social. La espiritualidad de un período social, para Dvorak, llega más allá de lo paisajístico, de lo nacional, de lo social. La fuerza de la idea no conoce los límites de la naturaleza, de la raza, de la sociedad, si bien recibe de todos ellos una tonalidad siempre distinta".

Expresión de tal latitud anclada a la cultura, a la modalidad de vivir la vida colectivamente, ¿no es acaso un valor y de gran magnitud?. La historia de la arquitectura, entendida según los grandes maestros contemporáneos contiene inagotable material para explorar la estructura de esta expresión. Arriba hemos citado las ideas actuales más salientes en el punto a esta transacción que practica la creación con la cultura y ésta con el arte. Porque la cultura tiene como una de sus formas el arte, y el arte

se nutre de la cultura y de la vida misma. Entonces cabría también encontrar otra forma del valor ante lo social en la obra arquitectónica; es la de *formación* o construcción de la cultura, al lado obviamente de los otros elementos formativos de ella. Una acción formativa es educativa, es desde luego intencionada y se proyecta hacia la conquista de una finalidad mas o menos ideal según la cultura a que pertenezca. Significa esta acción la que en un conglomerado social llevan a cabo las capas de mayor elevación cultural para conducir, educando, conformando, a las capas de menor acervo cultural. Este papel de la forma arquitectónica por ser intencional, como se dice, consciente y aceptado deliberadamente por el artista, representa un instrumento de gran responsabilidad para el arquitecto como sujeto moral. El historiógrafo norteamericano Charles Harris Whitaker, en *The story of Architecture* (Haloyon House N. York 1934) lanza una atractiva idea similar a la expuesta en nuestra escuela desde años antes: intitula el último capítulo de la obra; "Algunas especulaciones sobre la posibilidad de que el hombre pueda emplear algún día la arquitectura para construir una civilización". Proclama después de haber estudiado la historia de la arquitectura de "Ramses a Rockefeller" la posibilidad de estructurar una civilización partiendo de un ideal, y a través de lo que la arquitectura puede modelar en una colectividad. Es claro que el tema presenta muchos flancos, y que en pocas palabras sugiere lo mismo grandes promesas que objeciones. Lo importante es concluir que la forma arquitectónica tiene valores instrumentales para la cultura y la sociedad; *expresión y forma*: expresa en la mayor parte de los casos de modo inadvertido e involuntario, porque el artista es el canal por el que la colectividad se expresa, está insumido en ella, es individuo cuya estructura como artista tiene la facultad de intuir sin razonar y de expresar como fruto inmediato y necesario de la intuición poética o estética. Hegel estudia este aspecto de la intuición expresiva en su tesis correspondiente. La formativa o educativa es sin duda alguna, también expresión, solo que por su carácter intencional, como se dice, reclama una clasificación

aparte, ya que es expresión a través de una acción orientada hacia un ideal que a su vez representa en sí mismo una expresión más.

En el campo de las expresiones, se encuentran las de tipo eminentemente estético y las comprendidas en lo bastante a estético-social. Entre estas significaciones se hallan las que podríamos llamar delaciones, o sean expresiones de realidades o de aspiraciones, que también son involuntarias y que en algunos casos son además indiscretas pero altamente valiosas para el sociólogo, el historiador y el moralista. Estas delaciones, fruto de la vida que se desenvuelve con modalidades muchas veces invisibles o inapreciables para quienes las viven y lo más curioso y común escondidas tras mantos cabalmente opuestos a su realidad. La historia contemporánea nos presenta multitud de casos: socialistas, cuya mansión no puede compararse en lujo con la del capitalista a quien persiguen y hasta a quien combatieron y hundieron. La arquitectura de estas mansiones habla de modo tan claro, que ningún escrito puede ser más elocuente que ella. Por esta causa, el historiógrafo, lo mismo que el antropólogo actuales, encuentran en las arquitecturas un documento valioso de que partir de la exploración de una cultura y en la persecución del espíritu que la impulsó y vivificó.

