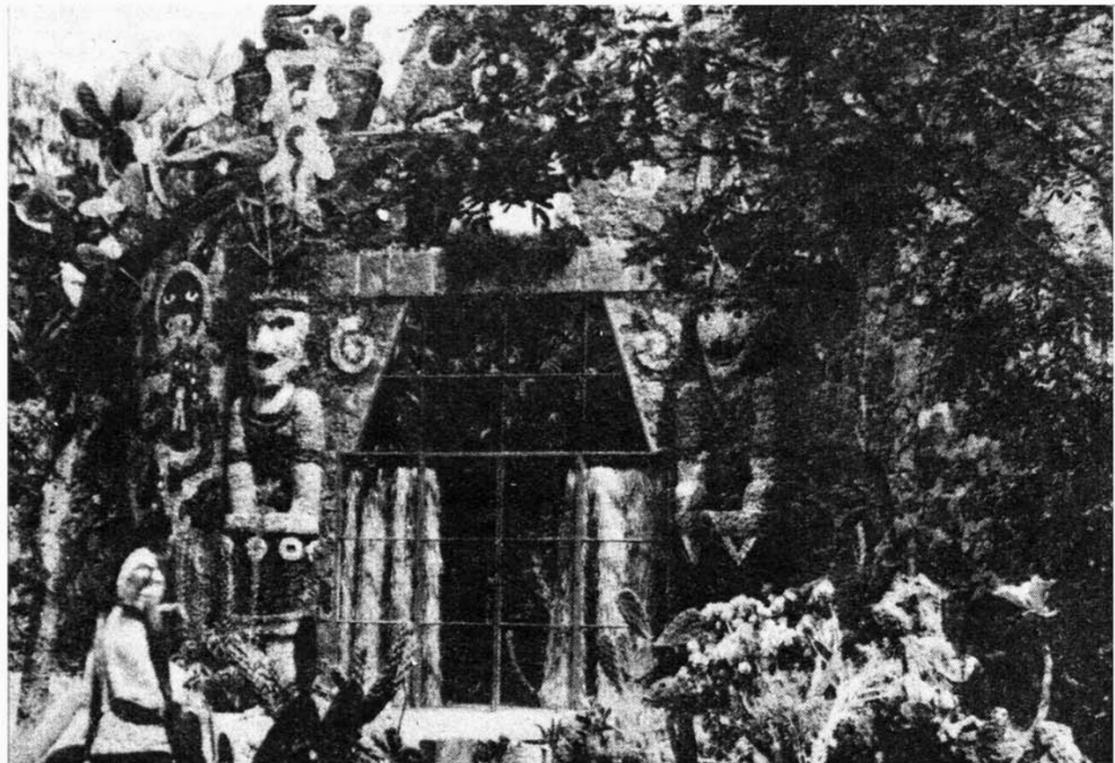




Sala de la Casa de Juan O'Gorman, 1949-52



EDITORIAL

Desde el primer número de TRAZA, hemos hecho esfuerzos por dejar abierto el camino a las diversas áreas de pensamiento que sustentan la multifacética producción arquitectónica actual. Más que inclinarnos por opciones excluyentes, hemos creído necesidad del pensamiento crítico en esta etapa el abarcar las distintas direcciones de la polémica. Esto ha resultado a veces en enfoques que han sido a su vez objeto de severas críticas: es innegable, sin embargo, que entretanto el debate se ha enriquecido.

Una mirada distraída a esta nueva edición podría mostrar la misma aparente confusión. Venturi y Rossi tal parecen no tener ninguna relación con Juan Legarreta. Las propuestas urbanas para Juchitán están ciertamente lejanas —en el espacio y en el tiempo— de aquellas expuestas por Le Corbusier y los Constructivistas. El eclecticismo de Vicente Mendiola se opone al "último" O'Gorman organicista. Todas estas corrientes, sin embargo, están incidiendo en el hacer actual de muchos arquitectos que luchan por un trozo de ciudad para expresar su pensamiento.

Nuestra práctica se nutre de las experiencias cercanas de un Legarreta, un Mendiola o un O'Gorman. Pero también se alimenta de las propuestas constructivistas soviéticas de los años veinte. Negar esto sería un localismo restrictivo. Lo mismo sucede con las corrientes de pensamiento actualmente en boga más allá de nuestras fronteras. Asumir que pertenecen a otro ámbito y que por ello no debemos ni mencionarlos podría resultar contraproducente. El México de los años veinte era incompatible con Le Corbusier, y sin embargo las ideas del maestro suizo han "ordenado" nuestras ciudades debido a la falta de un espíritu crítico que debió haberse desarrollado hace décadas. Es por ello que, para no caer en el mismo error, nuestros análisis no deben olvidar las teorías contemporáneas que hoy conquistan rápidamente a muchos jóvenes estudiantes de arquitectura. A ellos, en primer lugar, pretendemos dirigirnos.

LA MUERTE DE JUAN O'GORMAN

La crítica de arquitectura Esther McCoy escribió el siguiente artículo para la prestigiada revista *Arts and Architecture* en homenaje y recuerdo de Juan O'Gorman. Esther McCoy es una reconocida investigadora de temas de arquitectura, son memorables sus artículos sobre arquitectura orgánica publicados a partir de los años cincuenta, así como sus libros entre los que recordamos: *Five California Architects*, *Richard Neutra*, *Vienna to Los Angeles two journeys*, etc.

Escrito con conocimiento y admiración por la obra de O'Gorman, el presente artículo hace una poética remembranza de la casa del maestro y con crítica precisa y dura enjuicia la acción que la hiciera desaparecer. Creemos que el reciente y merecido homenaje a Juan O'Gorman debe complementarse con este recuerdo de la que sin duda fue su obra más orgánica e integral.

Es duro escribir este artículo sobre Juan O'Gorman para *Arts and Architecture*, donde apareció en 1951 mi primer escrito sobre él. O'Gorman, arquitecto y gran artista mexicano, bien conocido por su edificio para la Biblioteca de Universidad Nacional de México, murió en enero de 1982 en San Angel, D.F. Su extraordinaria casa en el Pedregal de San Angel constituía uno de los hitos más importantes de la arquitectura doméstica mexicana.

El terreno de los O'Gorman estaba situado en los límites del desarrollo urbano ideado por Luis Barragán: Los Jardines del Pedregal, muy cerca de una de las avenidas que conducen a la Ciudad Universitaria.

Juan O'Gorman había comprado uno de los sitios menos aptos para construirse una casa

en el Pedregal. La parte posterior de este extraño pedazo de tierra era un tormentoso mar de lava volcánica que se encrespaba en olas pétreas de hasta seis metros de altura, en tanto la parte central del mismo estaba surcada por hondas grietas, agujeros y fuertes pendientes, la única zona más o menos a nivel era la frontal, donde por tradición se debe ubicar el acceso a una casa.

Pero O'Gorman tenía una visión entrenada en estas dificultades, un ojo entrenado en el accidentado terreno de Guanajuato donde su padre, un ingeniero en minas, trabajó cuando Juan era un chiquillo: Guanajuato es una ciudad dramáticamente asentada en terrenos escarpados, con elegantes casas neoclásicas contra el paisaje de profundos barrancos y calles que serpentean en el paisaje, una ciudad donde se diría que el nivel cero está en constante movimiento; experiencia de juventud que puede explicar las composiciones estratificadas de muchos de los murales y cuadros de O'Gorman.

Una profunda cueva natural, que O'Gorman encontró en la parte posterior del terreno de dos acres, se convirtió en dos de los muros y parte del techo de la estancia de su casa. El interior fue iluminado mediante un par de puertas francesas y un tragaluz que fue construido sobre la entrada de la gruta. Una abertura en una de las paredes fue agrandada para alojar la chimenea. El remate de la cueva natural fue ampliado para conformar el techo; que a su vez servía como terraza a las recámaras situadas en el segundo piso.

El extremo de esta terraza concluía en una pequeña cueva y cerca de ésta una serie de escalones tallados en la roca conducían hacia una empinada plataforma en la parte central

Pasa a la Pág. 7

LEON KRIER - PETER EISENMAN = EN TORNO A LO CLASICO

En el número anterior de TRAZA presentamos una conferencia de Robert Venturi, que se extendía sobre la necesidad de significación de la arquitectura y la importancia del simbolismo clásico en el pos-modernismo. Hoy, esta entrevista, extraída de la revista *Skyline* de febrero de este año, retoma el debate sobre el mundo clásico, un universo sobre el cual la arquitectura vuelve la mirada.

En la primera parte —que por razones de espacio no aparece en TRAZA—, León Krier sostiene la necesidad de contar con una filosofía que guíe la acción, que ayude a "distinguir ideas universales en medio de una confusión de fenómenos particulares". Ante Peter Eisenman, y la tesis de que vivimos un tiempo de cambios profundos, de ansiedad y terror colectivos, de emergencia de una nueva sensibilidad, Krier se refugia en una visión platónica del mundo, en la concepción de un limitado número de ideas fundamentales a las cuales toda cultura, toda obra humana —toda

arquitectura— hace, por necesidad constante referencia. Esta cosmovisión habría alcanzado su realización más alta en el mundo clásico, frente a cuyo prolongado esplendor —según León Krier— "cuarenta años de barbarie moderna son una bagatela".

P.E.: Como judío, como "outsider" en esta sociedad, nunca me he sentido parte del mundo "clásico". Creo, al mismo tiempo, que el movimiento moderno fue el producto de una cultura enajenada, sin raíces, llevada bruscamente a un estadio burgués. En otras palabras: el movimiento moderno se vio de improviso fuera del ghetto y en medio de las ciudades. La filosofía propia de quienes quieren abolirlo pretende que si tornamos las cosas al rumbo previo a la irrupción de estos alienados individuos, todo resultará. No me convence. Cuando usted dice que todo está resultando, yo continuo sintiéndome un outsider.

L.K.: Los problemas personales de los intelectuales judíos son irrelevantes para la arquitectura, considerada como un arte.

P.E.: A pesar de eso, es difícil para mí sostener una conversación en la que le oigo decir que todo está saliendo bien.

L.K.: Schinkel decía que cada época tiene su propia expresión de las bellas artes. Pero agregaba —y esto se olvida con frecuencia— que el avance había sido tan grande en el pasado, para las bellas artes, que era virtualmente imposible superarlo. La arquitectura clásica como sistema artístico alcanzó la perfección tipológica y formal que la especie humana logró millones de años antes. La humanidad sigue reproduciendo el mismo tipo de seres. Usted estará de acuerdo en que por antiguo que sea el sistema genético, no hay necesidad de mejorarlo. Cualquier innovación sería una aberración. Y al mismo tiempo, cada ser humano es algo completamente nuevo, único, un individuo irreproducible.

Nuestro objetivo como artistas y como arquitectos es interpretar el universo a fin de crear objetos artísticos, tal como la naturaleza crea individuos. Es esto lo que define al clasicismo: es el sistema fundamental que nos permite crear objetos de *perenne* belleza.

P.E.: El clasicismo es la representación de la idea de pureza emanada del mundo natural. Como dije antes, hoy ya no es posible representar la idea clásica de identidad y armonía entre el hombre y la naturaleza: las fuerzas físicas y biológicas liberadas por el hombre han destruido aquella condición ideal. No podemos seguir utilizando medios de representación propios de algo que ya no existe. Todo lo que podemos hacer es imitar las formas clásicas, pero ya no significan nada.

L.K.: Creo que los efectos psicológicos de la bomba llegan a ser mucho más peligrosos que los de la bomba real: negar la buena arquitec-

Pasa a la Pág. 7

Intentaremos resumir aquí, los resultados y contenidos de una experiencia de trabajo que un grupo de Taller 5 Max Cetto, de la Facultad de Arquitectura UNAM, realiza desde 1981 con el Ayuntamiento Popular y la Comunidad de Juchitán. Experiencia que sumada al resto de trabajos realizados, constituye una larga trayectoria, desarrollada a lo largo de más de 10 años de labor, primero dentro del Autogobierno y ahora en la Facultad de Arquitectura.

Es importante puntualizar que todas las ideas y trabajos que aquí presentamos, se sustentan sobre una línea de pensamiento en el diseño, que intenta reelaborar el concepto de arquitectura, vinculado orgánicamente al concepto de ciudad, en tanto edificación y espacio humano. E intenta también reivindicar y reelaborar el concepto de calle y plaza como espacios de la comunidad, partiendo de la idea de que la ciudad como conjunto debe ser de propiedad colectiva, para el consumo, goce y apropiación de la sociedad en su conjunto.

Forma y significado de la vinculación

Consecuente con una postura de trabajo, manifiesta en la vinculación con organizaciones populares y democráticas urbanas o campesinas, en este caso, se trata de una experiencia que acompaña y apoya técnicamente el desarrollo del Ayuntamiento Popular de Juchitán; apoyo dado fundamentalmente a través de anteproyectos y proyectos, así como de super-

Donde no puede existir una metodología específica y única de diseño, sino que siempre existirán variaciones metodológicas desprendidas de la demanda en particular, del sitio, los usuarios y del propio paisaje natural que conforma la geografía de la ciudad.

De esta forma se plantea como una insistencia muy importante la necesidad de interpretar las condiciones del lugar, a partir de una lectura que implica el conocimiento y manejo de la "gramática urbana"; donde intervienen factores tan importantes como la escala, el lenguaje de la edificación, la estructura de ejes compositivos y en general todo lo referente a la topología del sitio. Finalmente, la lectura del espacio social como materialización de una cultura específica.

Formulamos la necesidad de partir de la totalidad a la particularidad, es decir, de la ciudad al predio subordinando la caracterización funcional de los espacios al interior de la edificación y manteniendo en prioridad el diseño de espacios colectivos, de reunión, de paso, de vinculación, etc.

Se busca precisar una idea o concepto rector que predetermine idealmente un fin al inicio del proyecto; manteniendo la atención sobre este fin y con una voluntad formal y estética derivada del entendimiento del sitio física y socialmente y de las propias características de la demanda a resolver; se determina y se orienta así todo el proceso de diseño; se determinan naturalmente también los medios y las

y conceptos, que más allá de solamente establecer un marco de referencia teórico, quedan sintetizados y manifiestos en la estructura formal de las propias propuestas.

De esta forma, las propuestas son perfectamente identificables con la estructura morfológica de Juchitán, ya que están reelaborando las condiciones y conceptos de espacio, propios de la ciudad sin detenerse únicamente en las relaciones inmediatas de predio a predio; es decir, rebasando por una parte, los límites del "entorno inmediato" y por otra, llenando más allá de las necesidades de los usuarios particulares de un edificio, para volcar y extender la propuesta al conjunto de los pobladores juchitecos, que ejercen culturalmente una intensa y cotidiana apropiación colectiva del espacio edificado. Misma que hemos apoyado y fomentado en todas las propuestas, permeando el espacio de la calle y la plaza al interior de los predios y las manzanas, desarrollando extensamente el espacio del pórtico y el cobertizo públicos para propiciar los eventos religiosos y políticos, así como la actividad comercial urbana, que representan la vida cotidiana en Juchitán.

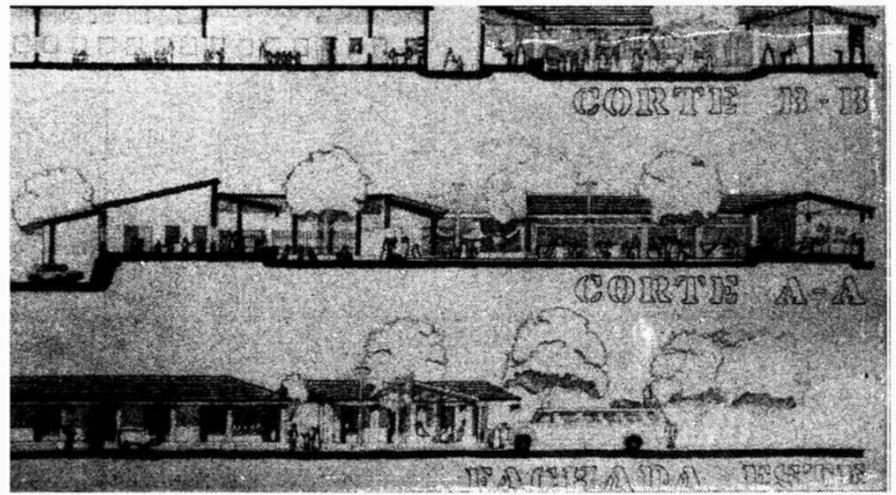
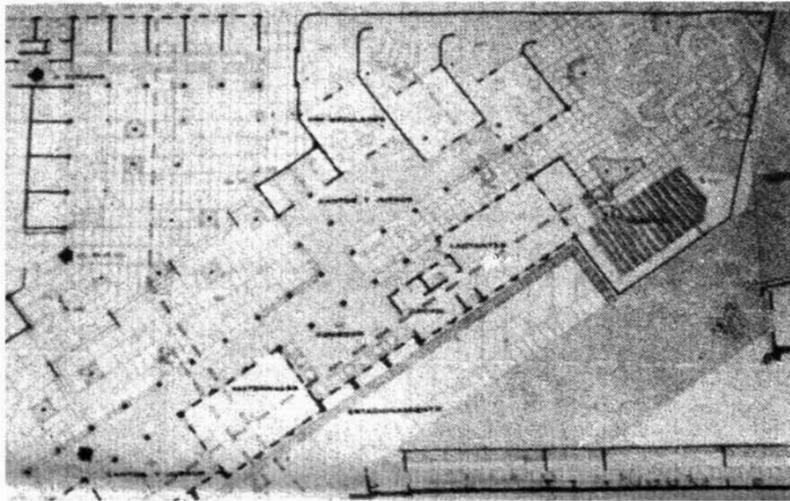
Gestándose en las condiciones objetivas del "sitio" y elaborando metodológicamente los procesos tipológicos sobre los que se articula el espacio y la edificación de la ciudad, se instrumenta un proceso de diseño que puede eliminar de entrada las tradicionales posturas voluntaristas sobre la forma y el espacio; es

decir, los planteamientos abstraídos y desarticulados de las determinaciones físicas, económicas y sociales que construyen la ciudad y crean históricamente la iconografía del espacio urbano.

No compartimos las posturas del pensamiento pragmático-funcionalista que actuando generalmente al servicio del capital intenta solucionar los equipamientos urbanos desde condiciones meramente programáticas, sistematizadas y abstractamente normalizadas; produciendo "unidades aisladas" derivadas del pensamiento Corbuseriano, carentes de identidad social y con pocas posibilidades de constituir un verdadero tejido urbano.

Desechamos las posturas populistas que realizan propuestas depauperadas, turgurizadas y mediocres, sustentando la "belleza" de la pobreza; encubriendo un menosprecio displaciente sobre los pobladores y una ideología mercenaria profundamente cuestionable.

Finalmente repudiamos también las tendencias en el diseño que pretenden aportar soluciones fundadas únicamente en búsquedas esteticistas sobre la plástica de la forma y el espacio, dejando de lado todos los aspectos que devienen de considerar la edificación arquitectónica como parte de un todo que es la ciudad.



visión de obras, atendiendo las demandas específicas de la comunidad en un intento de solucionar sólo algunas de las muchas carencias que padece todo el municipio en lo arquitectónico y urbano.

Nuestra vinculación lleva implícito un compromiso técnico-político, con una línea ideológico-arquitectónica nítidamente definida en su carácter de clase, trabajando exclusivamente dentro del campo del diseño. Consecuentemente se produce un proceso de diseño que, con la participación de la comunidad en sus diversas representaciones, tiene especificidades cualitativamente diferentes a los procesos tradicionales liberales en tanto: su desarrollo en el tiempo, los factores y determinaciones de lo que se parte, su forma de graficación en el proceso de discusión y en el proceso mismo.

A lo largo de 2 años de trabajo con Juchitán, se ha intentado partir sistemáticamente del entendimiento de los problemas, tanto desde el punto de vista socio-económico como físico urbano. En el nivel socio-político, buscando connotar y ponderar el aspecto cultural urbano que resulta de especial interés por la forma de apropiación colectiva del espacio público de la ciudad. Esto lleva directamente al nivel — económico, tanto por las formas típicas de comercio urbano desarrollado en las calles y espacios públicos, como por las importantes carencias en cuanto a equipamiento e infraestructura urbanas que el Estado no ha solucionado. Donde el Ayuntamiento poco pudo hacer dadas las limitaciones presupuestales que sufrió desde su constitución. Finalmente dentro del nivel socio-económico es importante mencionar el evento conocido como "Tequio", de significación particular en tanto forma colectiva de participación en la construcción de obras públicas con mano de obra gratuita.

De lo anterior habrá que anotar que no todos los proyectos presentados fueron consuetudinos, y los que habían entrado ya al proceso constructivo, están detenidos indefinidamente, a partir del desconocimiento oficial del Ayuntamiento.

Bases teórico conceptuales de las propuestas

Postulamos una concepción dialéctica del diseño y una postura concreta ante la arquitectura y la ciudad, que apunte fundamentalmente a la socialización del espacio urbano y oblique a entender la necesidad de "entretrejer orgánicamente" la edificación y el espacio abierto con el resto de la ciudad.

Intentamos realizar un planteamiento sobre el proceso de diseño, que constituya una plataforma de abordaje para producir una síntesis propositiva que surge de las particularidades específicas del "sitio" desarrollando el concepto de "arquitectura de lugar".

herramientas de trabajo para la transformación de ideas en "objetos formales" quedando aquel fin convertido en un resultado materializado como un documento que prefigura la obra arquitectónica con existencia social propia.

Se agotan todas las posibilidades formales en esquemas que se inician con la propia gestación genérica del edificio y del espacio en un proceso que integra la relación mano y mente, ambas como productoras de ideas.

Retomamos nuevamente la idea de la interpretación, y sustentando que los primeros trazos llevan al interior de la graficación, toda una carga conceptual que manifiesta ideológicamente un pensamiento constituido por todo el bagaje de conocimiento y vivencia del propio diseñador ante la arquitectura, la ciudad y la sociedad. Por añadidura, toda "la calle" y la vivencia existencial que el diseñador pueda tener consecuentemente ligadas a una postura de clase pondrán de manifiesto una posición crítica ante su propio hacer.

Sustentando también la idea de que en el momento de la gestación se da un proceso semejante a la llamada "escritura automática", donde habrá que dejar fluir las ideas y las palabras gráficas con las que se expresa una voluntad estética; donde es importante detenerse y apartarse de los dibujos para elaborar una reinterpretación de los mismos; para atender a sus propias demandas como si fueran también un organismo vivo en proceso de desarrollo, ajeno y con existencia social casi independiente del propio diseñador.

Donde éste se ve confrontado ante su propio discurso creativo, en un arduo proceso, intrincado, complejo y conflictivo; difícilmente comprendido por aquellos que no pueden o no se atreven a tomar el lápiz y el papel por el compromiso y desde luego el oficio que el diseño demanda.

Se mantiene la atención en una graficación tridimensional apoyada en apuntes, perspectivas, isométricos y utilizando la maqueta como vehículo de depuración volumétrica, no de "presentación" final.

Desarrollando sistemáticamente recorridos imaginarios de los espacios a través de los esquemas primarios que se están graficando, para ir aprehendiendo hasta los más finos detalles que se encuentran latentes en el espíritu de la gestación.

Las propuestas de diseño deberán entender las propias condiciones tipológicas y climatológicas de la ciudad, y las condiciones socio-culturales y económicas de sus pobladores, para que de este conjunto de condiciones objetivas, históricas y presentes se produzca una transformación que mejore y eleve el nivel de vida social al interior de la ciudad.

Es importante dejar anotado, que desde la reflexión teórica sobre la que sustentamos las propuestas, se derivan una serie de postulados

ARQUITECTURA Y PARTICIPACION

Esther Muñoz

"Ninguna cultura debería ser ajena, menos aún las culturas que se han desarrollado durante siglos y siglos y que merecen nuestro respeto. No hay que tomar hacia ellas una actitud paternalista... Las carreteras han dividido los pueblos en dos, los refrescos y las distribuidoras han destruido modos de vida tan respetables como otros modos de vida". (Fragmento de un artículo de Ramón Xirau en Guchachi Reza —iguana rajada— editada por la Casa de la Cultura de Juchitán, Oax.)

Durante la primera etapa de trabajo surgieron un vasto número de demandas, por ejemplo: Remodelación del palacio municipal, red de agua y drenaje, puente, mercado, guardería, preparatoria popular entre otros. Estas demandas nos dan una idea de la problemática social sufrida por esta población: Analfabetismo en un 80% alcoholismo, desnutrición, contaminación ambiental, enfermedades de todo tipo, producto de la sobreexplotación a la que están sometidos los pobladores de estas regiones del sureste de nuestro país.

El taller decidió en primera instancia atender la demanda de mercado como introducción a la problemática urbana y sociocultural de la región.