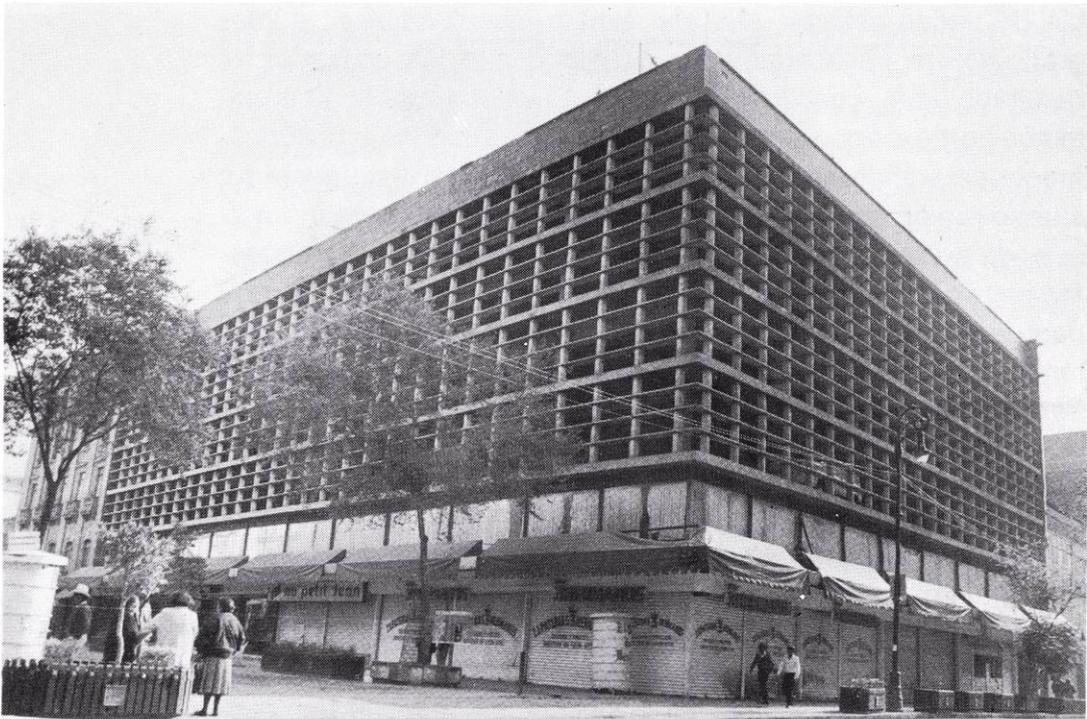
Bien conocidos son multitud de ejemplos suficientemente explícitos acerca de la proyección que tiene lo social en lo arquitectónico y por ende la capacidad expresiva de la forma estilística para un *lugar geográfico* y un *tiempo histórico dado*. Baste recordar el partido de las composiciones de los palacios de Versalles y del Escorial y su clarísima vinculación con la vida que en cada uno se desenvolvió. Si estudiásemos, como lo hace la historia del arte de estructura actual, los espacios formales de ambas composiciones y la múltiple *psicología* que anima a estas formas intentando descubrir el espíritu de la época en cada lugar, hallaríamos un material tan rico que nos impulsaría a penetrar no sólo en el tema de la valencia social, sino en la totali-

dad histórica de los dos personajes que centren la atención del mundo occidental en su momento. Estudios como el de Weisbach *El barroco, arte de la contrareforma* son muestra de lo dicho.

El tema de la expresión de lo social, en lo arquitectónico presenta material suficiente para llenar un verdadero tratado, sólo que en realidad habría que pisar terrenos explorados con diversos capítulos de una teoría general de la arquitectura como el de la esencia de la actividad, su morfología y la misma axiología. Conviene, no obstante, recordar ciertos conceptos que explican esta circunstancia; tanto la autonomía de las esferas valorativas entre sí como su jerarquización de un valor como el arquitectónico que está compuesto por la concurrencia ineludible de varias esferas que, aún siendo inconfundibles, al integrarlo existe necesariamente la unidad que les comunica el resultado de su concurrencia misma. El valor social en lo arquitectónico se coloca como el de jerarquía superior e históricamente se comprueba que está presente y manifiestamente en cuanto producen las arquitecturas y esto que es necesario porque, de no serlo, no integraría con los otros valores el arquitectónico, sin embargo, resulta particularmente interesante porque parece envolver a los demás comunicándoles la unidad y estando presente el considerar los diversos aspectos de cada esfera constitutiva.

En cada momento histórico la cultura adopta alguna modalidad preferente que comunica a todas sus expresiones el carácter que la singulariza. La arquitectura, siendo parte de una cultura, necesariamente presenta el color que le comunica ésta y adquiere una fisonomía igualmente propia. La cultura occidental actual presenta un panorama desarticulado por la pluralidad de direcciones y su desconfianza por cuantos apoyos la han sustentado hasta hoy. La arquitectura que se está produciendo en todo lugar expresa claramente el desconcierto que se vive y la ausencia de una orientación adoptada por la mayoría. Bastará

analizar las obras que internacionalmente exhiben las revistas de la especialidad para apreciar la fuerza expresiva de nuestra actividad aun en un momento tan difícil como el actual.



**Edificio de Estacionamiento para Automóviles
Calle de Gante, México, D.F.**

ESTA OBRA SE TERMINO DE IMPRIMIR EN ABRIL DE 1993,
EN LOS TALLERES DE GRAFICA, TIERRA COLORADA 308 - A,
COL. TIERRA NUEVA. AZCAPOTZALCO, MEXICO, D.F.

LA EDICION ESTUVO A CARGO DE MA. TERESA OLALDE R.
Y LA IMPRESION SE HIZO EN PAPEL COUCHE MATE PALOMA
DE 135 GRS. TIPOGRAFIA Y FORMATEO POR COMPUTADORA
HELVETICA DE 12 PUNTOS Y TIMES DE 14 A 18 PUNTOS.

ESTA EDICION CONSTA DE 1000 EJEMPLARES
MAS SOBANTES PARA REPOSICION.

OTROS TITULOS DE LA COLECCION

Diseño y Producción

Tulio Fornari y Chel Negrin

Diseño en el Transporte Público de Pasajeros

Gerardo Rodríguez M.

Computación y Diseño

Ma. Dolores González y Rosalba Gámez

Fitografía

José Luis García y Clara Montero

Introducción a La Estadística y La Probabilidad

Rosa Elena Alvarez y Ma. Dolores González

La Planificación y la Ciudad de México 1900-1940

Rafael López Rangel

El Color

Aurora M. Poo Rubio