Por otra parte, existía en la localidad un sólo mercado que abastecía tanto a la cabecera municipal como a sus agencias, éste en condiciones pésimas como producto de la imposición de modelos ajenos a la región. Este mercado construido en 1974, presentaba algunos inconvenientes; —era el único mercado en todo el municipio por lo tanto la centralización del comercio provocaba: la especulación de algunos comerciantes, que la población recorriera (a pie en la mayoría de los casos) grandes distancias, un agudo problema de circulaciones peatonales y vehiculares alrededor del mercado, etc. —la red de drenaje era insuficiente provocando encharcamientos dentro del mercado con la consiguiente contaminación. —La estructura no preveía ventilación y la

iluminación era insuficiente. —La ubicación del mercado era ya el colmo; había sido colocado paralelo al Palacio Municipal en su parte más larga (unos 100 m. aprox.) con sólo una separación de 1.20 m. entre ambos edificios.

Sobre todo por los últimos inconvenientes dentro del mercado había sólo algunas personas que utilizaban los puestos en la planta baja, y quizá la parte más ocupada era el segundo piso donde se vendía ropa, oro, y toda clase de artesanías de la región.

La mayoría de los comerciantes salieron del mercado y generaron en la calle de manera natural un gran tianguis en el que encontramos el verdadero sentir y estar tanto de comerciantes como consumidores, parecería que ésta idea si iba de acuerdo con sus costumbres.

Por otro lado en el análisis de la vivienda encontramos que en Juchitán hay dos tipos distintos de casas que corresponden a los estilos zapoteco y mexicano. El más antiguo, es el estilo zapoteco hecho de ladrillo con fachada de concreto o estuco, tiene un techo alto de teja de barro. En el interior generalmente hay algunos cuartos grandes y ventilados. Muchas casas se encuentran distribuidas en recintos que incluyen la residencia de varias familias emparentadas que comparten un patio común. Las casas de estilo antiguo se hallan bien acondicionadas al clima de la región; los altos techos disipan el calor; y las puertas y ventanas han sido colocadas para tomar ventaja de las corrientes de aire.

Las casas de nuevo estilo (modernas) son de estructura de concreto vaciado y techos bajos y planos. El problema del calor queda resuelto con el aire acondicionado y ventiladores eléctricos. Estas casas nuevas (que en gran parte se hallan ocupadas por gente no zapoteca y por algunos zapotecos de las clases altas que siguen el estilo de la Ciudad de México) nunca se distribuyen en torno a un patio.

Hoy, que recordamos en sentidos homenajes, a los arquitectos que roturaron el mar de la arq. moderna en nuestro país entre 1925 y 1940, y que durante buen tiempo se hizo común asignadamente la paternidad absoluta a Don José Villagrán, se inicia una reflexión histórica sobre aquel momento en que la Academia de Sn. Carlos entró en crisis, tanto en la teoría como en la práctica arquitectónica, y emergieron como puntales energicos los "tres juanes": Juan O'Gorman, Juan Segura y Juan Legorreta ellos junto a Villagrán, en una visión más rigurosa, comparten el albanico de posibilidades de una arquitectura adecuada a la nueva realidad postrevolucionaria, que del período de Obregón al de Cardenas, constituyeron la nueva estructura profesional que sustituyó en modos de trabajo y modelos de construcción: teóricos y proyectuales, a la antigua y hoy renovadamente amenazante práctica arquitectónica, historicista y ecléctica.

Romper con un modo socialmente aceptado y "eficaz", como era la arquitectura que hoy conocemos como "porfiriana" y que se construye contumadamente hasta los años treinta, implicó una serie de movimientos de ruptura, en todos los frentes de la práctica arq.: a) desde la admisión de un lenguaje moderno pero decoroso a través del trabajo que centralmente hoy recordamos como el de los arq. Juan Segura, Serrano y Buenrostro (cine Hipódromo, Edif. Jardín, Edif. Roxy) b) A la rebeldía técnica y compositiva con que Villagrán y Obregón Santacilia para el grupo de médicos de Salubridad y Asistencia (Granja Sanitaria Popotla, Laboratorios Gral. de Salubridad e Inst. de Huipulco) implementaron la franca aceptación de los principios compositivos y constructivos del funcionalismo ortodoxo, y por último c) la corriente que a partir de la lucha por renovar la enseñanza de las artes plásticas y arquitectura llevo a la dirección a Diego Rivera en el año de 1929 con el primer programa educativo realmente radical y homólogo de los programas del Bauhaus alemán y el Vjutesmas soviético, pero adecuado a las fuerzas culturales que la revolución mexicana permitiría desarrollar (Vasconcelos las misiones culturales, el muralismo etc. y la arquitectura que los programas sociales para la aplicación de los artículos 3º, 27 y 123 constitucionales implementaban los sectores del ala izquierda del Partido Nacional Revolucionario: Bassols, Lombardo García Télles, Erro, etc., al respecto nos explica C. Monsivais en sus: *Notas sobre la Cultura Mexicana del siglo XX*!... "Estos intelectuales van hallando y ejecutando una convicción: El lenguaje más apto de un país nuevo

es la técnica... esa misión se traduce en una meta abstracta y específica a la vez: "CONSTRUIR EL PAIS"... han aceptado misioneramente comprender y fundamentar la revolución"... para los que forman esta tendencia, el servicio público lo es todo, la técnica y el entendimiento de las leyes científicas que gobiernan la realidad lo es todo, de ahí que como subtexto resida "la política lo es todo"... incluyendo la renuncia a la obra personal, por una obra colectiva: La creación de instituciones, la coordinación de fuerzas vivas y la aplicación de las soluciones técnicas y científicas correctas"... Es en esta atmósfera en que la obra de Juan Legorreta encuentra su momento cultural, como parte del grupo de arquitectos que con O'Gorman, el ing. Cuevas, E. Yañez y otros, va a fundar la Escuela Superior de Construcción, alternativa precursora del Instituto Politécnico Nacional, al fracturarse la Escuela de Arquitectura de Sn. Carlos, recuperada por los Arquitectos decentes y académicos en torno del célebre año de 1929, el de la Autonomía Universitaria.

A Juan Legarreta se lo conoce en la historia de la arquitectura en México, como el precursor indiscutible de la vivienda obrera mínima y como un iconoclasta estudiante que se lanzaba blandiendo sus muléas contra la Victoria de Samotracia que está en el patio central de la Academia de Sn. Carlos al grito de "Muera el Arte"...?

Sin embargo, estas notas que pretenden sólo un primer contacto con la obra de Legorreta, me obligan a revisar estas dos informaciones, sustentándolas en los pocos

documentos y la obra del arquitecto, que aún existen.

Un pueblo que vive en jacales y cuartos redondos, no puede HABLAR arquitectura. Haremos las casas del pueblo. Estetas y retóricos —ojalá mueran todos—, harán después sus discusiones!¹

Los pocos documentos que permiten comprender el trabajo y las ideas de este arquitecto socialista y radical del funcionalismo, surgen de su intervención en las Pláticas sobre Arquitectura que el Arq. Alfonso Pallares promoviera en 1933, en el seno de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, ante las expectativas del Plan Sexenal 34-40. del Gobierno del candidato electo: Lázaro Cárdenas.

En ellas, Juan Legarreta sostuvo más o menos lo siguiente, sobre la arquitectura que debería hacerse en México: "...Si la arquitectura en manos de un estado socialista, reduce los costos, racionaliza el uso del suelo, y suprime los elementos ornamentales producidos de la vanidad estúpida y el rasticuerismo cursi, entonces mediante la Planificación constructiva y la zonificación racional, por un lado, y con el proyecto arquitectónico Standard, la Taylorización y la Socialización de los procedimientos arquitectónicos, podemos garantizar para una humanidad igualitaria, sonriente, bien comida y albergada confortablemente, mediante casas: *bien construidas*, limpias, claras y bien ordenadas; en una ciudad con jardines para todos, con edificios colectivos, donde las actividades culturales, pueden encontrar su plena explosión; calles en donde el movimiento humano recupera su

correcta dimensión como comunicación; una ciudad, donde abolidas las diferencias de una sociedad clasista, la vida recupera su dimensión propiamente humana"... y de como concebía esa práctica proyectual extraigo estas frases provocativas: "...Para poder precisar el funcionamiento arquitectónico, hay que supe-ditar toda necesidad constructiva a la perspectiva histórica de la tendencia de la humanidad, que superara las necesidades secundarias del yo individual, haciendo de lo genéricamente humano, el origen de la verdadera función arquitectónica y de las necesidades programáticas"... "La meta arquitectónica debe supe-ditarse al problema de la economía y la eficiencia, derivadas de la estrecha amalgama de la producción industrial, con las exigencias constructivas"... y "...la forma arq. sólo debe ser la expresión clara y simple de la función "esencial" del elemento arquitectónico"...

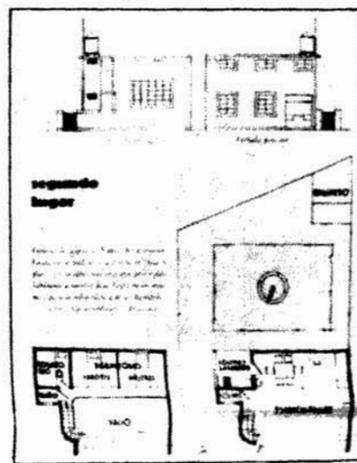
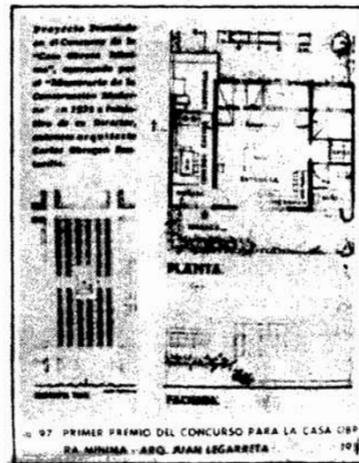
Este es el conjunto formal de tesis que iluminaron al arquitecto que rompió más rotundamente con el pasado académico, pero estas sólo serían frases iracundas y progresistas si no fueran ovaladas por una práctica arquitectónica que profundizara y *realizara* este conjunto de argumentos. Veamos pues, como éste sueño casi fantástico se iba poniendo en pie tabique a tabique a partir de una tesis profesional en Sn. Carlos hacia 1930.

En ella Juan, propone "in albis" Las ideas que contendrán su propuesta en el campo de la vivienda: Economía de realización, estandarización de elem. const. y una lectura de clase del programa de la familia obrera: valorando a la madre que vive permanentemente en el hogar, atención a los usos múltiples que se demandan a los espacios (flexibilidad), lo novedoso de esta tesis es que Legorreta la construyó y la rentó para dos familias obreras pasando a un prototipo experimental.

En 1930 desde el gobierno de Portes Gil y tratando de aplicar cabalmente lo dispuesto en el artículo 123 luchando por ofrecer a los trabajadores una vivienda higiénica y económica. La sociedad de arquitectos atenta (como siempre) a estas indicaciones del rumbo de los tiempos en el 1er. Congreso Nacional de Planificación, aprobaron una ponencia del Arq. Tardiffi sobre la vivienda obrera mínima: cómoda e higiénica e invitando a un concurso a todos los Arqs. del país en torno a este tema.

Hacia el principio de 1932 el muestrario de la Construcción Moderna, del que era director y empresario el arq. Obregón Santacilia, convocó a la Soc. de Arqs. Mex. *al concurso de la*

Pasa a la Pág. 8



VICENTE MENDIOLA = ESCUELAS AL AIRE LIBRE (1926-1927)

Daniel Schávelzon

¿Cómo y cuando nace la arquitectura del funcionalismo en México? Mucho se ha escrito hasta la fecha: hay quienes plantean que el verdadero racionalismo nació en los últimos veinte años del siglo pasado, aunque a veces un poco disfrazado de clasicismo depurado, y quienes dicen que sólo con José Villagrán García y Juan O'Gorman se dió realmente este fenómeno. Quisiéramos en estas notas acercarnos un poco más al problema, a través de una serie de construcciones que han pasado totalmente desapercibidas a los historiadores de la arquitectura de nuestro siglo: las llamadas Escuelas al Aire libre, construidas por la Secretaría de Educación Pública entre 1926 y 1927. El proyecto fue de un joven recién graduado, Vicente Mendiola, compañero de estudios de José Villagrán García¹, y cuyo aporte a la arquitectura moderna no ha sido aún suficientemente comprendido pese a la importancia que reviste.

Impulsadas por la Secretaría de Educación Pública ya desde la época de José Vasconcelos, pero materializadas por José María Puig Casauranc, estas escuelas tenían como intención básica romper con el sentido de enclaus-tramiento de los salones tradicionales. Se los quería abrir hacia espacios exteriores, para que la comunidad pudiera observar lo que allí se hacía. La educación, inmersa en los ideales revolucionarios, debía integrarse a la vida cotidiana del pueblo. Es así como nació la idea de tener aulas sin muros, edificios sin paredes: un verdadero reto a la arquitectura y a la educación.

En 1926 se realizaron seis de ellas, y una más durante el año siguiente, aunque al parecer se construyeron algunas más que no llegaron a publicarse o a darse a publicidad². Hacia 1930 ya imperaba una nueva tendencia arquitectónica para las construcciones escolares, y la experiencia de las anteriores fue totalmente rechazada, e incluso negada. La obra de Vicente Mendiola en los años en cuestión, fue intensa y sistemáticamente, siempre dentro de los más estrictos cánones del modernismo, y en una época en que la influencia de las ideas de Le Corbusier era aún incipiente. Sólo tras su viaje por Latinoamérica en 1928-9, es que tomaría un auge más notable. Recordemos que las obras más impactantes de Villagrán, como el Sanatorio de Tuberculosos de Huipulco, se hizo en 1929, al igual que el Edificio Proveedor de Leche y el Dispensario de Higiene Infantil. Por cierto, su primera gran obra, el Sanatorio

de Popotla, se remonta a finales de 1925³. Con O'Gorman en cambio, sus escuelas y primarias casas funcionalistas (la suya propia y la de Diego Rivera, por ejemplo) son de 1929, al igual que sus escuelas primarias⁴.

En ciertos aspectos hay notables paralelismos entre las primeras obras de Mendiola y Villagrán, pese a que el uno entró en la Secretaría de Educación Pública y el otro en la Secretaría de Salubridad Pública. Cada uno de ellos estudió el problema de la "casa mínima", y cada uno resolvió a su manera. En el caso de Mendiola tenemos varias muestras construidas en las escuelas que veníamos describiendo, como las "casas para el conserje" de varias de ellas. Fueron construidas en el mismo año de 1926 en que Villagrán hizo su "casa para el portero", del Instituto de Higiene, considerada hasta hoy como única y primera en México⁵.

Los planteamientos básicos eran los siguientes: se necesitaban escuelas integradas al medio, baratas de construir, con cabida para el mayor número posible de alumnos, donde se realizaran actividades tradicionales (como cría de caballos, conejos y gallinas, talleres, etc.); debían tener un alto grado de higiene, buena iluminación y asoleamiento, y debían estar ubicadas en colonias marginadas. Todo esto llevó a la realización de estudios detallados sobre sistemas constructivos, orientación, decoración e higiene, pioneros para su época.

Las escuelas consistieron por lo general en tiras de cuatro a seis abiertas por tres, dos o uno de sus lados, con jardines y huertas intermedias, talleres de trabajo manual, una arquitectura sumamente simple de construir, y una ornamentación mínima, enmarcada dentro de los nacientes cánones del Art Déco y el muralismo mexicano, en pleno auge en esos años. Las colonias que le vieron erigirse tuvieron una participación activa en las obras para desagües y pavimentos, y la idea de que los padres pudieran observar el desarrollo de las clases —a distancia y sin intervenir— fue una novedad bien recibida en la época, "con el natural resultado de estímulo y aplauso, o desaprobación, de la sociedad para las labores de la escuela"⁶.

Así se construyeron rápidamente las escuelas Alvaro Obregón (la primera de ellas, en el barrio de Atlampa), la Niños Héroe (Mesones y Cruces), Narciso Mendoza (Plomo y Proaño), Dr. Ruiz (en la calle Dr. Arce), Cuauhtémoc (Costa Rica y República Dominicana), El Pipila (hoy en Constituyentes, frente a Chapultepec) y la escuela de Balbuena. Todas ellas han sido,

al día de hoy, o destruidas totalmente, o sus edificios originales se integraron como partes de construcciones modernas que las modificaron casi por completo.

Lo interesante de estas escuelas, más allá de que su resultado histórico haya sido bueno o no, es el sentido de experiencia. Es la posibilidad de romper totalmente con la legislación vigente y plantear alternativas novedosas. Las escuelas de O'Gorman, excelentes por cierto, fueron el resultado de una inversión millonaria (de poco más de un millón de pesos), que fue una cantidad infinitamente más grande de la que pudo disponer Mendiola. Otros resultados por otras posibilidades.

Es así que lo que queremos, además de rescatar este experimento pedagógico-arquitectónico, es replantear cuáles son los mecanismos metodológicos para analizar la arquitectura moderna en un país como México. ¿Se es más moderno cuando se copia más rápidamente una tendencia europea o norteamericana? ¿O cuando se experimenta con las posibilidades verdaderas, creando nuevas propuestas acordes a las características reales del país?

Vicente Mendiola, nacido en 1900 y aún activo en la docencia y la construcción en todo el país a sus 83 años de edad, se recibió de arquitecto en 1925. Realizó trabajos ya antes de graduarse, con una posición teórica que ha sostenido en forma sistemática a lo largo de su vida: cuando la arquitectura moderna puede resolver un problema, es obvio que debemos utilizarla; pero cuando no es así, la tradición y la utilización de los elementos clásicos todavía sigue siendo válida. Algunos podrán discutir este principio, pero éste posibilitó que en ambos campos, el moderno y el tradicional, Mendiola realizara aportes importantes. Durante los años que van de 1925 a principios de 1928, cuando se construyeron sus escuelas abiertas, realizó otras obras que causaron sensación en un México todavía poco acostumbrado al modernismo y al naciente Art Déco. Por ejemplo, la construcción del edificio de la Alianza de Ferrocarrileros Mexicanos fue realmente de una modernidad casi estridentista. Lo mismo sucedió con la nueva Estación de Bomberos e Inspección de Policía, aún en uso y casi sin modificaciones. Hizo también otras escuelas, dentro de un estilo diferente: La Escuela Industrial Rafael Dondé en el Distrito Federal, y las Escuelas Agrícolas de Celaya, Champuzco y Tenería. La residencia del gene-

ral Plutarco Elias Calles y la tumba de su esposa, culminaron esos tres años de intenso trabajo⁷.

Un último aspecto a destacar, es el proceso de paulatino mejoramiento de las Escuelas, a medida que se iban construyendo. Por ejemplo, la primera tuvo piso de ladrillo, la segunda de cemento y las sucesivas de concreto cubierto con asfalto. Lo mismo sucedió con la separación entre las aulas. La primera sólo tenía un límite formal entre una y otra, pero más tarde se levantaron muros entre ellas, y sólo quedó abierto un lado, que se cerraba mediante una cortina de lona. La estructura de casi todas ellas fue de concreto a la vista, cosa notable en su momento, y sólo el interior de los salones se pintaba de diferentes tonos de verde, amarillo y ocre, para alegrar la vista y simplificar la limpieza y el mantenimiento.

Es así como estas obras sencillas pero muy bien pensadas, que han pasado desapercibidas para la historia y la crítica, son un buen ejemplo de la primera arquitectura de la revolución; construcciones que fueron a la vez un experimento de arquitectura y de pedagogía, y una alternativa válida para un momento histórico muy particular.

Notas y bibliografía

¹ Esa generación de la Academia de San Carlos fue fundamental para el desarrollo de la arquitectura moderna. Además de Mendiola y Villagrán, podemos citar a Juan Segura, Roberto Alvarez, Carlos Obregón Santacilia y Carlos Tardiffi. Villagrán se recibió en 1923 y Mendiola presentó su tesis en 1924.

² Las escuelas al aire libre en México, Secretaría de Educación Pública, México, 1927. Existen algunas referencias en los números del *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, de los años 1926 a 1928.

³ Ramón Vargas, "Apuntes para una biografía" y Salvador Pinoncelly, "Obras maestras de José Villagrán García", ambos artículos incluidos en *Cuadernos de Arquitectura*, no. 4, México 1962. Daniel Schávelzon y Rosa María Sánchez Lara, "La arquitectura moderna en México", *Sumarios*, vol. VII, no. 39, Buenos Aires, 1980.

⁴ Graciela de Garay, *La arquitectura funcionalista en México (1932-1934): Juan Legarreta y Juan O'Gorman*, tesis de licenciatura en historia, UNAM, México, 1978.

⁵ Destacado por Salvador Pinoncelly, op. cit. ídem nota 2, pág. 11.

⁷ Israel Katzman, *La arquitectura del siglo XIX en México*, UNAM, México, 1973. "Testimonios vivos: 20 arquitectos", *Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico*, nos. 15-16, INBA, México, 1981.

INTRODUCCION

El artículo que presentamos a continuación es una adaptación del trabajo final que presentó el alumno Eugene Segreda al Arq. Teodoro González de León en el Pratt Institute de Nueva York en mayo pasado. El curso, dictado por el Arq. González de León durante la primavera pasada, gira alrededor de la obra de Le Corbusier.

Consideramos importante la publicación del siguiente ensayo porque toca un punto muchas veces olvidado dentro de la crítica arquitectónica en este país: El sustento filosófico e ideológico de la obra teórica y material— de diversos movimientos arquitectónicos que se dieron lugar durante las primeras décadas de este siglo. Generalmente las críticas giran alrededor de las soluciones formales, sin adentrarnos al terreno de las ideas. El trabajo de Segreda aunque muestra las características de un trabajo escolar, es un intento por entender causas y no solo efectos, su virtud radica en proponer un nuevo tema para el debate y la polémica. La puerta queda abierta.



Al escribir sobre el constructivismo aparece Moisei Ginzburg como figura predominante entre la mayoría de sus contemporáneos. Conocido por ser uno de los fundadores del "Osa Group" y también por su trabajo editorial en la revista "Souremannaia Arkhitektura", el no ha sido suficientemente reconocido por sus estudios sobre vivienda realizados dentro de la Comisión de Construcción de la U.R.S.S., de la cual él era director. De hecho, entre los años de 1923 y 1927, había participado en 14 concursos y producido también una serie de proyectos importantes. Dos de ellos, ambos diseñados junto con I.F. Milinis, se convirtieron en obras canónicas dentro del Constructivismo: el "Narkomfin", consumo experimental de vivienda del Consejo Popular de Finanzas terminado en Moscú en 1930, y el edificio de gobierno conocido como el Alma-Ata concluido al año siguiente. Este último fue uno de los primeros edificios soviéticos que mostraba una total influencia de la sintaxis y el método de diseño corbusiano. El conjunto narkomfin, por otro lado, a pesar de contener gestos usados por Le Corbusier enfatiza la independencia de pensamiento en Ginzburg, que consistía en su determinación por crear formas para vivienda colectiva apropiadas a las condiciones particulares soviéticas, y no copiar las tipologías habitacionales progresistas —aunque burguesas— desarrolladas por Le Corbusier.

El conjunto Narkomfin fue la culminación de cuatro años de intensos trabajos, parte desde el conjunto convencional de vivienda Malaia Bronnaia, terminado en Moscú en 1927 y se continúa a lo largo de una constante investigación desarrollada por un grupo de arquitectos dirigidos por Ginzburg. Entre 1928 y 1930, diseñó los Dom-Kommuna —prototipo de vivienda— con el fin de lograr una tipología apropiada y económicamente factible para las condiciones residenciales soviéticas. De estas investigaciones surgen las viviendas de dos niveles. Estos prototipos, llamados Stroikom, antecedían definitivamente a las ahora famosas viviendas duplex que Le Corbusier proyectara en 1934 y que finalmente fueron construidas en la unidad de habitación de Marsella en 1952.

El conjunto Narkomfin constaba de una amalgama de diferentes prototipos dentro de un edificio de seis niveles. Las viviendas estaban unidas por una calle interna que daba también acceso al gimnasio, a la biblioteca, al jardín de niños y al "Roof Garden", sin embargo esta organización de vivienda, para ese entonces radical, mantenía a Ginzburg conciente de que sería humanamente exitosa si fuera inducida y no impuesta dentro de una comunidad. Él decía:

"Nosotros consideramos que una de las cuestiones importantes que tienen que ser tomadas en cuenta para la construcción de nuevas viviendas es la dialéctica del desarrollo humano. No podemos obligar a los habitantes de un determinado edificio a vivir en comunidad como lo hemos tratado de hacer con anterioridad, generalmente hemos obtenido resultados negativos, debemos crear para posibilitar una gradual y natural transición hacia una vida comunitaria... (consideramos como absolutamente necesaria la incorporación de ciertos lineamientos que estimulen la transición hacia una forma de vida socialmente superior, estimulada más no impuesta".

Es a raíz del pensamiento anterior que sería de utilidad analizar algunos de los fundamentos filosóficos así como ideológicos que influyeron en las polémicas teorías tanto de Ginzburg como de Le Corbusier.

Las respectivas opiniones que sobre el papel que debía desempeñar la arquitectura moderna surgen de la dicotomía marxista entre los conceptos de socialismo utópico —socialismo científico. Estas dos corrientes, de hecho, se refieren a las diferencias entre idealismo y materialismo.

Como lo ha explicado tan claramente Engels en sus escritos relacionados con este tema, debido a las condiciones subdesarrolladas en que se encontraba la producción capitalista a principios del siglo XIX, las Teorías relacionadas con la solución de los problemas sociales mostraban también ese estado de subdesarrollo.

Es por ello que para los socialistas utópicos esa solución no residía en la mejor de las condiciones económicas sino que era un problema de mentalidad. Terminar con los errores de la sociedad era labor de la razón. Por lo tanto, era necesario descubrir un sistema de orden social nuevo y perfecto e imponerlo a la sociedad mediante modelos experimentales. De ahí, a manera de ejemplo, el Phalansterio.

Basados en ese idealismo, los reformadores sociales conocidos como socialistas utópicos creían que "la salvación" se encontraba dentro del individuo y surgiría —la salvación— dentro del cuerpo de un genio que entendiera cual es la verdad.

En contraposición con esta postura se encuentra la visión materialista. Postula que la historia del pasado, exceptuando las etapas primitivas, ha sido la historia de la lucha de clases debida a las condiciones económicas de cada época en particular. En otras palabras, "la concepción materialista de la historia parte de la hipótesis que la producción y el intercambio de los medios que soportan la vida de los hombres es lo que soporta la base de toda estructura social". En la sociedad moderna la contradicción entre producción socialista y apropiación capitalista se manifiesta como el antagonismo entre burguesía y proletariado. Con la expansión del control capitalista a una escala global, la lucha se universalizó y se intensificó la violencia. La contradicción entre producción socialista y apropiación capitalista se presenta entonces como "el antagonismo entre la organización de producción dentro del taller individual y la anarquía de producción de la sociedad en su conjunto". El modo de producción capitalista se mueve dentro de estos antagonismos inherentes a él desde su origen, nunca pudiendo salvar ese "círculo vicioso" que ya Fourier había descubierto. Lo que él no podía haber vislumbrado en su época es que ese círculo se reduce gradualmente y que debe desaparecer algún día. Es la brutal anarquía en la producción la que convierte a la mayoría de los humanos en proletarios, y es esta gran masa a que finalmente pondrá término a esa anarquía. Esto será posible "conociendo" por medio del "ser"

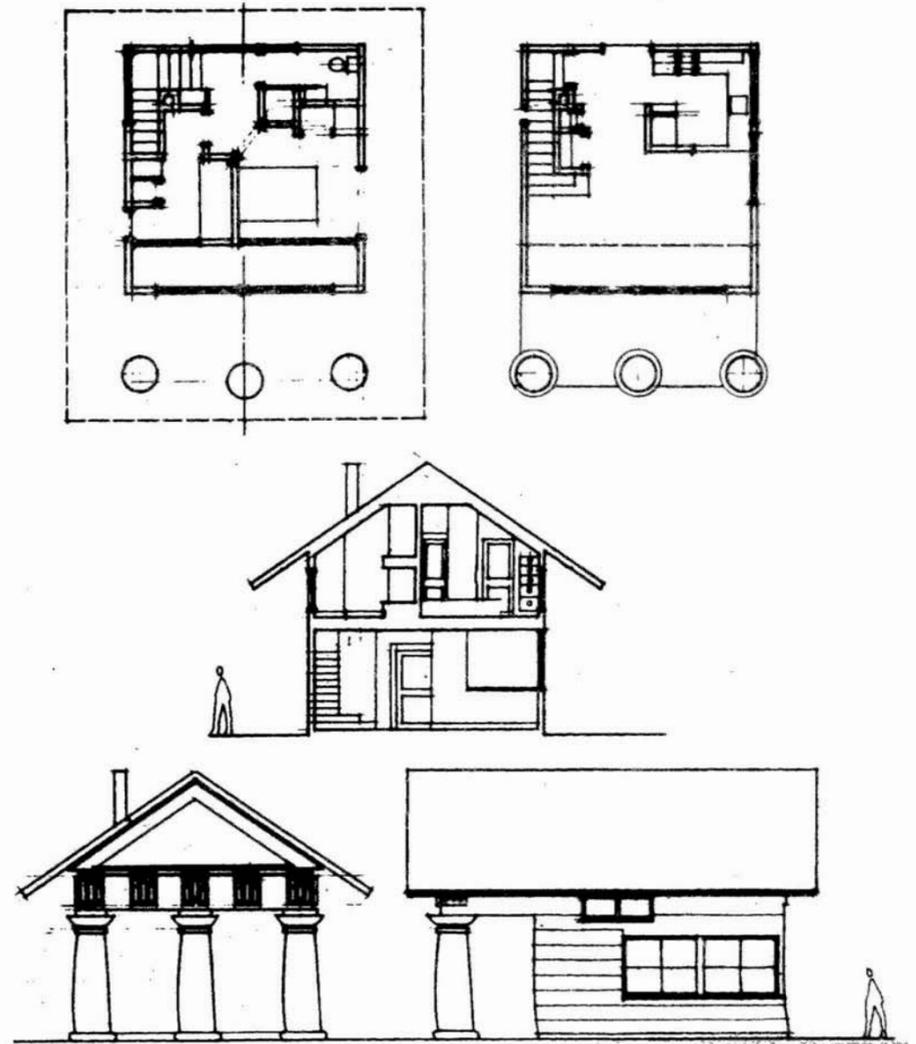
y no por "ser" porque uno "conoce" como se pensaba anteriormente

Por lo tanto, se puede entender que dada la polémica materialismo vs. idealismo— que sirve como base filosófica tomada como premisa tanto en la obra de Ginzburg como de Le Corbusier—, es posible entender sus respectivas deudas así como sus propias contribuciones a ella, especialmente en el campo de la historia de la arquitectura.

El enfoque de Ginzburg se encontraba enraizado en el campo del materialismo dialéctico. Su concepto del hacer arquitectónico era esencialmente evolucionista y darwiniano. En su conjunto, era un modelo de cambio mucho más materialista que el concepto dualista corbusiano de la manera en que la cultura arquitectónica moderna debía constituirse.

Esto resulta particularmente evidente en la idea dialéctica de la "estética de la ingeniería más estética de la arquitectura" propuesta por Le Corbusier, sobre la cual gira la mayor parte de su obra teórica. Donde Ginzburg admitía que existe un Zeitgeist maquinista y que este es determinante, Le Corbusier todavía insistía sobre la presencia necesaria de un deseo de crear poético que elevara la elegancia de las formas a un plano más alto, es decir, neoplatónico. Este modelo idealista para la creación de la forma era inconcebible para Ginzburg. Él no podía entender al arquitecto y al ingeniero como dos profesionales diferentes. Según su punto de vista, durante los años veinte la práctica arquitectónica ya había sido absorbida dentro de la ingeniería, por lo que el reto para el teórico de arquitectura consistía en formular una nueva teoría que tomara en cuenta esta absorción.

Dado el periodo tan corto de vida del Constructivismo, resultan asombrosos los logros que obtuvieron tanto en la teoría como en la práctica arquitectónica. Mientras exista una población creciente que requiera vivienda y mientras el goce de la cultura sea un derecho de todos y no sólo un privilegio de unos cuantos, la época del Constructivismo se mantendrá como significativa y relevante para el mundo moderno, sea este desarrollado o subdesarrollado.



Entre los siglos XVIII y XIX se produjo la caída de la arquitectura clásica. Con una serie de esfuerzos dirigidos a recuperar la identidad perdida, el Romanticismo juega entonces un papel importante en la formación de la nueva doctrina colectiva. Esta es llevada un paso más adelante, en las primeras décadas de este siglo por las llamadas Vanguardias Históricas de la Arquitectura las cuales ensayaron una gran cantidad de hipótesis que resultaron otros tantos puentes entre los viejos conceptos y las nuevas tareas que unen la esfera de la arquitectura con la esfera social y se construyen partiendo de la arquitectura hacia la social y no al revés; puentes en los que la arquitectura logra engancharse a la sociedad¹

Mies, van Doesburg, Gropius o Le Corbusier se encontraban entonces en reflexiones sobre las nuevas dimensiones por ellos vislumbradas o realizaban obras fragmentarias que dieron nacimiento a buena parte de la urbanística moderna. Pero es a partir de la guerra de 1914 cuando la pretensión de los maestros de asumir el papel de guías del proceso de planificación pierde terreno frente a una generación que identifica los horrores de la guerra con el desarrollo de la técnica. Entonces se hace visible la necesidad de un cambio radical que pusiera en duda las premisas del "International Style". Pero nadie en ese momento, salvo los "desurbanistas" soviéticos de la década del 20, —de fugaz actuación—, destacó la total pobreza de una compleja cultura que se empeñaba en una insensata "inventiva", equivocada y desarticulada.

Si hasta los años 30 eran todavía, escasas las obras maestras de la arquitectura moderna, constituidas en un sólido contexto vernáculo que las enmarcaba como verdaderos objetos preciosos pero, en los años 50, cuando fueron numerosas, comenzaron a destruir el entorno urbano y se sumaron al caos generalizado con un vaciamiento de funciones y significados.

Hoy nuestros ojos han aprendido a rebelarse contra esta arquitectura de torres brillantes y centellantes, que es la peor que el mundo ha conocido. Y ello nos ha llevado a pensar que un terreno baldío, es mejor vacío que con un nuevo edificio torre. Porque tenemos razones para suponer que sólo especuladores pueden tener interés en construir esos costosos y socialmente antieconómicos edificios, mientras los gobiernos, en lugar de corregir esa situación, la agravan favoreciendo la monopolización de la economía y la correlativa carrera armamentista.

Los críticos marxistas podrán argüir que mientras exista el capitalismo moderno, la arquitectura moderna será una obra destructora del entorno dominado por los rascacielos que seguirá construyendo la burocracia moderna. Pero ésta sería una apreciación equívoca porque el socialismo denominado "real" tiene también su burocracia moderna, que no muestra signo alguno de marchitarse.

Por lo tanto, mientras continuemos con esa gran cantidad de seres humanos obligados a vivir amontonados en torres y pisos, reducidos como rebaños, a remover papeles de un estante a otro, y en tanto esa actividad sea vista como esencial para la vida moderna, al tiempo que la vivienda y las comunicaciones son reducidas a un simple determinismo económico, se seguirán levantando esos lóbregos arquetipos de la "modernidad", avalados por los esfuerzos de Sullivan y los maestros de la arquitectura moderna.

Ante esta situación, que muestra las limitaciones y el fracaso de las vanguardias históricas de la arquitectura, hacen su aparición, bajo la bandera del posmodernismo, dos corrientes importantes. El "revival" vernáculo de Roberto Venturi y el neorracionalismo de Aldo Rossi, dos arquitectos significativos de nuestro tiempo.

Las dos corrientes que aparentan ser una el reverso de la otra, tienen, aunque no sin fricciones, una finalidad común: oponerse a la racionalización de la Carta de Atenas, pero sin apartarse de su reformismo político y su pertenencia al sistema capitalista, basado —como es sabido— en la economía de mercado y las ya agonizantes libre competencia, iniciativa privada, etc., piezas de museo relegadas por la fase imperialista del capitalismo.

Los almacenes Best Products no son más que refugios decorados en los que Venturi recurre a una repetición ornamental empleando paneles de cerámica con motivos flamantes y geométricos para comulgar la inevitable banalidad de la forma arquitectónica creando un signo respetable a través de un amplio estacionamiento.

Venturi rompe con la hermética mordaza del "international style" y trata de reencontrarse con la arquitectura vernácula, englobando sugerencias del "strip" automovilístico norteamericano, con el "shingle style" de fines del siglo XIX, sacando a luz los múltiples símbolos involucrados en la cultura moderna y conceptualizando su arquitectura como un simple asunto de "galpones decorados", bien proporcionados y conformados en torno a fun-

ciones y decorados, con algún "invento" que pudiera sintetizar cierto significado impregnado de abstractas formas venáculas... Su sistema es totalmente racional, y en ese sentido "muy moderno".

Por su parte la corriente neorracionalista de Aldo Rossi, ve en Venturi una autoexpresión evidente de la decadencia norteamericana, por su uso de "signos", supergrafías, superficies tramadas con añadidos de elementos representativos vernáculos, proyecciones electrónicas y todo tipo de adaptaciones derivadas de la degradada cultura capitalista de "masas".

Los proyectos de Aldo Rossi reviven las formas del estilo internacional de los años 20, simplificadas y reducidas a una esencia geométrica de tipo neo-clásico. Sus formas son pesadas, en lo que difieren de sus predecesores racionalistas. Recuerdan fuertemente las formas de la arquitectura italiana fascista donde "uno puede oír a los jóvenes camisas negras llamando a la disciplina el orden, el coraje, conjuntamente con la autonegación de esas cualidades y estados de ánimo, que el fascismo pervirtió pero que de ninguna manera son necesariamente erróneas en sí mismas. De hecho faltan en el mundo moderno y su arquitectura".¹

El neorracionalismo de Rossi se presenta como un intento de revalorización de dichas facultades heroicas y se aparta de las "civilizadas" ironías relajantes que son básicas en la obra de Venturi y sus seguidores posmodernistas.

El neorracionalismo es formalista, está casado con la forma pura y es más ideológico y autoritario que el "international style". Acusa al automóvil como destructor de la vida urbana del barrio y diseña sólidos bloques habitacionales respetando la calle tradicional.

Krier, en la línea de Aldo Rossi, trae también a la superficie el problema del automóvil, considerando por el neorracionalismo como uno de los peores crímenes del capitalismo. Sin embargo, tal crimen fué denunciado mucho antes, cuando los grandes planificadores del movimiento moderno estaban proponiendo las aperturas de autopistas, los zonings urbanos y las playas de estacionamiento que invadían las áreas urbanas.

Diseñar contra el automóvil será, en muchos casos, necesario, pero difícilmente se lo podrá excluir con el "strip vernáculo".

Las dos vías llevan el signo, —a mi entender— de evasiones ideológicas políticamente reaccionarias. El neorracionalismo está

invadiendo las Escuelas de Arquitectura de todo el mundo porque sus abstracciones geométricas y su sugestiva simplicidad espartana parecen tener perenne atracción en los jóvenes estudiantes porque sus formas resultan para ellos muy solventes, (cubos de claros límites sin decoración alguna y cilindros en proyecciones isométricas).

En cambio lo vernacular es mucho más indefinido y trabajoso, con sus complicados y contorneados elementos. El neorracionalismo resulta ideal para las Academias, donde el análisis del diseño necesita recurrir a juicios fácilmente comparables entre sí, sobre todo en cuestiones ambientales ligadas a los edificios vernáculos, que son más difíciles de manejar por las formas menos espectaculares, aunque más cualificadas y más complejas en sus detalles.

Todo esto expresa y celebra, de alguna manera, el amor por varias clases de arquitectura que antes se dió en los Constructivistas de la década del 20 de la manera más auténtica y que hoy adquiere la forma de una diversión menos profunda, lo cual no nos infunde grandes esperanzas.

Aceptada la realidad de que no se diseña partiendo del cero, de la página en blanco, la revalorización de la copia propiciada por los posmodernistas "puede ser algo superficial o profundo, según se la entienda y maneje. Está emparentada con la función de la memoria, expresada prolijamente por Aldo Rossi desde su enfoque tipológico y por Venturi a través de una desprejuiciada absorción del "strip" de Las Vegas. Pero la memoria prestada, en que incurren los "arquitectos lejanos" y dependientes, es sólo una pobre y triste parodia".²

No pretendemos invalidar de plano todos los interrogantes formulados por los posmodernistas, pero sí despertar una mayor atención sobre las "ideologías" que intentan cambiar todo para que nada cambie. Y sugerimos la conveniencia de encarar otros problemas políticos, sociales y económicos más específicamente relacionados con la arquitectura de hoy.

Las limitaciones formales y funcionales del "international style", tanto como las del posmodernismo, cuyos mensajes no encajan con los intereses populares, han hecho que la arquitectura de las últimas décadas haya acentuado la incomunicación entre el edificio y el entorno natural, físico y humano, que ya fué en sí una falacia del clasicismo.

¹ Giulio Carlo Argan
² Vincent Scully
³ Juan Molina y Vedia.

Se entenderá que una tecnología es "apropiada" cuando sirva a los objetivos de transformación del modelo de desarrollo, de solución a unas necesidades sociales reales y se adapte racionalmente a las condiciones sociales y ambientales del medio en el que se pretende implantar. Como se subraya frecuentemente, la cualificación de "apropiada" es por completo relativa. Ninguna tecnología se podrá considerar universal y apriorísticamente apropiada: lo que se considera aquí y ahora apropiado podrá no serlo en otro contexto y/o en otro tiempo. Sólo un marco concreto de análisis y una concreta especificación de los objetivos políticos de desarrollo permiten decidir si una tecnología pudiera resultar o no apropiada. No existirán por tanto características generales intrínsecamente "apropiadas", tales como la condición artesanal, la escasa industrialización, la no-sofisticación, el bajo componente energético, etc. Una correcta adecuación tecnológica permitirá el aprovechamiento de recursos y capacidades locales antes marginados de los procesos productivos, así como una reorientación de estos últimos que determine efectos benéficos tanto en el orden social como en el ambiental.

En su planteamiento mismo, la T.A. se destaca netamente respecto al antecedente histórico constituido por el movimiento de las "tecnologías intermedias" y trata de superar las limitaciones y distorsiones de este último enfoque.

Las críticas al planteamiento de las "tecnologías intermedias" se centran sobre todo en los puntos siguientes:

1. La "tecnología intermedia" no rompe con una concepción estrecha, tradicional, de la tecnología. Busca generalmente un simple abaratamiento de costos.

2. La "tecnología intermedia" no inserta debidamente el factor tecnológico en un proyecto de transformación social, supeditándolo más bien a una situación presente de subdesarrollo. Parece proponer que, mientras no alcancen—who sabe cómo—niveles altos de desarrollo, los países tercermundistas tienen que limitar sus aspiraciones a procesos y productos deficientes, claramente inferiores a los posibles y deseables. Adaptándose en forma "realista" al subdesarrollo de hoy, la "tecnología intermedia" tendría de hecho a limitar, en forma artificial y arbitraria, las posibilidades de desarrollo de mañana. De esta manera, la "tecnología intermedia" (hacia posible la recaptura por parte de los países desarrollados de un mercado con escasa capacidad adquisitiva,

todo ello al margen de frecuentes invocaciones filantrópicas y románticos intentos de reivindicar una cultura de la pobreza o de volver a un supuesto edén pre-industrial.

La expansión del marco en el que se plantean los problemas de evaluación y selección tecnológica no podía dejar incólume el concepto mismo de "tecnología", que necesariamente ha experimentado también una considerable ampliación. Tradicionalmente la "tecnología" se entendía como un conjunto instrumental al que se recurría para determinar el "cómo" de los procesos de producción en general, y, en el caso que nos ocupa, de los bienes y servicios habitacionales.

Este conjunto instrumental, consistente en un sistema dinámico de artefactos, es el que se concebía en los medios de las prácticas sociales institucionalizadas como un sistema único, estable, constante, relativamente autónomo respecto a las determinaciones culturales y, en definitiva, neutro.

La primera ampliación conceptual coincide con el reconocimiento de que los artefactos constituyen sólo un aspecto de las técnicas aplicables, aspecto que correspondería a lo que en la terminología acuñada por la informática se conoce como "hardware", o "técnica-dura". El conjunto de aspectos organizativos, cognoscitivos, relacionales, es decir, lo que hoy denominaríamos el "software" técnico, inevitablemente vinculado a aquellos artefactos, al no ser de naturaleza estrictamente tangible, parecía menos concreto y era sistemáticamente subestimado, cuando no ignorado. En alguna medida pues, el pensamiento tecnológico tradicional adolecía de un cierto fetichismo al considerar a los artefactos como agentes casi autónomos de las prácticas productivas. La conciencia de la importancia del "software" o de las técnicas "blandas" es en realidad bastante reciente y surge de la constatación de que la operatividad de los artefactos depende en gran medida de un adecuado sistema organizativo tanto el nivel de las relaciones sociales como al nivel de las estructuras cognitivas y que, incluso, la solución de algunos problemas técnicos concretos puede obtenerse con mayor facilidad a través de un replanteamiento de dicho sistema organizativo, que por vías de una ampliación o alteración del sistema de los artefactos.

d) Todo "sistema técnico" está pues compuesto por un sub-sistema organizativo y por un sub-sistema de artefactos. La evolución histórica de los sistemas técnicos se podría caracterizar por una progresiva complejización,

diversificación y creciente interdependencia sistémica. De los iniciales instrumentos de uso directo se pasó, en una fase muy temprana, a la generación de meta-instrumentos, es decir, de instrumentos que intervienen en la producción de nuevos instrumentos, tanto tangibles como organizativos. La historia de la emergencia y del desarrollo de la especie humana podría interpretarse sobre la base del análisis de la evolución histórica de sus sistemas técnicos.

Concebido en su doble vertiente, tangible y organizativa, todo sistema técnico forma parte integral de una cultura concreta. Entre el subconjunto de los sistemas técnicos, el subconjunto de los procesos culturales de índole no técnica y la totalidad de una cultura se establecen una serie de procesos dialécticos de inter-determinación que no son reductibles mecánicamente a una secuencia de relaciones lineales. No es de extrañar pues que todo sistema técnico incorpore y determine un conjunto de valores, una determinada estructuración de las relaciones sociales, una concreta manera de plantear las relaciones con el medio ambiente y, en definitiva, una cierta "weltanschauung" o visión del mundo. Técnica e ideología no constituyen ámbitos separados.

K. Reddy (3) sugiere que toda tecnología incorpora algo así como un "código genético", por medio del cual, cuando se trasplanta a un nuevo medio, dicha tecnología tiende a fomentar una reproducción de la cultura en la que originalmente se gestó. Cuando no se contro-

lan debidamente, los procesos de transferencia tecnológica pueden pues provocar unas distorsiones culturales de las cuales se toma conciencia cuando ya es demasiado tarde. Por las mismas razones, un proceso racionalizado de selección tecnológica como el que propone la corriente de la T.A. permitiría cubrir también objetivos culturales concretos como pudieran ser, por ejemplo, el logro de un mayor autovalimiento de la comunidad local, o un replanteamiento de su actitud frente al medio ambiental natural.

Más allá de la incorporación de los aspectos organizativos de las técnicas, el concepto de tecnología se expande también en una doble dirección: por un lado tiende a incluir el marco en el que se definen los problemas cuya solución técnica se busca, por otro tiende a abarcar el campo de análisis de los impactos socio-ambientales de las técnicas que se implementen. No es detectable una nítida demarcación entre niveles políticos y técnicos de toma de decisiones. De hecho, las decisiones políticas que determinan una acción técnica, es decir, las definiciones de "qué hacer" (naturaleza, cantidad, calidad de los bienes y servicios a producir) y "para qué", se basan en forma explícita o implícita en una determinada tecnología. En otras palabras, se puede afirmar que en el plano político, los problemas se piensan desde una perspectiva tecnológica concreta, en razón de su predominio ideológico o social.

Las necesidades cuya satisfacción se busca se suelen formular en términos de las tecnologías existentes y dominantes en el sector formal. Por la misma razón, toda tecnología adquiere inevitablemente una cierta connotación política. Una correcta comprensión de la interpretación entre los niveles técnicos y políticos permitiría replantear el marco en el que se formulan los problemas que dan lugar a una acción técnica. Una conveniente reformulación de los problemas podría abrir nuevas e inesperadas vías de solución, que permanecerían inexploradas si la instancia tecnológica se limitara a ejecutar decisiones en un nivel político en el que la dimensión tecnológica no se encuentre debidamente representada. La dimensión tecnológica desborda pues el campo estrictamente técnico y se hace presente en el campo político, en el económico y en el social.

* Este artículo es parte de un trabajo presentado en el Seminario Internacional sobre "Desarrollo urbano en América Latina", Lima, Perú, noviembre de 1982.

TRAZA

Solicita

Agente de publicidad

515-8165

250-2980

545-9883

574-2763

ARQUITECTURA Y PARTICIPACION

La mayoría de las casas son de adobe con piso de tierra consolidada y techados con paja o teja. Estas consisten en un cuarto grande con un espacio cubierto (pórtico) y una área adjunta para cocinar.

De acuerdo a nuestras hipótesis podríamos proponer un mercado por cada 15 000 habitantes aproximadamente y dividir al poblado en cuatro grandes áreas y tenemos que el mercado actual abastecería la parte centro y oriente del municipio, entonces necesitábamos tres mercados más uno al norte con 90 puestos comerciales que abastecería la zona de crecimiento y las conexiones con las agencias; otro al poniente con 120 puestos comerciales y por últimos un tercero al sur en la sección llamada Chegigo con 90 puestos.

Llevamos nuestras propuestas a la comunidad y en una sorprendente y emotiva discusión llegábamos a algunos acuerdos: En Juchitán se requería pensar ahora en etapas de desarrollo para la construcción de diversos edificios. Esto imponía ya una dinámica; por un lado debíamos proponer la construcción de los mercados por etapas; pero también cada mercado debía contemplarse como un desarrollo paulatino y de acuerdo a las posibilidades del Ayuntamiento y la población que contribuiría con *tequios* (trabajo gratuito para una obra de beneficio social).

Así pues iniciáramos dos propuestas, una en la sección primera en el poniente con un proyecto de Mercado y Secundarias en un gran terreno expropiado por el Ayuntamiento; y otra en Chegigo al sur con un proyecto de Mercado y Guardería. Este último es el ejemplo que describiremos aquí.

Por una parte, la primera etapa de Información es decir, desde el Plan de Desarrollo Estatal hasta la antropometría de la población por ejemplificar algo. De aquí se desprendería el Análisis y nuestras tesis de trabajo.

Por otra parte, nos urgía la información y el análisis del contexto urbano que nos permitiría ampliar nuestras tesis iniciales

de retomar tipologías, materiales, sistemas constructivos, etc., del lugar.

De aquí nos desplazaríamos a analizar ya más particularmente la compatibilidad de los proyectos y sus posibilidades según las normas correspondientes. A partir de esto tendríamos entonces la propuesta de programas arquitectónicos y su consecuencia urbana.

A partir de aquí nos encontramos en este ánimo ¿Cómo generar espacios adecuados para comerciantes y consumidores y además en un juego de espacio abierto, de transición y cerrado cuando evidentemente el mercado actual —con su gran cubierta— había sido prácticamente rechazado por la población revividora ahora de sus raíces? ¿Cómo generar espacios de cuidado y recreación de niños en Juchitán sin impulsar nuestros prejuicios ciudadanos al imponer modelos ajenos incluso culturalmente?

Es así como decidimos impulsar los siguientes aspectos, que estaban convencidos, responderían a algunas de nuestras dudas:

Retomar materiales y sistemas constructivos de la región casi lo llamábamos ya defender el contexto a toda costa! Generar, rescatar y optimizar espacios comunitarios tradicionalmente vividos por la población. Rescatar la tradición comercial de la región con la creación de Tianguis en compatibilidad con puestos comerciales construidos. Propiciar un sitio de recreación y cuidado infantil en el amplio sentido de ambas palabras que permitiese a hombres y mujeres la ocupación adecuada de sus oficios y quehaceres. Y por último lograr la compatibilidad arquitectónico-constructiva entre los dos proyectos que permitiese la convivencia entre dos actividades diferentes y la adecuación de ambos al contexto general.

Empezamos por algo, teníamos que crear un módulo de diseño constructivo que permitiese la reproducción de una propuesta y además su ejecución en etapas.

Por otro lado, un sistema-constructivo sencillo y adecuado para la región reto-

mando los materiales existentes. Creamos entonces, un módulo de 2 por 2 metros con columnas de tabique, una estructura sencilla y su cubierta final de teja, y pensamos en la idea de crear puestos comerciales diversificados y ordenados por elementos arquitectónicos y estructurales (guiados por el módulo) que además produjeran espacios abiertos y libres para la instalación natural del tianguis. Esta propuesta —consecuencia de muchos esquemas— nos creaba cuatro pequeñas plazas de tianguis con una propuesta modesta de arbolización que se hacía necesaria por la gran cantidad de polvo en la región.

Este módulo se adecuaba también a la propuesta del Centro de Desarrollo Infantil y nos permitía —al igual que en el mercado— el manejo de espacios abiertos, de transición y cerrados requeridos por las diferentes actividades del Centro.

El contacto con la comunidad era constante, su participación era a dos niveles: Discusiones previas y breves con la Regiduría de Obras Públicas para después extendernos y debatir con las futuras usuarias, esto constituía la idea más congruente de concreción de nuestro trabajo, es decir, un intento de aproximación de técnicos universitarios para resolver una problemática desconocida y que consideramos en muchos casos ajena.

Así pues, nuestras primeras propuestas fueron aprobadas emotivamente por la comunidad, ya que —según ellos— se aproximaban más que las propuestas impuestas desde fuera y arriba. En una amplia reunión con las mujeres organizadas convenimos finalmente los programas arquitectónicos del mercado y centro de desarrollo infantil en el acuerdo que durante el proceso se alimentaría recíprocamente la etapa final del proyecto.

Los programas a los que finalmente llegaríamos serían:

Mercado-Tianguis: 15 accesorias, 77 puestos, 5 carnicerías, 9 cocinas, 6 bodegas, Administración, servicios sanitarios y área de desembarco (andén).

Centro de Desarrollo Infantil: Área de lactantes, área de maternales, salón de cantos y juegos, área del pre-escolares, área de cantos y juegos, dos espacios de recreación al aire libre, huerto, bodega de huerto, administración, cocina, servicios sanitarios.

En el proyecto de dos edificios propuestos son independientes, en el paso de transición de uno y otro, encontramos sitios que pretenden dar respuesta a la carencia de espacios abiertos de transición entre un sitio casi privado y uno público, es decir, se proponían espacios de barriada ya que en Juchitán sólo se detectaron los patios comunes y las dos grandes plazas como espacios comunitarios. Dentro del diseño urbano contemplamos la creación de una parada de autobuses y un sitio de taxis, además de la pavimentación de la calle principal que llega al terreno.

Juchitán —Xochitlán— significa lugar de flores. A éste lugar llegábamos tiempo después con la propuesta final.

Se abrió una discusión ya caída la noche en la séptima sección (en Chegigo al sur del poblado) con la organización de mujeres y era evidente que sólo con ésta infraestructura organizativa de un pueblo en lucha se llevarían a cabo todos los proyectos por imaginar.

Una vez más exponíamos nuestra propuesta ante el beneplácito de las mujeres que se habían reunido en un buen número (80 aproximadamente) y los comentarios en zapoteco eran confusos para nosotros, que además requeríamos de un intérprete.

Les agradaba las formas de los edificios, el foro propuesto para las actividades sociopolíticas y festejos, la disposición de los espacios en el Centro de desarrollo infantil, en fin; al parecer lo que les halagaba eran los puestos de flores que proponíamos. Precisamente en este lugar de flores...

LA MUERTE DE JUAN O'GORMAN

Viene de la Pág. 1

del predio. Posteriormente O'Gorman se construyó un estudio en esta zona del terreno, escogiendo una depresión del mismo que protegía naturalmente dicho estudio de la vista desde el serpenteo acceso a la casa, mediante un área en declive con vegetación lujuriente.

-La mayoría de los visitantes llegaban a pie a la casa y aún cuando el sendero de acceso, con pavimento de piedra bola, era corto, las curvas y cambios de nivel, así como la vegetación, lo hacían placentero y memorable. Al principio uno no veía mas que vegetación y conforme el sendero ascendía iba descubriendo una vieja escultura azteca enmarcada por el verde, momento en el cual la mirada continuaba su trayectoria descendente hasta el punto donde el estudio de O'Gorman estaba semiescondido entre el reflejo de los árboles en los cristales de las ventanas de la parte superior del arco en catenaria que lo cubría y disimulado por el musgo que crecía sobre su techo; entonces la atmósfera colorida al final del sendero se definía y tomaba forma: Era la casa completamente cubierta de mosaicos.

-Vi la casa por primera vez en 1951, entonces muchos de los murales de mosaico del exterior no estaban terminados y únicamente en el interior podía apreciarse terminada esta obra de arte. Las paredes en el característico color negro violáceo o gris de la lava, presentaban el trabajo de la piedra tallada por la mano del hombre o por el capricho barroco de la fuerza volcánica del Xitle. Era un tres de mayo, el día de los albañiles, y la construcción, como casi todas, estaba decorada con la cruz y los festones de flores dedicados a ella, como patrona de los albañiles y protectora de la casa. La cruz coronaba la cabeza del Dios de la Lluvia que a su vez remataba una gran espiral, era una combinación de un secretismo fascinante. Entré a la casa y vi por primera vez los mosaicos en el interior de la gruta, la constante variación de la escala espacial, tanto exterior como interior, era un verdadero acto de poesía concreta: Una mariposa, el jade, un jaguar...

-En los siguientes años, a mi retorno, los mosaicos exteriores fueron complementándose, en las paredes laterales aparecieron grandes desfiles de animales, y se cubrieron de símbolos de las culturas prehispánicas, de figuras tomadas de los mitos populares mexicanos y de las artesanías. El acceso adquirió connotación ceremonial cuando Juan lo flanqueó con dos grandes judas en mosaico, inspi-

rados en las grandes figuras de papel mache que cubiertas de fuegos de artificio, son quemadas al final de la Semana Santa por el pueblo mexicano. Más arriba de las puertas francesas habían crecido tragaluces en forma de pirámides truncadas y coronaba ya todo el conjunto una gran águila.

-Fui huésped de los O'Gorman en muchas ocasiones y recordaré siempre la impresión de despertar en el estudio de la casa y poder ver a través de las dos ventanas, que en forma de grandes ojos miraban hacia los volcanes del valle: El Iztaccihuatl y el Popocatepetl. Y recuerdo como entre ambos volcanes, seguramente no por azar, estaba enmarcado el edificio de la Biblioteca de Ciudad Universitaria, todo cubierto también de mosaicos.

-En el aire húmedo de la mañana los colores silenciosos formaban parte del paisaje: O'Gorman se había pasado largos meses buscando por todo el país, a veces a lomo de mula hasta remotos yacimientos, las piedras que integraban su paleta de muralista en mosaicos, los nueve colores que había seleccionado provenían de muy diversos lugares del país y solo el característico azul mineral no era de origen volcánico, ni de roca sedimentaria.

-La casa así concebida era algo más que un delicado y poético ejercicio para hacer correspondier espacios de vida y trabajo con un sitio agreste y difícil, era el laboratorio donde Juan experimentaba el color y textura de su paleta de piedras coloridas y la escala de las figuras que después aplicaría a la Biblioteca de Ciudad Universitaria.

-Juan tenía ya 45 años cuando realizó su primer mosaico con piedras de colores, si bien desde la edad de 17 años había iniciado su labor de muralista; había aprendido a pintar de su padre, Cecil Crawford O'Gorman, un pintor aficionado, nacido en Dublín y educado en Inglaterra donde se graduó de ingeniero de minas y que había llegado a México en 1890 de visita, ya que su tío era entonces Cónsul en México y había casado con una mexicana, Cecil O'Gorman siguió el mismo camino y casó con una de las hijas del Cónsul y se estableció en Coyoacán, donde Juan nació.

-Juan iba a estudiar medicina, pero abandonó sus clases de anatomía para seguir de cerca a Diego Rivera y a José Clemente Orozco que en ese entonces pintaban los muros de los patios de San Ildefonso. A poco tiempo de aprender viendo encontró una pulquería donde el dueño le dio la oportunidad de pintar su primer mural. Fue así como tomó la decisión de ser pintor y se la comunicó a su padre con

quien llegó a un acuerdo: Estudiaría arquitectura y antes de terminar sus estudios le construiría una casa.

-En el campo de la arquitectura siguió entonces los pasos del funcionalismo a través de la influencia de Le Corbusier y al graduarse construyó las primeras tres casas funcionalistas de México en 1930, una para su padre, otra para Diego Rivera y la tercera para sí mismo. En 1932 fue comisionado por la Secretaría de Educación Pública para proyectar y construir 30 escuelas, que él realizó, con pasmosa economía de medios, en el más puro funcionalismo moderno.

-O'Gorman se mantuvo activo tanto en arquitectura, como en pintura mural y en pintura de caballete, hizo pinturas para el aeropuerto de la ciudad de México y para los muros de una Biblioteca en Pátzcuaro. Con su conocimiento y estudio de la obra de Frank Lloyd Wright y su interés por las formas prehispánicas, Juan abandonó el estilo funcionalista: Sus primeros estudios para la Biblioteca de Ciudad Universitaria eran pirámides truncadas recubiertas de roca volcánica, y dado que la idea no fue aceptada, él acordó llevar a cabo el edificio en su forma actual con la condición de que fuera totalmente cubierto con murales en mosaicos pétreos.

-Después del edificio de la Biblioteca O'Gorman llevó a cabo murales para otros dos edificios públicos, y posteriormente inició los murales en el Museo del Castillo de Chapultepec. Así transcurrió su vida llena de actividad hasta que en 1965 las largas horas pasadas en los andamios, al frío o al calor de la intemperie, empezaron a minar su proverbial salud. Renuentes los O'Gorman tuvieron que tomar la decisión de vender su casa en las orillas del Pedregal y volver a vivir a su pequeña casa en San Ángel. La casa del Pedregal se había ya convertido en un valor de cultura nacional, si bien no protegida oficialmente, y era visitada constantemente y publicada en libros y revistas.

-Los O'Gorman esperaron largo tiempo hasta encontrar un comprador que garantizara la permanencia de la casa y su cuidado. El comprador "ideal" apareció casi milagrosamente: Helen Escobedo, Directora del Museo de Ciencias y Artes de la Universidad Nacional de México, hija de un prominente abogado, maestro de la Facultad de Leyes de la propia Universidad, quien aceptó verbalmente preservar la casa, que fue vendida en julio de 1969, al final de ese mismo año la mayoría de esta obra de arte había sido destruida.

-Cuando me enteré de ello le llamé por teléfono a Juan, él aceptó estóicamente la pérdida y la explicó en términos de la tradición mexicana que fraterniza con la muerte, salpicando la plática con bromas pesadas, pero esta máscara se desmoronó cuando, en enero de 1970, me escribió: "Tengo que confesarle a alguien en este mundo este trauma que debo superar: La casa era, así lo considero, mi única obra auténtica" y me contaba como había sido convencido por Helen Escobedo, "Ella nos aseguró que no destruiría la casa, "no soy una bárbara" nos había dicho. Una semana después de comprar la casa se inició su modificación... la demolición se hizo con tal prisa que no se esperó a tener la licencia oficial, y los inspectores llegaron cuando la obra estaba bien avanzada, entonces se ordenó detenerla y presentar los planos de la construcción que se pensaba realizar".

-"Cuando la obra fue detenida surgieron quejas por doquier" continuaba Juan, "Helen Escobedo admitió entonces que planeaba construir en el lugar una casa diseñada por un estudiante de arquitectura y que la había iniciado sin planos". El padre de Helen Escobedo arguyó que no existía ningún documento escrito que comprometiera a la dueña a preservar la casa. Existieron sugerencias veladas de que si los O'Gorman continuaban creando problemas no les sería pagada la suma restante del costo convenido.

-En una portada de la misma carta Juan me pedía le enviara "copias de todo lo publicado con respecto a la casa, para poder tener la historia de uno de los eventos de mi vida". Después tuve pocas noticias sobre Juan, su salud continuó deteriorándose y tuvo que abandonar su trabajo mural en el Castillo de Chapultepec y poco después aún la pintura de caballete.

-El 8 de enero de 1982 Juan cesó su lucha. Se quitó la vida decididamente. Esta vez la máscara no se desmoronaba, se suicidó en su jardín, sin romper el encanto que en él existía desde los años '30. Fue velado en el Palacio de Bellas Artes, donde se han exhibido los paisajes de Cecil O'Gorman, las acuarelas de Helen O'Gorman con temas de flores y plantas mexicanas y las pinturas de Juan—tiernas, sarcásticas, hirientes, burlonas y llenas de ilusiones, la valentía y las angustias de México: Trabajos que quedan para dar fe de la acción de Helen Escobedo quien con "maligno y desolado corazón", como describen a los delincuentes los libros de leyes del siglo 18, destruyó una obra de arte única, llena de vida.

LEON KRIER - PETER EISENMAN...

Viene de la Pág. 1

tura sólo porque vivimos tiempos terribles es absurdo.

P.E.: Buena arquitectura es la arquitectura moderna.

L.K.: Eso es un contrasentido.

P.E.: ¿Y quién puede juzgarlo?

L.K.: ¡Usted!

P.E.: ¿Entonces, no hay jueces?

L.K.: Uno debe ser su propio juez, porque los demás jueces son irrelevantes.

P.E.: Pero usted dijo una vez que los que diseñaban edificios modernos probablemente arderían en el infierno. Eso fue un juicio.

L.K.: Sí. En realidad, obligan a otros a vivir en el infierno.

P.E.: ¿Cómo lo sabe? ¿Quién lo puso en conocimiento de esos hechos?

L.K.: No he hecho más que observar dónde viven los arquitectos. Es raro que lo hagan en sus propios edificios o en las nuevas "ciudades satélites". Es un detalle admirable.

P.E.: Pero ¿cuál es la relación entre la arquitectura y la vida en los edificios? Los edificios implican refugio, construcción, desafío a las leyes de gravedad para proveer alojamiento. Una obra arquitectónica es, necesariamente, un edificio, pero en sí mismo un edificio no es condición suficiente para definir la arquitectura. Esto es, si aceptamos que construir no es necesariamente hacer arquitectura, la arquitectura debe ser algo más que construcción, de la misma manera que la literatura es algo más que periodismo. Ahora, si aceptamos que la gente no necesita vivir en la arquitectura, aunque sí en edificios, entonces, ¿qué es la arquitectura si no es parte necesaria del vivir?

L.K.: Es que no basta con tener casas bien hechas: una ciudad necesita también templos y monumentos. La arquitectura no debe circunscribirse a las obras de los particulares. Alcanza y conforma el espacio público, el entorno. La vivienda, incluso si se encara como empresa pública, no es el mejor tema para la arquitectura. Un pensamiento erróneo pretendió transformar la vivienda en el "monumento del siglo XX". Pero la vivienda es una suma de funciones privadas que incluso en gran escala pierden interés cuando se las exhibe públicamente. No hay nada grandioso, ceremonioso o importante en la vivienda. Es por esto que su monumentalización resulta siempre angustiosamente aburrida, hueca y falsa.

P.E.: ¿Por qué no hacer una fachada pública, como una columnata, para estas funciones privadas? Por ejemplo, acordará usted

que la Ludwigstrasse es una bellísima calle. Le preocupa a usted lo que se oculta detrás de las fachadas de la Ludwigstrasse?

L.K.: Sí, por cierto. La Ludwigstrasse es un lugar bellissimo pero mortal. Usted no puede tomar sólo un detalle del mundo clásico y olvidar el resto. Usted no puede tener sólo bellísimas fachadas con engendros industriales atrás. En el mundo clásico, como en el mundo natural, cada idea, cada objeto, cada criatura tiene un lugar que es a la vez suficiente y necesario. Esto, por supuesto, no excluye accidentes, catástrofes y enfermedades.

P.E.: Usted dijo que la vivienda no tiene importancia en el espacio público. Está diciendo que, desde el momento en que las funciones privadas no pueden tener una fachada pública, deben ser reducidas al anonimato.

L.K.: Los medios artísticos y materiales para integrar las funciones privadas y las públicas deben ser necesariamente diferentes. Todas las partes individuales deben integrarse en un todo armonioso, que es la ciudad. Esto no significa que incluso una estructura modesta no pueda ser, a su manera propia, hermosa.

Desafortunadamente, hoy los fragmentos no se integran en nada sino en una suma de piezas sobranantes. Estas piezas pueden ser bellas en algunos casos, pero si usted descarta un hermoso individuo, por ejemplo, sólo obtendrá un cadáver, por hermosos que sean sus restos.

P.E.: Esas ciudades "bellas" no existen desde la Revolución Francesa. Antes de la Revolución Francesa, en una sociedad jerárquica, alguien era responsable del buen desarrollo del espacio público. Hoy ese espacio público se caracteriza solamente por la acumulación de voluntades estéticas individuales, que nada tienen que ver con la res pública. ¿Cómo reconcilia el hecho de que una revolución social —a que usted suscribirá— se vea inconscientemente compelida a destruir la belleza y el orden que usted tanto estima?

L.K.: Las revoluciones son actos de cambio violento. No quisiera suscribir ninguna empresa de este tipo.

P.E.: Pero reconocerá usted los resultados de esta revolución social.

L.K.: Realmente, no veo qué cosa buena surgió de ella. Fue el comienzo de doscientos años de masacre moral y material en aras de la industrial. Como consecuencia, el esplendor de las ideas morales se desvaneció. Sin duda, es fútil lamentar lo inevitable. Pero aplaudir lo inevitable es tontería e irresponsabilidad.

Resulta interesante ver cómo la autoridad ha cambiado de lo universal y cultural a un nivel material e industrial. Este cambio ha sido fatal para las bellas artes y para los fundamentos morales de la autoridad de los artistas. Desde entonces, los artistas no sólo han visto desangrarse su autoridad, sino que continúan sacrificándola cada vez que pueden en los altares de la ideología industrial. Cuando los arquitectos rindieron su rol histórico, su autoridad fue absorbida por políticos y técnicos. Esta gente no tiene interés ni capacidad para encarnar la arquitectura.

P.E.: Uno de mis primeros deberes como arquitecto es descubrir qué es la arquitectura. Usted, al menos, parece estar seguro de qué es la arquitectura —entendida como el propósito de crear entornos agradables. Yo diría que es el propósito de construir. Para mí, la arquitectura es la creación de entornos que sean más que meramente agradables, más de lo estrictamente necesario. En este sentido, el campo de la arquitectura es totalmente inútil desde el punto de vista utilitario e industrial. La representación y réplica de formas clásicas no agrega nada de importancia. Quiero decir que desde que no existe un rol para el templo griego, el uso de un orden clásico derivado del templo griego no tiene ninguna significación y nada tiene que ver con la arquitectura. Me gustaría ir incluso más lejos, y decir que es la única cosa que nada tiene que ver con la arquitectura. Cualquier cosa excepto lo que usted sostiene, es posible en arquitectura. Desde que sus valores iniciales —los órdenes clásicos— están asociados a una función que ya no existe, usted sólo puede hacer una representación de esa función. No tendremos arquitectura hasta que encontremos un sistema de significación emparentado al orden de necesidades simbólicas presentes.

L.K.: A usted lo confunden las categorías históricas del arte. El templo griego es sólo una realización de la idea de "templo".

P.E.: Se refiere también a una idea del orden clásico.

L.K.: El propósito final del capitalismo industrial es, justamente, la acumulación de capital. Todo otro valor humano y natural está subordinado a esta función. En consecuencia, se crea un mundo abstracto lleno de objetos abstractos, por muy paradójico que esto suene. No importa cuán grande llegue a ser un día la montaña de dinero, no será, de hecho, más real sino más y más abstracta y sin valor. Por contraste, la dedicación a las bellas artes resulta en la acumulación de objetos reales y

hermosos. Las ciudades hermosas son, literalmente, la acumulación concreta de trabajo humano inspirado en ideas morales. Estos objetos y edificios hermosos no son solamente símbolos y representaciones de valor, sino también valores morales en sí mismos, sustentados en un proyecto universal.

P.E.: Quién dice que una idea universal pueda aspirar la forma de la ciudad clásica? La idea kantiana de la cosa en sí misma, la voluntad de significación, no tuvo nunca preferencia por lo clásico. Usted trata de que sea así.

L.K.: Nuevamente, está usted usando una clasificación histórico-artística. La idea clásica no pertenece a ningún periodo. Es simplemente la idea de lo mejor posible.

P.E.: ¿Lo mejor? Se refiere a un cierto orden.

L.K.: Se refiere a lo mejor posible.

P.E.: "Lo mejor" no es el sujeto de esta conversación. Lo clásico no puede presentarse con un juicio de valor a priori. Bueno quizás, quizás mejor, pero no necesariamente lo mejor.

L.K.: Eso es lo que significa. Lo clásico es lo que pertenece a la clase más alta, a la forma más alta, al más alto nivel de excelencia. No hay por qué decir más.

P.E.: No existe lo mejor sin lo peor. Es un término relativo. La misma naturaleza de lo mejor implica la posibilidad del desacuerdo. Me permitirá, por lo tanto, no acordar con la connotación clásica de "mejor". Si alguien le dice a usted que está haciendo su mejor obra, aunque no sea clásica en el estilo, y usted dice "Bien, creo que no me gusta el estilo", entonces usted estará haciendo de historiador del arte.

L.K.: Déjeme usar un ejemplo. Este objeto plantado entre nosotros dos puede cumplir con las funciones de una mesa. Sin embargo, no resiste una mirada crítica por más de un segundo. No sólo es fea, sino incómoda. Sus bordes, su superficie, sus patas, son desagradables de ver y de tocar. Una mesa clásica, en cambio, puede ser usada y estudiada críticamente durante trescientos años sin jamás decepcionar por su construcción y apariencia. Massimo Scolari ha dicho que los objetivos bellos son los únicos amigos que nunca lo traicionarán. Está es la mejor definición posible del mundo clásico.

P.E.: Scolari es uno de los mejores arquitectos que conozco. Supongo que estará usted de acuerdo. Sin embargo, no hace lo que usted

(Continúa pág. 8)

